

Utrecht in 1919

Traditie en vernieuwing

De moderne tijd wordt gekenmerkt door het geloof in vooruitgang. Vooruitgang in techniek, wetenschap, mobiliteit en communicatie. Dat geloof gaat samen met de overtuiging dat vooruitgang altijd verbetering betekent. Rond 1900 werd dat met veel optimisme gevierd, bijvoorbeeld met grote wereldtentoonstellingen die de macht van de mens over de wereld etaleerden.

Maar verandering vindt nooit ineens plaats en bovendien blijft bij elke omwenteling veel hetzelfde. Daarbij komt dat niet iedereen het geloof in vooruitgang is toegedaan en de meeste mensen überhaupt niet van verandering houden. Verandering kan namelijk ook beangstigend zijn. Het nieuwe is onbekend en tast het oude vertrouwde aan. Dat kan een gevoel van onbehagen, soms zelfs van weerzin geven. En dan steekt nostalgie naar de verloren tijd snel de kop op.

Deze aflevering van het Jaarboek Oud-Utrecht peilt hoe het met de hier geschetste ontwikkeling in 1919 in Utrecht gesteld is. De redactie is uitgegaan van de gedachte dat een onderzoek naar de effecten van zoiets veelomvattends als modernisering juist vruchtbaar kan zijn wanneer het wordt uitgevoerd op de beperkte schaal van een centrale stad als Utrecht.

We kijken een eeuw terug. Onze vraag was hoe het er in Utrecht aan toeging in het eerste jaar na de Eerste Wereldoorlog. Had men toen het gevoel dat de westerse beschaving in de modder van 1914-1918 ten onder was gegaan of dacht men aan een nieuw begin? Waren er ideeën om de samenleving te veranderen, te moderniseren of wilde men zo snel mogelijk terug naar het oude vertrouwde?

De schijnwerper wordt steeds op een ander gebied gericht: politiek, pers, onderwijs, monumentenzorg, architectuur, woningbouw, openbaar vervoer, beeldende kunst, theater en literatuur.

Oud-Utrecht

Utrecht in 1919: traditie en vernieuwing

Jaarboek 2019

‘van nieuwe steen en blinkend hout’

Utrecht in 1919: traditie en vernieuwing

‘van nieuwe steen en blinkend hout’

Utrecht in 1919: traditie en vernieuwing

Jaarboek Oud•Utrecht 2019

Een uitgave van de Vereniging Oud-Utrecht.

Redactie

Mariëlla Beukers (eindredacteur), René de Kam (redactiesecretaris), Roman Koot, Ronald Rommes, Wilbert Smulders (hoofdredacteur), Fred Vogelzang en Toliën Wilmer.

Ontwerp en opmaak

Jeroen Tirion [BNO] ontwerp & advies, Utrecht

Druk

Drukkerij Roelofs, Enschedé

© Auteurs en Vereniging Oud-Utrecht

Omslag: binnenkant van de toren van De Inktpot. Foto ProRail 1043.

Titel: citaat uit het gedicht 'Twee nabijvers' van Martinus Nijhoff (*Nieuwe gedichten*, 1934)

De redactie heeft ernaar gestreefd de rechten van de afbeeldingen volgens wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, worden verzocht zich tot de redactie te wenden.

CIP-gegevens Koninklijke Bibliotheek, Den Haag

Jaarboek

Jaarboek/Oud-Utrecht, Vereniging tot Beoefening en tot Verspreiding van de Kennis der Geschiedenis van Stad en Provincie Utrecht. - 1970 -...- Utrecht

Vereniging Oud-Utrecht

Versijnt jaarlijks

Jaarboek Oud-Utrecht 2018 / [red. Mariëlla Beukers, René de Kam, et al.]

ISBN/EAN: 978-90-71108-40-2

NUR 680, Geschiedenis algemeen

SISO utre 938

UDC 949.2830 (058)

Trefw: Utrecht (provincie); geschiedenis; jaarboeken

Inhoud

Inleiding	6
1 Brave New World?	17 Fred Vogelzang
2 'Moeder is de krant d'r al?' Het lijfblad van de Utrechter een eeuw geleden	37 Joan Hemels
3 De betekenis van de onderwijspacificatie uit 1917 voor het middelbaar en voorbereidend hoger onderwijs in Utrecht	57 Pieter van Hees
4 Het jaar 1919 als keerpunt van de restauratievisie over de Domtoren	81 René de Kam
5 Vervoer in Utrecht in 1919	113 Pieter Borst m.m.v. Mariëlla Beukers
6 De dynamiek van het hedendaagsche Utrechtse architectuur rond 1919	119 Arjan den Boer
7 De magie van het spoor 'De Inktpot' als visitekaartje	151 Wilbert Smulders
8 Woningbouwcorporaties in Utrecht-Oost in 1919	177 Toliën Wilmer
9 Traditie en vernieuwing in de beeldende kunst in Utrecht, peildatum 1919	197 Roman Koot
10 Een nieuwe lente en een internationaal geluid: de Mei van Spyglass in Utrecht	229 Lutgard Mutsaers
11 'De dood ontdooit wat was bevroren' Over Nijhoffs <i>Pierrot aan de lantaarn</i>	257 Wilbert Smulders Barbara de Vos

De **Vereniging Oud-Utrecht** is opgericht in 1923 en telt momenteel circa 1900 leden. Het doel van de vereniging is de kennis van en de belangstelling voor de geschiedenis, archeologie en monumentenzorg van de stad en provincie Utrecht te bevorderen en te waken over het behoud van het cultureel erfgoed.

De leden ontvangen zes maal per jaar het Tijdschrift, in december het Jaarboek Oud-Utrecht en zes maal per jaar een e-mailnieuwsbrief. Daarnaast organiseert de vereniging lezingen (een historisch café en de Van der Monde-lezing) en excursies en jaarlijks een groot cultureel evenement.

De contributie bedraagt:

- voor leden € 37,50
- voor leden van 25 jaar en jonger en U-pashouders € 20,-
- voor huisgenootleden € 17,50
- voor bedrijven € 50,-

Meer informatie

www.oud-utrecht.nl

of

de secretaris van de Vereniging Oud-Utrecht

postbus 91, 3500 AB Utrecht

telefoon: 06 - 479 809 28

e-mail: secretariaat@oud-utrecht.nl

Witte vlekken

Hoewel er over de geschiedenis van stad en provincie Utrecht al een bibliotheek is volgeschreven, zijn vele onderwerpen nog onontgonnen terrein. De Vereniging Oud-Utrecht wil deze witte vlekken invullen. Zij nodigt onderzoekers uit hiernaar studie te verrichten uitmondend in een artikel voor het Jaarboek. Wie meer wil weten over de bedoelde onderwerpen, de honorering en de voorwaarden kan zich wenden tot de secretaris van de vereniging of de website van de vereniging raadplegen (www.oud-utrecht.nl).

Inleiding

De moderne tijd wordt gekenmerkt door het geloof in vooruitgang. Vooruitgang in techniek, wetenschap, mobiliteit, communicatie. Dat geloof gaat vaak samen met de overtuiging dat vooruitgang altijd verbetering betekent. De vooruitgang werd met veel optimisme gevierd en de periode van de Belle Époque gaf daar uitdrukking aan, met haar grote wereldtentoonstellingen die de macht van de mens over de wereld etaleerden. Vooruitgang is niet alleen verandering op technisch en wetenschappelijk gebied, al lopen die terreinen het meest in het oog. Met vooruitgang verandert ook de maatschappij, de manier waarop de mens de wereld ervaart, en de moraal. Het idee van de maakbaarheid van de mens maakt in deze tijd opgang: verbetering van opvoeding en de eugenetica zijn daar slechts twee symptomen van.

Daarnaast blijft veel overigens min of meer hetzelfde, de verandering vindt nooit op alle terreinen tegelijk en in hetzelfde tempo plaats. Bovendien is niet iedereen het geloof in vooruitgang toegedaan. Verandering kan namelijk ook beangstigend zijn. Het nieuwe is onbekend en tast het oude vertrouwde aan. Doordat er geen garantie bestaat dat vernieuwing ook echt verbetering brengt, veroorzaakt het nieuwe ook een gevoel van onbehagen en soms zelfs weerzin. Hoewel in Nederland nooit een conservatieve partij levensvatbaar is gebleken (al lijkt onze tijd daar nu voor het eerst verandering in te brengen), is er altijd een groep burgers geweest die zijn vraagtekens plaatste bij modernisering. Spanning tussen verandering en behoud is er in de moderne tijd altijd geweest.

We geven een voor de hand liggend voorbeeld van zulke ambivalente gevoelens. In 1840 rijdt in Nederland de eerste trein. Ten opzichte van het vervoer in de trekschuit of de diligence was dat een grote vooruitgang in snelheid en comfort. Maar toch was lang niet iedereen blij met de komst van het spoor. Nog negentien jaar later, in 1859, schrijft een zekere J. Nolet de Brauwere van Steeland het gedicht 'Achteruit', waarvan alleen de titel al aangeeft dat hij graag terug wil naar de goeie oude tijd, de tijd van vóór de trein.

De eerste twee regels luiden: 'Voorwaarts zij de stem der eeuw / Achterwaarts! Ziedaar de mijne.' Ook de laatste strofe laat aan duidelijkheid niets te wensen over, met name de laatste regel ervan:

Zulk een Voorwaarts maakt mij bang;
't baart mij akelige dromen.
Liever ga 'k de kreeftegang,
dan in 't wilde voort te stomen.
Wien dat hobbliq draven lust',
'k hou van de ouderwetse rust.
Liever stilstand bij de vrede
dan vooruitgang door gemuit.
'k Speel dat spelletje niet mede:
'Rustverstoorders, achteruit!

De Brauwere dacht misschien bij het schrijven terug aan de eerste treindemonstratie in Engeland, waarbij meteen een dode viel.

Nog een voorbeeld. De hele negentiende eeuw voert de elite een beschavingsoffensief. Het volk moest worden opgevoed tot het niveau van de burger. Met name de 'Maatschappij tot Nut van 't Algemeen' zette zich in om bijgeloof, ruwe folklore en volksvermaak zoals bijvoorbeeld de kermis uit te roeien en tegelijkertijd de weg te wijzen naar school, bibliotheek, toneelzaal en muziekvereniging. Al vanaf het einde van de achttiende eeuw is de burger revolutionair, zet zich af tegen de oude standenmaatschappij en heeft vooruitgang hoog in het vaandel. In de loop van de negentiende eeuw, zeker na de Biedermeierperiode waarin een braaf huiselijk geluk als hoogste ideaal van de nieuwe burgerij opgeld doet, verliest deze groep zijn revolutionair élan en lijkt het beschavingsoffensief te verzanden in fatsoensrakkerij. De nieuwe revolutie wordt dan gedragen door de arbeiders, niet toevallig de groep die zich dan wenst te emanciperen. De burger is gearriveerd en alhoewel het geloof in de technische vooruitgang blijft, heeft hij veel belang bij het handhaven van de status quo op maatschappelijk terrein.

In 1917, bijna gelijktijdig met het einde van de Eerste Wereldoorlog, was in Rusland met revolutionair geweld de arbeidersstaat gevestigd. Dit bracht in West-Europa een golf van angst en bezorgdheid teweeg. Ook in Nederland was men verontrust, zeker toen Pieter Jelles Troelstra, geïnspireerd door de omwenteling in Rusland, in november 1918 opriep tot een socialistische revolutie in Nederland.. De poging was vergeefs en duurde slechts van 9 november tot 14 november, wat destijds De Roode Week werd genoemd. Deze politieke misrekening is de geschiedenis ingegaan als de Vergissing van Troelstra,

heeft de reputatie van deze SDAP-voorman ernstig beschadigd en het toenmalige socialisme veel krediet gekost. Maar tegen de achtergrond van de Russische Revolutie was dit voorval toch een teken dat zelfs in het bedaagde Nederland radicale veranderingen voortaan niet meer ondenkbaar waren.

Iets van deze spanning valt in de toenmalige literatuur waar te nemen. In 1919 werkt Ina Boudier-Bakker in Vianen aan haar *De straat*. In deze beroemde roman staat de verhouding tussen de burgerij en het volk centraal. De schrijfster behoorde zelf tot de gegoede burgerij en achteraf beschouwd heeft zij in dit werk - al dan niet bewust - iets prijs gegeven van de angst die haar klasse destijds voelde voor de onstuimige energie van het volk. Het verhaal speelt in een fictief stadje aan een rivier, dat verdacht veel op Vianen lijkt. De burgerlijke elite van het stadje is gefrustreerd. De fut is eruit en men dubt eindeloos over de vraag of men wel of niet een Belgisch oorlogsweesje zal opvangen. De burgemeester, de schoolmeester, de directeur van het postkantoor en de dokter (en hun echtgenotes, niet te vergeten) voelen dat zij zijn vastgeroest in burgerlijke fatsoensnormen, en zij ervaren dit op pijnlijke wijze als de jaarlijkse kermis zich van de hoofdstraat van het stadje meester maakt. Het volk viert er ongeremd feest en de in hun eerbaarheid verstijfde burgers zien dit met lede ogen aan vanachter de ramen van hun bel-etages. Bij de aanblik van de levenslust en het plezier worden zij niet alleen bevangen door angstgevoelens, maar ook vervuld van jaloezie op de vitaliteit en authenticiteit van 'het volk'. Ze kunnen er niet in méé, maar ze kunnen evenmin terug, want hoe ver zijn deze burgerlijke figuren wel niet afgedwaald van het eens zo vitale ideaal van de *citoyen*?

De moderne tijd geeft een aaneenschakeling te zien van zulke dubbelzinnige momenten op sociaal en cultureel gebied. Het beeld van de springprocessie dringt zich op, de dans waarbij men steeds drie stappen vooruitzet en daarna twee achteruit. Emancipatie is op zichzelf een positief effect van modernisering, maar zij brengt nivellering met zich mee en dat stuit anderen weer zo tegen de borst dat ze de boel graag zouden willen terugdraaien. Een belangrijke factor in de nivellering was een proces dat niemand bestuurdde maar zich dankzij technologische vernieuwingen min of meer vanzelf voltrok. Dat proces wordt *De eenwording van Nederland. Schaalvergroting en integratie sinds 1800* genoemd, zoals de titel van een toonaangevende historische studie luidt.¹ De eenwording bracht gelijkschakeling met zich mee van wat voorheen nog tamelijk autonoom was. Voordat in 1815 het Koninkrijk der Nederlanden ontstond, was Nederland 'een archipel van gebieden'. Knippenberg en De Pater schrijven: 'De samenhang tussen regio's en steden was naar maatstaven van latere tijden beperkt'. Nederland was 'een kleinschalige samenleving, waarin de lokale en regionale componenten vaak

zwaarder wogen dan de nationale. Regionale verscheidenheid sprong meer in het oog dan nationale integratie'.² Stadsrechten en heerlijkheden bestonden nog, regionale belastingtarieven, onderwijsvormen, tolheffingenrechten en munteenheden liepen sterk uiteen. De eenwording kwam op gang, was niet meer te stoppen en veranderde Nederland onomkeerbaar. Zij heeft in de afgelopen anderhalve eeuw op bijna alle gebieden van de samenleving centralisatie gebracht. Bestuur pers, onderwijs, armen- en ziekenzorg, verkeer, belasting, waterstaat, dienstplicht en kloktijd, om de belangrijkste te noemen, werden gaandeweg volgens nationale regels 'genormaliseerd'. De toename van de mobiliteit, zowel fysiek als sociaal, illustreert de schaalvergroting die deze centralisatie met zich meebracht. In 1849 heette het al migratie als een inwoner zich meer dan 20 kilometer van zijn of haar woonplaats vestigde.³ Zo iemand werd daar dan als allochtoon beschouwd. Later werd migratie provinciaal, daarna nationaal en vervolgens internationaal.

Het is niet dus verwonderlijk dat de gedurige schaalvergroting steeds tegenstrijdige gevoelens wekte. Misschien is die dubbelzinnigheid wel het hart van de moderniteit. In ieder geval is het zonneklaar dat we er een eeuw later nog steeds mee zitten opgescheept. Ze heerst hier in 2019 nog evenzeer als in 1919, nu bijvoorbeeld ten aanzien van de eenwording van Europa. Ook die blijkt onomkeerbaar, maar heeft tegelijkertijd nationalistische gevoelens wakker gemaakt die meer dan een halve eeuw gesluimerd hebben.

Deze aflevering van het Jaarboek Oud-Utrecht wil peilen hoe het met de hier geschetste ontwikkeling in 1919 in Utrecht gesteld is. Het begrip 'modern' dat we daarbij hanteren, is van toepassing op de hele westerse wereld. Utrecht is maar één plek in die wereld, maar wij zijn uitgegaan van de gedachte dat een onderzoek naar de effecten van de moderniteit juist vruchtbaar kan zijn wanneer het wordt uitgevoerd op de beperkte schaal van een centrale stad als Utrecht.

We hebben ons de vraag gesteld hoe het er hier ter stede aan toe ging in het jaar waarin de Eerste Wereldoorlog net tot een einde was gekomen. Had met toen het gevoel dat de westerse beschaving in de modder van 1914-1918 ten onder was gegaan? Of dacht men aan een nieuw begin? Waren er ideeën om de samenleving te moderniseren? Of wilde men zo snel mogelijk terug naar het oude vertrouwde? In het buitenland zochten sommige kunstenaars en schrijvers naar de contouren van een nieuwe wereld, maar de meesten verlieten al snel hun aanvankelijk optimisme en verlangden terug naar de Belle Époque. Ook in Nederland liep het niet zo'n vaart. In Utrecht is het op tal van terreinen dan ook rustigjes toegegaan, zoals blijkt uit de bijdragen over theater, architectuur, beeldende kunst en literatuur, en

uit die over politiek, woningbouw, monumentenzorg, onderwijs en pers. Men zorgde overal dat het lijntje niet brak. Gematigd geloof in groei en progressie ging steeds gelijk op met een hang naar traditie.

Deze editie van het jaarboek valt ruwweg uiteen in drie delen. Het eerste deel bevat beschouwingen die een breed veld bestrijken: politiek, pers, onderwijs en monumentenzorg. Dan volgt een aantal bijdragen over wat er toen in Utrecht gebouwd werd (architectuur, De Inktpot, woningbouwverenigingen) en ten slotte een drietal bijdragen die een blik bieden op de cultuur in Utrecht rond 1919 (beeldende kunst, theater en literatuur).

Wat in 1919 in Utrecht op de genoemde gebieden aan vernieuwing en behoud plaatsvindt, komt niet uit de lucht vallen, maar vormt een moment in langlopende ontwikkelingen. Onze beschrijvingen betreffen dus symptomen van die ontwikkelingen die in het Utrecht van 1919 waarneembaar worden. Met andere woorden, de gebeurtenissen die wij belichten hebben zonder uitzondering hun voorgeschiedenis. Om de historische betekenis ervan uit de verf te laten komen wordt daarom in vrijwel alle bijdragen een aanloopje genomen.

Fred Vogelzang begint met een schets van de politieke en economische situatie van de stad. Het einde van de oorlog in november van 1918 zorgde er niet voor dat de maatschappij onmiddellijk in een 'vredesstand' terecht kwam. Voor de Utrechters werden veel levensmiddelen nog maandenlang op de bon verkocht, was er voor de vele fabrieken in en rond de stad nog lange tijd sprake van tekorten aan grondstoffen en sloeg ook in het Utrechtse de Spaanse griep flink toe. De asielverlening aan de Duitse keizer op kasteel Amerongen was een bron van internationale spanningen en gevaar van een aanslag. De meeste mensen lijken vooral te hebben verlangd naar een terugkeer naar het vertrouwde, misschien mede door de ingrijpende vernieuwingen op politiek en economisch gebied. De invoering van het algemeen mannenkiesrecht (1917) had een flinke verschuiving in de gemeenteraden tot gevolg. De strijd voor vrouwenkiesrecht werd in 1919 met succes afgerond. De Utrechter moest nu wennen aan vrouwen in het bestuur. En bijna was de samenleving helemaal op de schop gegaan. De Russische Revolutie en het uitroepen van de radenrepubliek in Beieren leidden uiteindelijk niet tot een Nederlandse omwenteling, maar wel tot sociale wetgeving en meer zelfbewustzijn bij de arbeiders, van wie er in Utrecht velen waren.

Van al deze ontwikkelingen rond 1919 kon de Utrechtse bevolking kennisnemen via wat tegenwoordig 'de media' wordt genoemd, met dit verschil dat er toen nog maar één medium bestond, namelijk de krant. Radio was er nog niet (de eerste radio-uitzending in Nederland vond in 1918 plaats bij de

opening van de Utrechtse Jaarbeurs), en van televisie was nog helemaal geen sprake. Johan Hemels laat zien, dat de Utrechter voor nieuwoorziening volledig was aangewezen op de pers. Anno 2019 verschijnt er geen enkele Utrechtse krant meer, het Utrechtse kopblad van het AD is het enige wat nog resteert. In 1919 was dat anders. Niet alleen had men in Utrecht de keuze uit tal van landelijke (dag)bladen, ook in de stad en de provincie kende de pers een grote rijkdom. Er werden kranten gedrukt van verschillende typen, voor alle gezindten en met sterk uiteenlopende verschijningsfrequenties. Een blik op dit gevarieerde aanbod geeft een aardige indruk van hoe men destijds over het reilen en zeilen in de toenmalige samenleving dacht. Die verschillende dagbladen waren een gevolg van politieke ontwikkelingen.

Door de opkomst van arbeiders, de emancipatie van katholieken en groepen dissenters binnen de protestantse kerk raakte de samenleving verdeeld in levensbeschouwelijke zuilen. Die zuilen werden ook herkenbaar in het onderwijs, zoals Piet van Hees laat zien. Rond 1919 veranderde er veel aan het onderwijs. In 1917 was de zogenaamde pacificatiewet aangenomen, die neerkwam het uitwisselen van belangrijke politieke cadeautjes. De nieuw-liberalen kregen hun zin met de invoering van het algemeen kiesrecht voor mannen en de confessionelen kregen het na een lange 'Schoolstrijd' voor elkaar dat het Bijzonder Onderwijs voortaan net zo werd gefinancierd als het Openbaar Onderwijs, dat toen al een eeuw door de overheid was bekostigd. Het resultaat was dat er rond 1919 een ware bouwwoede uitbrak met als gevolg tal van scholen voor protestants, katholiek en vrijzinnig onderwijs. Ook in Utrecht was dat het geval, zowel bij het Bijzonder Lager als het Bijzonder Voortgezet onderwijs. Naast de vier bestaande scholen voor Openbaar Voortgezet Onderwijs kwamen er nu twee scholen voor Bijzonder Voortgezet Onderwijs: een protestants-christelijke HBS en een rooms-katholiek lyceum. Van het Openbaar onderwijs, dat verankerd was in het verlichtingsdenken, naar het Bijzonder Onderwijs, dat op de Bijbel stelde, was een teruggang naar de premoderne tijd, maar dat deze ontwikkeling de uitkomst was van een langdurig emancipatieproces van katholieken en protestanten, was weer vernieuwend.

Vernieuwing ging hand in hand met traditie. Er werd bijvoorbeeld gediscussieerd over hoe men in de moderne tijd diende om te gaan met symbolen uit de middeleeuwen. In de Utrechtse monumentenzorg neemt de Dom een belangrijke plaats in, dat was in het verleden zo en is sindsdien niet veranderd, zo stelt René de Kam. Toch ging men rond 1919 over op een andere benadering van het restaureren van een historisch gebouw als de Dom. In 1898 had de gemeente Utrecht in een officieel rapport vastgesteld dat de domtoren in de erbarmelijke toestand verkeerde. Men sloeg aan het

restaureren en volgde daarbij de romantische opvattingen van de Franse architect E.E. Viollet-le-Duc, die vond dat men historische gebouwen bij restauratie zoveel als mogelijk in de oorspronkelijke staat diende terug te brengen. Rond 1919 brak men met deze aanpak. Onder leiding van met name George van Heukelom wilde men behouden wat er was (inclusief de al dan niet historisch verantwoorde ingrepen die in de loop van de tijd hebben plaatsgevonden) en tegelijkertijd vernieuwen, en bij dat vernieuwen dienden eigentijdse kunstenaars een rol te spelen.

In 1919 is het verkeer in Utrecht nog heel rustig. De tram zorgde voor het openbaar vervoer. In 1919 werd lijn 4 in gebruik genomen. Behalve enkele gewone lijnen met kleine tramstellen was er één lijn met luxe rijtuigen, die naar de betere buurten reed. Behalve per tram verplaatste men zich vooral te voet. De fiets was alleen voor wie zich de prijzige aankoop van een rijwiel kon permitteren. De automobiel was nog maar in opkomst. Goederen werden voornamelijk met paard en wagen, de hondenwagen of de handkar bezorgd. Pieter Borst leverde het materiaal aan de hand waarvan Mariëlla Beukers een fotokatern samenstelde, dat een indruk geeft van het toenmalige vervoer.

Arjan den Boer geeft een indruk van de architectonische vernieuwingsdrang in Utrecht rond 1919. De stadsbevolking kreeg te maken met een aantal beeldbepalende nieuwe gebouwen van vooraanstaande architecten. Utrecht kent een aantal schoolgebouwen van de hand van architect Frits Loeb (Loeb was overigens een van de slachtoffers van de Spaanse griep). Collega Jan van der Lip was actief als ontwerper van winkelpanden. De Amsterdamse School maakte ook zijn opwachting in Utrecht: ontwierp Jan Baanders de Incassobank, echt opvallend werd het nieuwe hoofdstadskantoor aan de Neude, van Joseph Crouwel. Een minstens zo indrukwekkend object was Hoofdkantoor III, De Inktpot, van de Nederlandse Spoorwegen, getekend door George van Heukelom. Deze was in 1917 voor het eerst in Utrecht gehouden om de Nederlandse nijverheid te stimuleren. In 1919 werd opnieuw een jaarbeurs georganiseerd, nu een die een sterk internationale uitstraling kreeg. In 1918 waren de stands nog verdeeld over de stad, in 1919 wenste men dat te centraliseren. Jan de Bie Leuvelink Tjeenk was ingehuurd voor een nieuw Jaarbeursgebouw. De jaarbeurs betekende ook een grote stimulans voor de lokale economie. De horeca en het cultuurleven voeren er wel bij.

Wilbert Smulders gaat dieper in op de betekenis van De Inktpot. In 1919 was het aan het Moreelse park een drukte van belang. Men was daar bezig de fundamente te leggen voor het Hoofdgebouw III van de Nederlandse Spoorwegen, alias De Inktpot, dat het grootste bakstenen kantoorgebouw van Nederland zou worden. Wegens zijn centrale ligging was Utrecht niet alleen het knooppunt van het spoorwegnetwerk geworden, maar na een reeks fusies

tussen particuliere spoorwegmaatschappijen en die van de overheid werd Utrecht ook het administratieve centrum van wat vanaf 1918 de Nederlandse spoorwegen (NS) was gaan heten. Om de steeds uitdijende administratie van deze onderneming onderdak te brengen waren in 1872 en 1895 respectievelijk Hoofdgebouw I en Hoofdgebouw II opgetrokken. Dit leidde in 1917 tot het besluit om ondanks de grote schaarste aan bouwmaterialen vanwege de Eerste Wereldoorlog het kolossale Hoofdgebouw III neer te zetten. Dit immense bouwwerk was een monumentaal teken van 'de magie van het spoor', dat wil zeggen van de belangrijke rol die het spoor heeft gespeeld in de modernisering, niet alleen van Nederland maar van heel de westerse wereld. Maar achteraf blijkt het ook een onbedoeld teken van nostalgie te zijn geweest, want hoe modern het gebouw in die tijd ook mag zijn geweest, het werd neergezet in een periode dat het spoor juist hard op weg was zijn monopolie op het openbaar vervoer te verliezen aan de bus en de auto.

Minder opvallend maar misschien voor de bevolking van grotere betekenis was de opkomst van woningbouwverenigingen. Voor de arbeiders, die in groten getale vanaf het einde van de negentiende eeuw naar de Domstad waren getrokken, had men vanaf de invoering van de Woningwet in 1901 vooral in het zuiden en westen van de stad nieuwe woningen gebouwd, maar na 1918 maakte het maatschappelijk middenveld een inhaalslag door, zoals Tolien Wilmer in haar bijdrage laat zien. In 1919 werden maar liefst vier woningbouwverenigingen opgericht die zich speciaal op die groep concentreerden. Dat had veel te maken met Rijksbeleid, waardoor er subsidies beschikbaar kwamen voor deze doelgroep. Dat leidde met name in Utrecht-Oost tot de bouw van diverse complexen woningen, die zich onderscheiden door een meer luxe afwerking en een vooruitziende blik wat betreft de manier van leven. De huizen werden zo gebouwd, dat ze ook zonder of met weinig dienstpersoneel te onderhouden waren. Ondanks het stimuleringsbeleid is er geen sprake van een groot succes: veel van de geplande woningen werden uiteindelijk niet gebouwd en door langzame ambtelijke processen werd een groot aantal huizen veel later opgeleverd dan gepland.

Roman Koot laat zien, dat ook het culturele leven gekenmerkt werd door een breekbare balans tussen traditie en vernieuwing. Utrecht was bekend om zijn katholieke, kerkelijke en religieuze kunst terwijl de invloed van de Amsterdamse School verder ging dan de architectuur en ook in de kunstnijverheid doordrong. De Stijl en Gerrit Rietveld, die uiteindelijk het iconische Rietveld-Schröderhuis zou ontwerpen, laten zien dat ook radicale vernieuwing niet werd geschuwd. Toch zette die revolutie zich niet door, net zo min als die op politiek gebied, en keerden de Utrechtse kunstenaars binnen een decennium terug naar een figuratieve stijl die dichterbij de traditie bleef.

Vernieuwing was er wel in de populaire muziekcultuur. Een van de grote attracties van deze periode was de Amerikaanse zwarte artiest James Elmer Spyglass, die al in 1906 in Europa was gearriveerd. Lutgard Mutsaers beschrijft hoe Spyglass bij de eerste naoorlogse jaarbeurs in met name Hotel de l'Europe het publiek Amerikaanse folkliedjes, Broadwayhits en spirituals bood. Spyglass had overigens een professionele opleiding genoten, bewoog zich ook in het genre van de opera en bracht zelfs enkele Nederlandse stukken ten gehore. Via hem kregen de Utrechters voor het eerst een voorproefje van de jazz.

Ook in de literatuur werden voorzichtig nieuwe paden ingeslagen, maar als het erop aankwam greep men toch terug op de traditie, aldus Wilbert Smulders en Barbara de Vos. Het kleine drama in dichtvorm *Pierrot aan de lantaarn*, dat de Utrechtse dichter Martinus Nijhoff in 1919 liet verschijnen, getuigt daarvan. Nijhoff bedient zich in dit gedicht van 'de spreekwijze van iedereen' - hij noemt het zelf ook 'volkstaal' -, wat voor de poëzie uit die tijd zeker vernieuwend was. Bovendien hanteert hij de sjablonen van het spel tussen Pierrot en Harlekijn, waar iedereen mee bekend is, iets wat er in de poëzie van die tijd evenzeer uitsprong. Maar in de teneur van de noodlottig verlopende tweespraak tussen Pierrot en Harlekijn komt de tragische houding van de buitenstaander tot uiting, die naar het verleden verwijst, naar de nostalgie en levensmoeheid van het fin de siècle.

Een voorzichtige conclusie is dat de Eerste Wereldoorlog wel degelijk van invloed is geweest, ondanks dat de meeste Utrechters de wereldbrand slechts uit de kranten hadden meegemaakt. Vernieuwingen die lang in embryonale staat waren gebleven, werden onder druk van de internationale en nationale gebeurtenissen doorgevoerd. Behalve vooruitgang brachten die vernieuwingen ook een verlangen naar de traditie, naar het vertrouwde, en naar zekerheid.

Dit jaarboek biedt een tijdsbeeld van een bewogen jaar en geeft een indruk van de sfeer in de Utrechtse samenleving van die dagen. Onze rondgang langs de bijdragen laat de rode draad zien die door het geheel loopt, maar verradt ook dat het beeld niet coherent en zeker niet compleet is. Daarvoor verschillen de bijdragen te veel in aanpak en opzet, en zijn te veel gebieden en aspecten onbesproken gebleven. Ontleent het geschetste beeld zijn waarde dankzij of ondanks deze diversiteit? Het is aan de lezer die vraag te beantwoorden.

De redactie

LITERATUUR

Knippenberg en De Pater 1990 ➤ Hans Knippenberg en Ben de Pater, *De eenwording van Nederland. Schaalvergroting en integratie sinds 1800*, Nijmegen 1990.

NOTEN

- 1 Knippenberg en De Pater 1990.
- 2 Knippenberg en De Pater 1990, 41
- 3 Knippenberg en De Pater 1990, 84 e.v.

De politieke veranderingen hadden grote maatschappelijke gevolgen. Niet alleen was er nu algemeen kiesrecht, de hele politieke cultuur ging op de schop. In de negentiende eeuw waren het notabele heren die politiek bedreven. Via een districtenstelsel was Nederland ingedeeld in kieskringen. Omdat slechts een zeer select gezelschap mocht kiezen en gekozen mocht worden, kenden de beide groepen elkaar goed, als ze al niet samenvielen. Van een echt partijstelsel was geen sprake, sterker nog, een op persoonlijke titel gekozen kandidaat stond voor zijn eigen idealen en opvattingen en liet zich niet in een keurslijf van een programma dwingen. Dat begon voorzichtig te veranderen aan het einde van de eeuw, toen er kiesverenigingen gingen ontstaan. Dat was een manier om 'eigen' kandidaten verkozen te krijgen en versnippering van het electoraat tegen te gaan.

Langzaam veranderden die kiesverenigingen in echte politieke partijen op ideologische, en vaak religieuze grondslag. Zo verenigden de 'kleine luyden', protestanten, die elkaar na verschillende kerk-scheuringen hadden gevonden, zich tegen de in hun ogen wat 'lauwe' hoge heren wilden afzetten en in Abraham Kuyper hun anti-revolutionaire, politieke voorman vonden. De katholieken, eveneens bezig met een emancipatoire inhaalslag, volgden dat voorbeeld en gestimuleerd door een internationale beweging had ook een deel van de Nederlandse arbeiders zich verenigd in een sociaal-democratische partij. De liberalen, die zolang in de negentiende eeuw aan de macht waren geweest, moesten zich uit arren moede verenigen, als zij tenminste nog enigermate een rol wilden spelen in de nieuwe politieke werkelijkheid, waarin door afschaffing van het districtenstelsel de persoonlijke band tussen kiezer en gekozene was verdwenen.

Brave New World?

Fred Vogelzang

Het einde van de oorlog in november van 1918 zorgde er niet voor dat de maatschappij onmiddellijk in een 'vredesstand' terecht kwam. Voor de Utrechters werden veel levensmiddelen nog maandenlang op de bon verkocht, was er voor de vele fabrieken in en rond de stad nog lange tijd sprake van tekorten aan grondstoffen en sloeg ook in het Utrechtse de Spaanse griep flink toe. De asielverlening aan de Duitse keizer op kasteel Amerongen zorgde voor internationale spanningen en gevaar van een aanslag. De meeste mensen lijken vooral te hebben verlangd naar een terugkeer naar het vertrouwde, maar op politiek en economisch gebied waren er juist ingrijpende vernieuwingen. Het in 1917 ingevoerde algemeen mannenkiesrecht leidde tot een flinke verschuiving in de gemeenteraden. De strijd voor vrouwenkiesrecht werd in 1919 met succes afgerond. De Russische Revolutie en het uitroepen van de radenrepubliek in Beieren leidden weliswaar niet tot een Nederlandse omwenteling, maar wel tot sociale wetgeving en meer zelfbewustzijn bij de arbeiders, van wie er in Utrecht velen waren.

In 1989 viel de Berlijnse muur, waarmee een einde kwam aan de Koude Oorlog. Voor veel mensen het signaal dat de wereldorde ingrijpend was gewijzigd. Francis Fukuyama schreef een essay met de veelzeggende titel 'The End of History'. Niet alleen een politiek systeem, het communisme, was failliet gegaan, ook een economisch systeem had overwonnen: het westerse vrijemarktdenken. In 1945 was er een vergelijkbaar sentiment, toen nazi-Duitsland was overwonnen. In Nederland heerste een stemming van 'dat nooit weer'. Er zou een einde komen aan de oude politiek, met zijn langs religieuze lijnen verzuilde partijen en maatschappelijke organisaties. Het land zou, net als in het verzet tegen de vijand, één worden. Hoe was dat in 1919, toen de Eerste Wereldoorlog tot een einde was gekomen? Heerste er

toen een sfeer van einde van de geschiedenis, of van een nieuw begin? Waren er ingrijpende ideeën om de samenleving te veranderen, te moderniseren? Of wilde men zo snel mogelijk terug naar het oude vertrouwde? Anders dan de ons omringende landen had Nederland geen uitputtende loopgravenoorlog van dichtbij meegemaakt, die een hele generatie had weggemaaid. Weliswaar hadden we onze waterlinies in staat van paraatheid gebracht, maar de grootste vijand daar bleek de verveling. Waar in het buitenland kunstenaars en schrijvers uitdrukking gaven aan het verlies van optimisme en sterk terugverlangen naar de Belle Époque, was dat verlies van optimisme aan Nederland voorbijgegaan.

De situatie in januari 1919

Begin januari 1919 werd in Amsterdam de Gijsbrecht van Amstel opgevoerd. Net voor de wereldoorlog was deze theatertraditie nieuw leven ingeblazen en de uitvoering van het eerste vredesjaar viel op, omdat men de historische tekst van Vondel had aangepast aan de tijdsomstandigheden. Het leest als een staalkaart van de maatschappelijke problemen waarmee Nederland op dat ogenblik kampte, nauwelijks zes weken na de ondertekening van de wapenstilstand.

Het *Utrechts Nieuwsblad* van 4 januari gaf *verbatim* hele stukken van de nieuwe tekst weer. Zo vertelt Pieternel dat ze Suze Groeneweg heeft ontmoet, het eerste vrouwelijke Tweede Kamerlid. Ook krijgt Thomas de wind van voren als hij verwijst naar de Nederlandse gastvrijheid: hem wordt fijntjes uit de doeken gedaan welke internationale ellende ons land zich daarmee op de hals haalt. Dit is een directe verwijzing naar de asielaanvraag van de Duitse keizer, die op dat ogenblik al een maand op kasteel Amerongen logeert. Ook de oprichting van een burgerwacht om het revolutionaire gevaar van de socialisten in te dammen, wordt niet vergeten. Thomas verwijst voor buitenlandse gevaren niet alleen naar de Russische revolutie en de opstand in Beieren, maar ook naar de Spaanse griep, die duizenden slachtoffers eist. Het algemene verlangen is naar vrede, eindelijk vrede. Want hoewel de wapenstilstand in januari al twee maanden oud is en Nederland dankzij haar neutraliteit buiten de oorlog is gebleven, is Nederland niet ongeschonden uit de strijd gekomen.

Ook in Utrecht waren en zijn de gevolgen van vier jaar strijd voor alle inwoners merkbaar. Hoe is de situatie in Utrecht in 1919? Hoe pakt men het leven in vredetijd weer op? Naar wat voor samenleving streeft men, hoe kijkt men naar de wereld na zoveel ellende, dood en verderf? Wat verandert er, met name op politiek en economisch gebied? Op die vragen wil dit artikel een antwoord geven.



Utrecht als industriestad

Al vanaf het einde van de negentiende eeuw was Utrecht niet alleen een stad van notabelen, maar ook een echte arbeidersstad geworden. Het Merwedekanaal dat langs het zuiden van de stad scheerde, was een industriegebied geworden, zoals de Vaartsche Rijn richting Jutphaas dat al van oudsher was. Bovendien vormde Utrecht een kruispunt van spoorwegen, waardoor grondstoffen en eindproducten gemakkelijk van en naar de fabrieken vervoerd konden worden. Dat trok industrie. In 1880 was door de gebroeders Smulders aan de Leidseweg een machinefabriek geopend, die vanwege de slechte arbeidsomstandigheden kritisch werd besproken door de leider van de Sociaal-Democratische Arbeiderspartij, Pieter Jelles Troelstra. Niet ver weg, aan de Leidsevaart, lag sinds 1872 de fabriek van Abraham Hamburger, een loodperserij en -pletterij.

Ook deze fabriek breidde, net als die van Smulders, in de decennia daarna sterk uit, zelfs toen de woonwijk Lombok er min of meer omheen gebouwd werd. De Eerste Wereldoorlog was aanvankelijk een bloeitijd voor de staalindustrie, hoewel het tekort aan grondstoffen daar steeds meer een einde aan maakte. De uit Friesland afkomstige Jan Menzo de Muinck Keizer had de economische voordelen van de centrale ligging van Utrecht ook ontdekt. In 1914 vestigde hij zich in Utrecht, terwijl hij in de buurgemeente Zuilen, maar aan hetzelfde Merwedekanaal, een staalgietery inrichtte. Ook dit bedrijf, later DEMKA geheten, breidde zich gestaag uit en ging in 1919 een samenwerking met de kort daarvoor opgerichte Ijmuidense Hoogovens aan.¹ Ook Demka

Straatbeeld aan het einde van de Eerste Wereldoorlog.

Modern vervoer als de tram en de fiets gebroederlijk naast paard en wagen. Ansichtkaart van de Leidsche weg ca. 1918.

HUA, Beeldmateriaal 4306.



Links de Leidsevaart, met een deel van de fabriek van Hamburger. Utrecht was rond 1900 een industriestad geworden. HUA, Beeldmateriaal 600180.

had, na een korte opleving na 1918, last van een conjuncturele omslag. De spoorwegen zelf trokken ook industrie aan, zoals het in 1913 nabij het Merwedekanaal gevestigde Werkspoor. Dat de stad aan industriepolitiek deed, bleek uit de beslissing in 1916 om van de oude stadsweide een industrie-terrein te maken, de Lage Weide, waar ook later de elektriciteitscentrale van de PEGUS gebouwd werd.

Aan hetzelfde Merwedekanaal werd in 1911 de Verenigde Blikfabrieken Amsterdam geopend, die beroemd werd omdat hier de PTT-brievenbussen werden geproduceerd. Aan de overkant van het kanaal stond aanvankelijk een suikerfabriek, maar toen die failliet ging, werd vanaf 1910 hier de 's Rijks Munt gevestigd. Daarmee was het Merwedekanaal tussen Maarssen en Utrecht, samen met de Leidsevaart, een groot industriegebied geworden.² Infrastructuur was een wezenlijk onderdeel van de economische modernisering van Utrecht. De aanleg van kanalen en spoorwegen speelde daarin een hoofdrol. Hoe belangrijk dat was blijkt uit het voorbeeld van de Lopikerwaard. Dat gebied was, door de vele waterwegen en de zeer lokaal gerichte economie, nauwelijks aantrekkelijk voor maatschappijen om te investeren in tram-, spoor- en andere verbindingen. Die bleven dan ook lange tijd achterwege, waardoor dit stuk Utrecht tot diep in de twintigste eeuw geïsoleerd bleef en er van economische ontwikkeling, vergeleken met de regio langs het Merwedekanaal, nauwelijks sprake was.³

Utrecht was onder invloed van de industriële revolutie van karakter veranderd. Niet langer een ingeslapen provinciestad, maar een knooppunt van wegen, waterwegen en het spoor, een centrum van industrie en nijverheid. Bovendien lag Utrecht midden in de Nieuwe Hollandse Waterlinie, waar tijdens de mobilisatie meer dan 10.000 soldaten gelegerd waren. Soldaten en arbeiders, in het buitenland een recept voor revolutie en opstand. Hoe was de situatie in Utrecht aan het einde van de oorlog?

Het einde van de oorlog?

Al was op 11 november 1918 een wapenstilstand getekend, de maatschappij was niet op 12 november in vrede gedompeld. Tot begin 1919 vonden in het oosten van Duitsland nog schermutselingen plaats tussen Poolse troepen en Duitse soldaten, zo wisten de Utrechtse kranten te berichten. Rantsoeneringsmaatregelen bleven nog maandenlang van kracht. Zo waren er nog lange tijd vleesloze dagen en werd melk door de overheid gedistribueerd.⁴ Brandstof voor verwarming en licht waren op de bon, net als thee en koffie.

Nederlandse soldaten werden mondjesmaat gedemobiliseerd en de Belgische vluchtelingen, waarvan er duizenden op Utrechts grondgebied verbleven, waren evenmin in een paar dagen gerepatrieerd. De belangrijkste oorlogsvluchteling zou zelfs helemaal niet naar huis terugkeren: na lang aarzelen had de Duitse keizer, Wilhelm II, asiel verkregen in Nederland. Commissaris van de koningin in Utrecht, F.A.C. graaf van Lynden van Sandenburg, kreeg van zijn goede vriend, H.A. van Karnebeek, op dat moment minister van buitenlandse zaken, het verzoek onderdak voor de keizer te vinden. Van Lynden verzond een flink aantal schriftelijke verzoeken met die strekking aan Utrechtse edellieden. De meesten vonden een goede reden om voor die eer te bedanken, alleen Godard graaf van Aldenburg Bentinck bleek bereid om Wilhelm II op Amerongen te ontvangen.⁵ Internationaal ijverden de Belgen, mede vanwege het asiel aan de 'oorlogsmisdadiger Wilhelm II' om compensatie voor hun verliezen en probeerden delen van Nederlands grondgebied in te nemen. Dan waren er de ontwikkelingen in Duitsland, waar socialisten hier en daar de macht hadden gegrepen. Dat leidde tot discussie in Nederland: moest men hier wel of niet sociale wetgeving aanvaarden, om de situatie van de arbeiders te verbeteren en opstand te voorkomen? Daardoorheen liep de al decennia durende strijd over het kiesrecht: voor alle mannen en in sommige kringen zelfs voor vrouwen.

Oorlogsvluchtelingen: Belgen en de Keizer

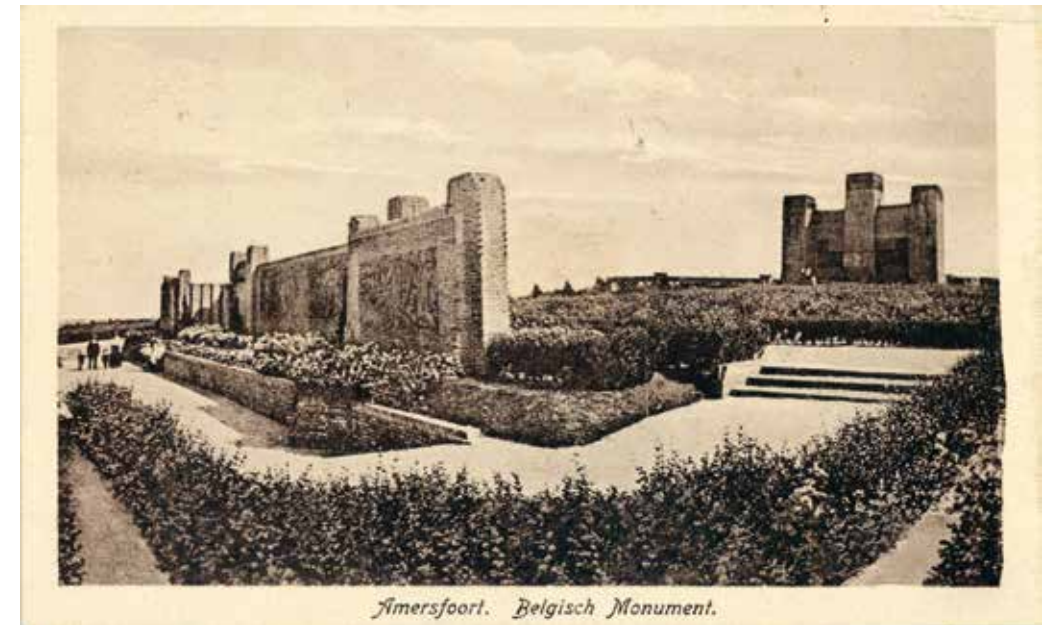
De asielerlening aan de Belgische vluchtelingen was na enige strubbelingen vanaf 1914 min of meer in goede banen geleid. Er werden enkele

tienduizenden Belgische soldaten in onder meer Zeist en Soest ondergebracht. Hun leefomstandigheden waren aanvankelijk weinig aangenaam, wat leidde tot opstanden en protesten. Bij sommige muiterijen werd door Nederlandse militairen met scherp geschoten, met acht doden en enkele tientallen gewonden als droevig resultaat. Daarna echter werden maatregelen genomen om de toestand te verbeteren. Geïnterneerden mochten af en toe het kamp uit, familieleden mochten uit België overkomen en ook werd in de omgeving werk gezocht, zodat de eindeloze verveling eindigde. Er werden planten geleverd zodat men tuintjes kon aanleggen, kippen uitgedeeld en ook biggetjes. Veel lokale bewoners trokken zich het lot van de Belgen aan. Er werd een comité opgericht om voor feesten en vermaak en onderwijs te zorgen. In september 1918 werden de Belgen uit het Sticht overgeplaatst naar Harderwijk, maar het duurde tot na de wapenstilstand voordat overleg plaatsvond over repatriëring.⁶

Om hun dankbaarheid voor de Nederlandse opvang uit te drukken, werd vanaf 1916 gesproken over het oprichten van een monument. De Belgische architect Huub Hoste werd ingeschakeld om aan de Amersfoortse Daam Fockemalaan een bakstenen monument te ontwerpen. Het zou verrijzen op het hoogste punt van de Utrechtse Heuvelrug. Zowel Belgische geïnterneerden als lokale leerlingen bouwden mee aan gedenkteken, dat in een parkachtige aanleg verrees. Hoewel in 1917 grotendeels gereed, werd het pas begin 1919 het voltooid. Omdat echter inmiddels de relatie tussen de Belgische en Nederlandse overheid, vooral vanwege de asieltokenning aan de Duitse keizer, erg gespannen was geworden, duurde het decennia voordat het Belgenmonument officieel werd overgedragen.⁷

De man die al die internationale commotie veroorzaakte, had, na het aarzende begin, zijn intrek genomen in kasteel Amerongen. De aanwezigheid van de Duitse vorst trok veel aandacht. Niet alleen nieuwsgierige omwonenden en dagjesmensen kwamen naar het kasteel en probeerden over de tuinmuren een glimp van de beruchte Duitser op te vangen, ook internationaal stond de keizer in het middelpunt van de belangstelling. De Nederlandse regering ontving vele verzoeken om uitlevering en de consequente weigering zette bij sommige buitenlandse ministers kwaad bloed.

Begin januari gaf de Duitse gewezen opperste bevelhebber een interview aan professor Lanz, een Amsterdamse geneesheer die Wilhelm vanwege de influenza behandelde. Daarin legde hij zijn beweegredenen voor zijn asielaanvraag uit. Wilhelm had bij zijn troepen aan het front willen blijven. Hij lijkt daarmee te impliceren dat hij met hen strijdend ten onder wilde gaan. Alleen het feit dat zowel de troepen gelegerd rond zijn hoofdkwartier, als terugmarcherende soldaten richting Duitsland door het socialistische revolutionaire



vuur waren aangestoken, deden hem van dat voornemen afzien. Hij vreesde dat ze hem zouden uitleveren aan de geallieerden, een smaad voor Duitsland. Ook als hij zich had uitgeleverd aan een geallieerde generaal was dat een grote schande geweest, een nekslag voor die legereenheden die zich nog verzetten. Daarom had hij zijn licht opgestoken bij een aantal militaire adviseurs, die hem unaniem hadden aangeraden naar Nederland te vertrekken. Ondanks zijn asieltokenning voelde hij zich in zijn nieuwe vaderland niet helemaal veilig. Hij had zich daarom tot Van Lynden gewend met het verzoek om bescherming. Dat bleek nodig. Op vijf januari, een paar dagen na het gesprek met Lanz, verschenen er twee gepantserde auto's met twaalf inzittenden bij de poort van Amerongen en vroegen de keizer te spreken. De wacht vond het maar verdacht en waarschuwde de politie, die met getrokken pistolen en karabijnen de auto's omsingelde. Ook de inzittenden van de auto's bleken bewapend dus dat had een ouderwets vuurgevecht kunnen opleveren, maar blijkbaar kozen de heren eieren voor hun geld en werden voor verhoor meegenomen. De Amerongse burgemeester, de familie Bentinck en een rechercheur waren daarbij aanwezig. De inzittenden beweerden namens de Amerikaanse gezant gestuurd te zijn, maar later bleek het om journalisten te gaan.⁸ Dit was een relatief onschuldig voorval, maar er werden ook pogingen ondernomen de keizer te kidnappen en af en toe werd een verwarde vreemdeling aangehouden die een moordaanslag had willen uitvoeren. Op 16 september klom een Fransman over de tuinmuur heen, gewapend met een pistool om

Het Belgenmonument drukte de dankbaarheid van de Belgische regering uit voor de opvang van haar onderdanen. Op het moment van oplevering waren de gevoelens tussen beide landen echter al behoorlijk bekoeld.
HUA, Beeldmateriaal 13081.

de keizer te vermoorden. Hij werd op tijd onschadelijk gemaakt. Nog in 1932 liepen er mensen rond met plannen om de keizer om te brengen.⁹ Rond het kasteel werden wachthuisjes geplaatst en er werd gepatrouilleerd door gewapende eenheden. Men hield zelfs rekening met een bestorming.

Nadat de keizer wat meer was gesetteld, ontstond een klein Hohenzollernhof op Amerongen, zeker nadat de keizerin zich bij haar man had gevoegd. Men probeerde zoveel mogelijk het hofprotocol in te voeren. Bentinck werd zenuwachtig. De tijdelijke logeerpartij van de keizer, die een groot deel van zijn leven was gaan beheersen, leek zich zonder duidelijke einddatum tot ver in de toekomst te gaan uitstrekken. Voorzichtig werd Wilhelm te kennen gegeven dat het beter was op zoek te gaan naar een alternatief onderkomen. Ook de Nederlandse regering had hem laten weten, niet bijster gelukkig te zijn met zijn aanwezigheid, maar te berusten in de situatie. Vooral lijkt dat onder druk van Wilhelmina te zijn gebeurd. Internationaal werd ook gelobbyd om de keizer met rust te laten. Engeland ging, onder druk van de Zweedse en de Spaanse koning overstag en zag af van uitlevering. Misschien mede omdat het Engelse koningshuis 'Willy' toch ook als familie beschouwde. De Nederlandse pers was verdeeld over het nut van het asiel aan de keizer. De keizer zelf wenste absoluut niet in handen van de geallieerden te vallen. Daarom waren er diverse plannen bedacht om indien gevaar dreigde, de keizer incognito te laten verdwijnen. Hij zou via een roeiboot over de gracht naar een gereedstaande automobiel worden gebracht en dan spoorwegs vertrekken richting Denemarken, de Verenigde Staten of zelfs het Vaticaan. Een alternatief was de keizer ziek te melden om hem dan vanuit het hospitaal ongezien te laten verdwijnen.¹⁰ Zo'n ziekmelding zou geen opzien baren: een grotere moordenaar dan de slagvelden van de wereldoorlog was de Spaanse griep.

De Spaanse griep

Advertenties trachtten de Utrechter wijs te maken dat een door een Rotterdams bedrijf geproduceerde 'Abdijsiroop' niet alleen tegen verkoudheid, hoest en astma hielp, maar ook tegen influenza. Nu was zo'n wondermiddel hard nodig, want de medio 1918 ook in Nederland opgedoken Spaanse griep veroorzaakte wereldwijd meer slachtoffers dan alle veldslagen van de Eerste Wereldoorlog bij elkaar. In de loop van de zomer werden uit alle delen van Nederland gevallen van griep gemeld, in juli bleek in het hospitaal van Amersfoort maar liefst 20 manschappen met ziekteverschijnselen te zijn opgenomen. Zoals wel vaker bij nakende rampen was de reflex van de overheid om de ernst te bagatelliseren: het hoofd van de Utrechtse GGD wist te melden dat de ziekte goedaardig was.¹¹ Dat bleek *wishful thinking*: in de maanden erna breidde de epidemie zich uit, al leek zij in de loop

van 1919 te zijn uitgewoed. Maar begin 1920 ontstond nog een laatste golf ziektegevallen. Volgens sommige bronnen zouden ruim 400 Utrechtse aan de ziekte bezwijken.¹² Dat aantal lijkt echter een te lage inschatting. In november 1918 alleen al stierven er 375 mensen aan de ziekte, in december van dat jaar, aldus de Staatscourant, nog eens 124.¹³ En dat zijn de cijfers van slechts twee maanden.

Opvallend is dat de ziekte vooral onder jongeren sterk huishield.¹⁴ Dat hield de gemoederen sterk bezig. In januari 1919 sprak de Rotterdamse arts op een bijeenkomst van Nederlandse schoolartsen in Utrecht over de effecten van de ziekte op het onderwijs. Sommige scholen besloten ter preventie hun deuren te sluiten, maar het effect daarvan op de verspreiding van de ziekte was onduidelijk. Ironisch genoeg bleek dat de griep vooral onder de docenten veel dodelijke slachtoffers maakte, verhoudingsgewijs meer dan onder de leerlingen.¹⁵ Ook Wilhelm II, die zich in Amerongen bevond, werd door de ziekte gevelde maar overleefde.¹⁶ De ziekte ontregelde het gewone leven: zo moesten de examens voor hoofdactiedocenten worden uitgesteld. De ziekte sloeg zonder onderscheid toe. Hij maaide niet alleen een hoogleeraar diergeneeskunde weg, maar ook een gearresteerde soldaat in de Kromhoutkazerne. Nog voor er uitspraak in zijn zaak gedaan kon worden, was hij aan de griep bezweken. De soldaat, A. Harder, was een van de aangeklaagden wegens een militaire opstand in de kazerne in mei 1918. De opstandige soldaat was geïnspireerd door de radenrepubliek in Beieren en de Russische Revolutie en vond dat het tijd was voor opstand, voor een nieuwe wereld. De griep had ook financiële gevolgen: opgelucht kon het rooms-katholieke ziekenfonds in Maarssen melden dat zij, ondanks de epidemie, het jaar met een batig saldo had kunnen afsluiten.¹⁷

Het Rode gevaar

Op 15 januari kwamen de Utrechtse gemeenteambtenaren bij elkaar. Een woordvoerder van een landelijke bond had de Utrechtse bij elkaar geroepen om te strijden voor loonsverhoging. Door de oorlog en de daarna heersende duurtte was het loon voor velen in gemeentedienst niet meer toereikend. Jaloers werd door verschillende sprekers op die avond gewezen naar 'de arbeider', die van alles voor elkaar bracht omdat hij georganiseerd was en 'de macht had'. Dat is een opvallend geluid na de mislukte coup van Pieter Jelles Troelstra, een maand daarvoor. Troelstra, voorman van de Sociaal-Democratische Arbeiderspartij, had begin november 1918 opgeroepen tot een revolutie, daartoe niet alleen geïnspireerd door de Duitse opstanden, maar ook door een muiterij op de Nederlandse legerbasis De Harskamp. De verkiezingen van een paar maanden daarvoor waren voor



Het 19e SDAP-congres in Tivoli, Utrecht 1913. Ondanks het grote aantal arbeiders in de stad kende Utrecht nauwelijks revolutionair elan. Foto C.G. Leenheer sr. HUA, Beeldmateriaal 350734

zijn partij teleurstellend verlopen. Hij vreesde via democratische weg het lot van de Nederlandse arbeiders en de instelling van een socialistische samenleving niet te kunnen volbrengen. Ook de kwestie rond het asiel van de Duitse keizer speelde mee: Troelstra wenste niet dat hij een voorkeursbehandeling zou krijgen.

Binnen de SDAP heerste onenigheid over het uitroepen van een mogelijke opstand, maar de angst in de samenleving voor een revolutie was groot. De regering stuurde alvast troepen naar de grote steden om eventuele onrust de kop in te drukken. Onder de soldaten in Utrecht bleek het ook onrustig. Toch bleef het vooral bij woorden en op 13 november al trok Troelstra zijn oproep in. In april 1919 werd de eenheid binnen de partij weer hersteld, maar de mislukte opstand had grote gevolgen. Aan de ene kant was de partij van Troelstra voor jaren een politieke paria geworden, maar de dreiging van revolutie veroorzaakte wel dat een aantal van de socialistische eisen werden ingewilligd. De katholieke minister van Arbeid P.J.M. Aalberse, voerde in 1919 al diverse regelingen door om de situatie van de arbeiders te verbeteren en mocht daarbij de felicitaties van de socialistische politici in ontvangst nemen.¹⁸

De Utrechtse commissaris van de koning had zich, ondanks zijn natuurlijk conservatisme, ook al laten kennen als iemand die zich voor alle inwoners sterk maakte. Onder zijn bezielende leiding ging de provincie ertoe over om nog

tijdens de Eerste Wereldoorlog een provinciale elektriciteitsmaatschappij op te richten. Hij vreesde dat als zulke moderne nutsvoorzieningen aan de markt zouden worden overgelaten, grote delen van het platteland en mensen in achterstandswijken ontstoken zouden blijven van elektriciteit. Het is opvallend dat in een conservatief gebleven politiek lichaam als Provinciale Staten zo'n initiatief werd genomen, hoewel het paste bij de taakstelling die het provinciaal bestuur zich had voorgenomen na de invoering van het nieuwe kiesrecht. Het ging om besturen, partijpolitiek werd niet erg gewaardeerd. Bovendien waren met name de patriciërs en de adel nog altijd machtig in de Staten en zij zagen zich eerder als patriarchale bestuurders dan als partijpolitici.

In Utrecht bleek het revolutionaire vuur dus op een laag pitje te branden. Dat was al decennialang het geval. Historicus Piet 't Hart verklaart dat door de grote middenstand in de stad, die weinig nut zag in een opstand tegen de hogere burgerij, haar belangrijkste klant, het feit dat veel rijke Utrechtse aan liefdadigheid deden en de geringe sociale kloof, omdat arbeiders en elite in de binnenstad vlak bij elkaar woonden. Hoe dan ook, na de oproep van Troelstra kwamen de katholieke arbeiders bijeen om hun afkeer van de revolutie kenbaar te maken en ook zijn er verder geen aanwijzingen voor opstand te vinden. De meeste Utrechtse werkers bleken niet te porren om de macht te grijpen, maar lieten hun voorkeur wel via het stemhokje blijken: bij de eerste verkiezingen met algemeen stemrecht voor de gemeenteraad in 1919 meer dan verdubbelde het aantal stemmen van de SDAP en werd in één klap de grootste fractie in Utrecht. Maar ook de katholieken verstevigden hun greep op de lokale politiek. De grote verliezers waren de liberalen, die zo ongeveer weggevaagd werden.

Al ontbrak misschien het revolutionaire vuur bij de arbeiders in industriestad Utrecht, ze waren zeker niet passief als het op hun belangen aankwam. Zo vergaderden in juni 1919 de leden van de Bond van Transportarbeiders in Utrecht, waar zij de beslissing namen streng op te treden tegen patroons die weigerden te onderhandelen over loonsverhoging en arbeidskorting.¹⁹ Dat er wel wat is veranderd, blijkt uit de politieke discussies in de Utrechtse gemeenteraad aan het einde van 1919. De financiële toestand was zorgelijk, veel eerste levensbehoeften waren duur en industriële, middenstanders en de lokale overheid gaven elkaar de schuld van die duurte. In de gemeenteraad had men oog voor de benarde situatie van zowel consumenten als producenten. De wethouder, J.J. de Waal Malefijt, sprak uit dat de raad er moest zijn voor alle inwoners en niet voor of tegen een bepaalde klasse of stand.²⁰ Men was zich er terdege van bewust dat de SDAP meer invloed had gekregen en dat de stem van de arbeiders luider zou gaan klinken. Sommige liberalen juichten dit toe, ze zagen de opkomst van de socialisten als een gevolg van het liberale

emancipatoire beleid, anderen waren juist bang dat de socialisten te veel macht naar zich toe zouden trekken, ten koste van andere groepen. Aanleiding van deze discussie was het opstellen van een gemeentelijk werkprogramma voor 1920, waarin B&W de beleidsspeerpunten aangaven. Die concentreerden zich op het bestrijden van de hoge prijzen van levensmiddelen en kleding. Revolutionair was het voorstel dat de gemeente zelf hierin een actieve rol zou spelen, als verkoper of leverancier. Dat schoot de vertegenwoordigers van de middenstand in het verkeerde keelgat, want het zou leiden tot oneerlijke concurrentie. Ook de aankoop van grond voor woningbouw en de verbetering van de infrastructuur stonden hoog op het verlanglijstje.²¹ Een opvallend speerpunt was de jeugd, en met name de sport, misschien een late invulling van het burgerlijke Bildungsideaal: een gezonde geest in een gezond lichaam. Juist in deze jaren nam het aantal voetbal- en andere sportverenigingen sterk toe. De gemeente was zich ervan bewust dat er nog maar weinig geschikte terreinen voor de sportbeoefening beschikbaar waren en wilde daar graag verbetering in aan brengen. Dat gold niet alleen voor Utrecht, ook elders in de provincie schoot het aantal sportverenigingen als paddenstoelen uit de grond.²²

Hoewel de lokale kranten regelmatig blijven berichten over de volatiele toestand in het oosten, met name in Beieren, lijkt in Nederland het revolutionaire spook al gauw te rusten gelegd. Door het nieuwe politieke systeem nam wel het aantal politieke partijen flink toe. In 1918 deden nieuwe liberale partijen mee, en ook de communistische partij. Voor veel mensen was het algemeen kiesrecht nog een vreemde eend in de bijt. Men was opgegroeid met duidelijke gezagsverhoudingen, dat was een natuurlijke verschijnsel in de maatschappij, dat sterk verbonden was met kerk, religie en de Bijbel. Nu het volk 'de macht' had, wisten velen niet goed wat daarmee te doen. Er was verlangen naar een sterke man, die dat gezag zou belichamen. Dat leidde in het buitenland tot fascistische bewegingen, maar ook in Utrecht was de provinciale hoofdamtenaar A. Mussert al bezig zulke ideeën tot een politiek programma uit te werken. Dat zou leiden tot de oprichting van de Nationaal Socialistische Beweging in de beginjaren twintig.²³

Vrouwenkiesrecht

Een heel andere beweging, die al sinds het midden van de negentiende eeuw juist ijverde voor grotere democratie, was die van het vrouwenkiesrecht. Op 30 augustus 1919 werd in Hotel l'Europe, gelegen aan het Vredenburg, een grote feestavond georganiseerd door de Sociaal-democratische Vrouwenclub. In de grote zaal van het oudste hotel van Utrecht kwam Suze Groeneweg spreken over het heuglijke nieuws dat de Eerste Kamer eindelijk had ingestemd met de invoering van het passieve vrouwenkiesrecht.



Op de plek waar al vanaf 1611 herberg De Struijs had gestaan, konden de socialistische Utrechtse vrouwen elkaar feliciteren met het feit dat na meer dan een halve eeuw strijd en de verovering van het passieve kiesrecht, vrouwen nu ook het actieve kiesrecht hadden en voor het eerst verkiesbaar waren voor gemeenteraden, provinciale staten en de Tweede Kamer. Suze Groeneweg (1875-1940) was de eerste vrouw in de Tweede Kamer en daarmee een coryfee en voorbeeld voor de Utrechtse socialisten. Zij was onderwijzeres en stond bekend om haar werkkraft en geduld. Misschien wel nodig om zich niet te laten uitlokken in het mannenbolwerk dat de Tweede Kamer was en waar vrouwonvriendelijke sentimenten hoogtij vierden. Het actieve kiesrecht, zo beweerden velen van haar collega's, was voor vrouwen een onding. Ze voorzag de ondergang van het gezin, de verslonzing van het huishouden en vooral waren ze bevreesd voor ondeugdelijke beslissingen, omdat de meeste vrouwen geen verstand zouden hebben van staatszaken. Een enkeling was bescheiden en stak de hand in eigen boezem: de heren politici hadden weinig recht van spreken gezien hun verantwoordelijkheid voor bijvoorbeeld zulke rampzalige beslissingen als de net afgelopen wereldoorlog.

Hoewel de avond als 'druk bezocht' werd omschreven is onduidelijk hoe sterk het vrouwenkiesrecht in Utrecht de gemoederen in beweging bracht. Op vrijdag 11 juli bracht *Het Utrechts Nieuwsblad* weliswaar het bericht dat in de Eerste Kamer het wetsvoorstel over vrouwenkiesrecht aan de orde

In Hotel l'Europe aan het Vredenburg, hier vlak voor de Eerste Wereldoorlog, werden regelmatig congressen en lezingen georganiseerd. Hier kwamen regelmatig de strijders voor vrouwenkiesrecht bijeen. HUA Beeldmateriaal 2723.



Een wagen uit de optocht voor vrouwenkiesrecht op de Wittevrouwenbrug, 1910. Het zou nog een decennium duren voordat de strijd in het voordeel van de vrouwen werd beslecht. Uit Het Ideaal, nr. 26. HUA 98381

was geweest, maar het was weggestopt op pagina 5. De voorpagina van de krant was grotendeels gewijd aan een verslag van een vergadering van de gemeenteraad over de mogelijkheden van verenigingen om bij elkaar te komen. Het belangrijkste binnenlandse nieuws bleek een bezoekje van een minister aan Emmen.

Eerder had de krant wel zijn kolommen gevuld met discussies over de politieke rol van de vrouw. In mei bijvoorbeeld was de landelijke Vereniging voor Vrouwenkiesrecht in hetzelfde Utrechtse hotel bij elkaar gekomen om het feit te vieren dat men 25 jaar bestond. De avond, onder meer verlucht met een lezing met lichtbeelden over belangrijke vrouwen (Kenau Simons Hasselaar en de schrijfsters Wolf en Deken; de Utrechtse Anna Maria Schuurman werd zelfs twee keer in de krant genoemd) werd echter niet omschreven als 'vrolijk', omdat men het betreurde dat na 25 jaar streven het doel nog niet bereikt was. Er was dan ook een hoop te overwinnen. Toen dan eindelijk vrouwen mochten stemmen, zorgde dat niet voor een ingrijpende wisseling van de wacht. De conservatieve partijen, die zich zolang tegen de politieke emancipatie van de vrouw hadden verzet, kwamen versterkt uit de stembokjes. Maar ook de SDAP won. Het passieve vrouwenkiesrecht dat ook in 1917 was ingevoerd zorgde voor een unicum: de verkiezing van A.C. Kempff als eerste vrouwelijke gemeenteraadslid, voor de socialisten. Anna Clara Kempff was afkomstig uit Amsterdam en bij haar verkiezing 44 jaar oud. Ze had zich, na een lange tijd in Bussum gewoond te hebben, vanuit Amsterdam in Utrecht gevestigd als collectrice van de Staatsloterij. *Het*

Utrechts Nieuwsblad wist fijntjes te melden dat het eerste socialistische vrouwelijke gemeenteraadslid van de Domstad zelf niet uit de arbeidersklasse sproot, maar de school voor maatschappelijk werk had bezocht en daarna bij de gemeente Amsterdam bij Bouw- en Woningtoezicht was gaan werken. Daar had ze onder andere veel te maken gehad met de ellendige omstandigheden in de krotten van de hoofdstad. Ook in Utrecht, zo was de verwachting, zou ze zich met name met de woningtoestanden bezig gaan houden. Een heel ander geluid dan de angst voor revolutie.

Ook in Zeist wonnen de socialisten zetels. Mevrouw H.B. Bakhuis Wolters was daar het eerste vrouwelijke raadslid, en nu werd zij ook in de Provinciale Staten verkozen. Ze zou daar tot 1928 deel van uitmaken, de eerste vrouw in de Staten. In 1923 kwam de tweede vrouw in de Staten, P.M.B. Holthaus, van de Room-Katholieke Staatspartij. Zij diende echter al drie jaar later haar ontslag in. Voor de Tweede Wereldoorlog zou nog maar één andere vrouw zitting nemen in de Utrechtse staten, het Utrechtse gemeenteraadslid A.J. Wolthers Arnoldi, die Bakhuis zou opvolgen namens de socialisten. Zij was onder meer voorzitter van de Vrouwen Electriciteits Vereniging, die vrouwen meer bewust wilde maken van de toepassingen van elektriciteit in het dagelijks leven. De lange strijd voor vrouwenkiesrecht zorgde dus niet voor een grote toename van het aantal vrouwen in de lokale en provinciale politiek. Pas in de jaren zestig zou het aantal vrouwen in de provinciale politiek langzaam gaan toenemen.

Gezicht op het Jaarbeursterrein aan de Maliebaan, 1919. De eerste naoorlogse jaarbeurs werd op vele locaties georganiseerd. Het succes van de beurs leidde tot de bouw van een eigen onderkomen. HUA, Beeldmateriaal 600089.



Derde Nederlandsche Jaarbeurs, Utrecht

Maliebaan Zuid

De jaarbeurs

Verloren de liberalen in de lokale politiek na invoering van het algemeen kiesrecht hun meerderheid, in het bedrijfsleven zouden ze nog lange tijd de scepter zwaaien. Tijdens de oorlog was in Utrecht door Willem Graadt van Roggen (1879-1945) een vereniging opgericht met als doel een jaarbeurs in Utrecht te organiseren. Graadt van Roggen was een uit Nijmegen afkomstige journalist van katholieke huize, die duidelijke liberale sympathieën had. In 1911 kwam hij in dienst van het *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* en maakte tijdens de Eerste Wereldoorlog reizen langs het front in Italië en Servië. De oorlog was voor zijn liberalisme een beproeving, maar toch schreef in zijn krant in 1918 dat het liberalisme een 'duurzame dam tegen de sociaaldemocratie' vormde. Als zoon van een zakenman stond hij dichtbij het bedrijfsleven en dat was ook te merken aan zijn grote inzet voor een Utrechtse jaarbeurs. In 1916 werd hij secretaris van de vereniging voor de oprichting van jaarbeurzen en in 1917 werd de eerste gehouden in Utrecht. Er werden een eigen tijdschrift opgericht en internationale connecties gelegd. Graadt bezocht vele buitenlandse beurzen. Graadt was iemand met toekomstvisie die ook op gebied van stedenbouwkundige ontwikkeling modernisering van de stad voorstond.²⁴ De oprichting van de jaarbeurs was een direct gevolg van de achteruitgang van de internationale handel door de wereldoorlog. De economische situatie in de jaren daarna verslechterde, niet alleen door blokkades, oorlogsschade en grote inflatie, maar ook door het verlies van afzetmarkten. Al op 9 januari 1919 begon er een discussie over de noodzaak de Utrechtse jaarbeurs zo snel mogelijk te internationaliseren. Dat lukte tot dan toe niet vanwege de oorlogsomstandigheden, maar nu er vrede was, wilde met daartoe zo spoedig mogelijk overgaan. Ook voor de industrie was het van groot belang om met buitenlandse producten geconfronteerd te worden.²⁵ Voor de lokale economie is de jaarbeurs een grote *boost*. Er wordt tijdens de beurs extra horecapersoneel gevraagd en pensions en hotels doen goede zaken. Er zijn veel demonstraties van kunst, machineschrijven, speciale gerechten worden klaargemaakt. Restaurants zien hun klandizie flink toenemen. Veel werklieden worden ingehuurd om de tijdelijke gebouwen en stands te maken. Daarom wordt zelfs besloten tijdens de jaarbeurs geen stakingen te organiseren. Ook op cultureel gebied stimuleert de aanwezigheid van de beurs: er worden extra films vertoond, concerten, theater- en cabaretvoorstellingen georganiseerd en ook de bordelen zullen goede zaken gedaan hebben. Het openbaar vervoer rijdt extra diensten. Het *Utrechts Nieuwsblad* weet in februari te melden dat de stad krioelt van de vreemdelingen en zich nu de oorlog voorbij is, 'aangordt tot nieuwe economische krachtontwikkeling'. Ook veel buitenlanders worden verwacht. De jaarbeurs heeft ook invloed op de

stad, een nieuwe geest van ondernemen heerst er, Utrecht voelt zich grootstedelijk. De eerste naoorlogse beurs laat een grote groei zien: 1250 deelnemers, een verdubbeling met het eerste jaar. Utrecht ziet zichzelf al als een tweede Leipzig of Lyon, plaatsen waar internationale vermaarde jaarbeurzen plaatsvinden. Grote aantallen bezoekers worden in de toekomst verwacht. Die geest van modernisering waart ook rond tijdens de opening van de beurs op 24 februari door minister-president Ruys de Beerenbrouck. In zijn rede noemt hij de beurs trots de plek waar alle technisch vernuft en ondernemingszin van het vaderland samenkomen. Zo'n beurs is bovendien nationaal 'saambindend', de plek waar alle gewesten elkaar ontmoeten. Daarom zegt hij een grote rijks-subsidie toe om permanente huisvesting te gaan bouwen, iets waar de gemeenteraad zich ook voor heeft uitgesproken.²⁶

Op 28 februari kwamen de koningin-moeder en prins Hendrik persoonlijk poolshoogte nemen. De jaarbeurs was verdeeld over de stad, deels op de Maliebaan, Lucasbolwerk, Neude en het Vredenburg. Dagelijks werden in de kranten vele kolommen gevuld met weetjes over de nieuwste producten van de deelnemers, zowel op gebied van kleding, voeding als technische apparatuur. Zo verbaasde men zich over een universele stekker, die op alle

De koningin-moeder was niet de enige VIP die de Jaarbeurs met een bezoek vereerde. Naast Emma W.A. van Zijst, de voorzitter van de raad van beheer. Uit Panorama nr. 35/36. HUA, Beeldmateriaal 300805.



stopcontacten paste en een waterdompelaar. Een paar dagen later was de journalist lyrisch over een stand met sponzen, die in alle maten en soorten werden getoond. Een aantal was afkomstig uit de Levant en gelukkig voor eventueel gekwetste nationale gevoelens, door een Nederlandse visser boven gehaald. De jaarbeurs trok ook mensen aan die op creatieve wijze dachten snel rijk te worden. Zo werd begin maart in Gouda een Rus gearresteerd in het gezelschap van een danseres die een landgenote bleek. De Rus werd verdacht van het maken van vals geld, en had ook enkele briefjes van duizend op zak. Men vermoedde dat hij op weg was naar de jaarbeurs om daar zijn slag te gaan. De danseres had niets op haar kerfstok, maar blijkbaar was haar beroep aanleiding genoeg om tot arrestatie over te gaan.²⁷

Conclusie

Utrecht had aan het einde van de negentiende eeuw een modernisering doorgemaakt en was een industriestad geworden, naast de traditionele rol van ambtenaren- en notabelenstad. De Eerste Wereldoorlog ging niet onopgemerkt voorbij: als centrum van de Nieuwe Hollandse Waterlinie was Utrecht omringd door fortten, waar duizenden soldaten gelegerd waren. Na het sluiten van de vrede ging men nog lange tijd gebukt onder gevolgen van de strijd: de Spaanse griep, de rantsoenering en duurte van het voedsel, de vluchtelingen en de haperende aanvoer van grondstoffen uit het buitenland.

De politieke ontwikkelingen van vlak voor de oorlog, zoals het algemeen-mannen- en later vrouwenkiesrecht, werden aan het einde van de oorlog weer opgepakt. Hoewel de socialisten een duidelijk stempel drukten op de eerste naoorlogse verkiezingen, wisten ze mede dankzij de mislukte poging van voorman Troelstra nergens tot de kern van de macht door te dringen. Toch was hun aanwezigheid reden voor sociale wetgeving. De liberalen waren de grote verliezers, maar bleven economisch een belangrijke groep, als vertegenwoordigers van de industrie.

Mede dankzij die industrie die in 1919 een opleving doormaakte, kon ook het plan van de jaarbeurs worden doorgezet, wat Utrecht als economisch centrum versterkte. Waren er dus duidelijke modernisering op het gebied van sociale wetgeving en economie, en werd Utrecht meer nog dan voorheen een infrastructurele spin in het centrum van het land, op het gebied van de sociale verhoudingen veranderde er weinig. In de Provinciale Staten nam het aantal notabelen eerder toe dan af en hield de adel nog een grote vinger in de pap. De ingrijpende ervaringen van de oorlogvoerende landen bleven ver weg: het enige wat de Utrechter merkte was de controverse rond het asiel van de Duitse keizer.

AUTEUR

Fred Vogelzang (1961) studeerde geschiedenis en museologie in Utrecht en Leiden. Hij is als wetenschappelijk medewerker verbonden aan NKS Kenniscentrum voor Kasteel en Buitenplaats in Amersfoort.

LITERATUUR

- De Bruin e.a. (red.) 2000** ➤ R.E. de Bruin e.a. red, 'Een paradijs vol weelde'. *Geschiedenis van Utrecht*, Utrecht 2000.
- Buiter 1996** ➤ H. Buiter, 'Willem Graadt van Roggen (1879-1945), dichter, journalist en secretaris-generaal van de Jaarbeurs', in: J. Aalbers e.a. (red.), *Utrechtse biografieën dl 3*, Utrecht 1996, 61-66.
- Dankers z.j.** ➤ J.J. Dankers, 'Jan Menzo de Muinck Keizer (1861-1932)', in: J. Aalberse e.a. red., *Utrechtse biografieën dl 1*, Utrecht z.j.
- 't Hart 2000** ➤ P.D. 't Hart, 'Kerels als boomen worden in één dag door de Griep weggemaaid'. De Spaanse griep 1918-1920', *Tijdschrift Oud Utrecht*, november 2000, 147-151.
- Heurneman, Van Santen en Vogelzang 2003** ➤ M. Heurneman en B. van Santen, F. Vogelzang (red.), *De Utrechtse Wijken. West*, Utrecht 2003.
- Leenders 2017** ➤ M. van Leenders, 'Het Amersfoortse Belgenmonument. Een 'vergeten' lieu de memoire aan de Eerste Wereldoorlog in het neutrale Nederland', Masterscriptie Amsterdam 2017.
- Van Loon 2017** ➤ A. van Loon, 'De Utrechtse jaarbeurs in de jaren 1916-1919', in: H. van der Linden en J. van Raan, *Utrecht en de Eerste Wereldoorlog*, Soesterberg 2017, 493-500.
- Pierik en Pors 1919** ➤ P. Pierik en H. Pors, *De verlaten monarch. Keizer Wilhelm II in Nederland*, Soesterberg 1919.
- De Valk en Kappelhof 2006** ➤ J.P. de Valk en A.C.M. Kappelhof, *Aalberse. Dagboeken 1902-1947*, Den Haag 2006.
- Visser 2005** ➤ L. Visser, 'Het interneringskamp Zeist', *Seijst*, 2005, nr IV, 121-130.
- Vogelzang 1997** ➤ F. Vogelzang, 'Frederik Alexander Carel graaf van Lynden van Sandenburg 1914-1924', in: P.A. Blok e.a. (red.), 'Veel tact en de noodige geschiktheid'. *Gouverneurs en commissarissen in de provincie Utrecht 1814-1997*, Utrecht 1997, 131-146.
- Vogelzang 2017** ➤ F. Vogelzang, 'Isolément in het hart van het land. Infrastructuur in het zuidwesten van Utrecht', *Heemtijdinghen* (50) 2017, nr. 2, 21-42.
- Vogelzang en Rhoen 2001** ➤ F. Vogelzang en P. Rhoen, 'Zeister sport in beeld 3', *Seijst*. Bulletin ter bevordering van de kennis der geschiedenis van Zeist, 2001, 59-71.
- Zondergeld-Hamer 1984** ➤ A. Zondergeld-Hamer, *De zwarte kameraden. Een geïllustreerde geschiedenis van de NSB*, Weesp 1984.
- Zijlstra 2017** ➤ H. Zijlstra, 100 jaar Belgenmonument. Stilstaan bij WO I, Amersfoort 2016.

NOTEN

- 1 Dankers z.j., 124-127.
- 2 Heurneman, Van Santen en Vogelzang 2003, 41-57.
- 3 Vogelzang 2017.
- 4 *Utrechtsch Nieuwsblad*, 8 januari 1919.
- 5 Vogelzang 1997, 141.
- 6 Visser 2005.
- 7 Zijlstra 2017; Leenders 2017.
- 8 *Utrechtsch Nieuwsblad*, 7 januari 1919.
- 9 Pierik en Pors 1919, 120.
- 10 Pierik en Pors 1919, 118-119.
- 11 't Hart 2000, 48.
- 12 De Bruin e.a. (red.) 2000, 437.
- 13 *Utrechtsch Nieuwsblad*, 21 februari 1919.
- 14 *Utrechtsch Nieuwsblad*, 4 april 1919.
- 15 *Utrechtsch Nieuwsblad*, 8 januari 1919.
- 16 *Utrechtsch Nieuwsblad*, 2 januari 1919.
- 17 *Utrechtsch Nieuwsblad*, 4 juni 1919.
- 18 De Valk en Kappelhof 2006, onder andere 246-247.
- 19 *Utrechtsch Nieuwsblad*, 24 juni 1919.
- 20 *Utrechtsch Nieuwsblad*, 30 december 1919.
- 21 *Utrechtsch Nieuwsblad*, 5 december 1919.
- 22 Vogelzang en Rhoen 2001.
- 23 Zondergeld-Hamer 1984.
- 24 H. Buiter 1996.
- 25 *Utrechtsch Nieuwsblad*, 19 februari 1919.
- 26 Van Loon 2017.
- 27 *Utrechts Nieuwsblad* 4 maart 1919.

‘van nieuwe steen en blinkend hout’

Utrecht in 1919: traditie en vernieuwing

Jaarboek Oud•Utrecht 2019

Een uitgave van de Vereniging Oud-Utrecht.

Redactie

Mariëlla Beukers (eindredacteur), René de Kam (redactiesecretaris), Roman Koot, Ronald Rommes, Wilbert Smulders (hoofdredacteur), Fred Vogelzang en Toliën Wilmer.

Ontwerp en opmaak

Jeroen Tirion [BNO] ontwerp & advies, Utrecht

Druk

Drukkerij Roelofs, Enschedé

© Auteurs en Vereniging Oud-Utrecht

Omslag: binnenkant van de toren van De Inktpot. Foto ProRail 1043.

Titel: citaat uit het gedicht 'Twee nabijvers' van Martinus Nijhoff (*Nieuwe gedichten*, 1934)

De redactie heeft ernaar gestreefd de rechten van de afbeeldingen volgens wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, worden verzocht zich tot de redactie te wenden.

CIP-gegevens Koninklijke Bibliotheek, Den Haag

Jaarboek

Jaarboek/Oud-Utrecht, Vereniging tot Beoefening en tot Verspreiding van de Kennis der Geschiedenis van Stad en Provincie Utrecht. - 1970 -...- Utrecht

Vereniging Oud-Utrecht

Versijnt jaarlijks

Jaarboek Oud-Utrecht 2018 / [red. Mariëlla Beukers, René de Kam, et al.]

ISBN/EAN: 978-90-71108-40-2

NUR 680, Geschiedenis algemeen

SISO utre 938

UDC 949.2830 (058)

Trefw: Utrecht (provincie); geschiedenis; jaarboeken

Inhoud

Inleiding	6
1 Brave New World?	17 Fred Vogelzang
2 'Moeder is de krant d'r al?' Het lijfblad van de Utrechter een eeuw geleden	37 Joan Hemels
3 De betekenis van de onderwijspacificatie uit 1917 voor het middelbaar en voorbereidend hoger onderwijs in Utrecht	57 Pieter van Hees
4 Het jaar 1919 als keerpunt van de restauratievisie over de Domtoren	81 René de Kam
5 Vervoer in Utrecht in 1919	113 Pieter Borst m.m.v. Mariëlla Beukers
6 De dynamiek van het hedendaagsche Utrechtse architectuur rond 1919	119 Arjan den Boer
7 De magie van het spoor 'De Inktpot' als visitekaartje	151 Wilbert Smulders
8 Woningbouwcorporaties in Utrecht-Oost in 1919	177 Toliën Wilmer
9 Traditie en vernieuwing in de beeldende kunst in Utrecht, peildatum 1919	197 Roman Koot
10 Een nieuwe lente en een internationaal geluid: de Mei van Spyglass in Utrecht	229 Lutgard Mutsaers
11 'De dood ontdooit wat was bevroren' Over Nijhoffs <i>Pierrot aan de lantaarn</i>	257 Wilbert Smulders Barbara de Vos

De **Vereniging Oud-Utrecht** is opgericht in 1923 en telt momenteel circa 1900 leden. Het doel van de vereniging is de kennis van en de belangstelling voor de geschiedenis, archeologie en monumentenzorg van de stad en provincie Utrecht te bevorderen en te waken over het behoud van het cultureel erfgoed.

De leden ontvangen zes maal per jaar het Tijdschrift, in december het Jaarboek Oud-Utrecht en zes maal per jaar een e-mailnieuwsbrief. Daarnaast organiseert de vereniging lezingen (een historisch café en de Van der Monde-lezing) en excursies en jaarlijks een groot cultureel evenement.

De contributie bedraagt:

- voor leden € 37,50
- voor leden van 25 jaar en jonger en U-pashouders € 20,-
- voor huisgenootleden € 17,50
- voor bedrijven € 50,-

Meer informatie

www.oud-utrecht.nl

of

de secretaris van de Vereniging Oud-Utrecht

postbus 91, 3500 AB Utrecht

telefoon: 06 - 479 809 28

e-mail: secretariaat@oud-utrecht.nl

Witte vlekken

Hoewel er over de geschiedenis van stad en provincie Utrecht al een bibliotheek is volgeschreven, zijn vele onderwerpen nog onontgonnen terrein. De Vereniging Oud-Utrecht wil deze witte vlekken invullen. Zij nodigt onderzoekers uit hiernaar studie te verrichten uitmondend in een artikel voor het Jaarboek. Wie meer wil weten over de bedoelde onderwerpen, de honorering en de voorwaarden kan zich wenden tot de secretaris van de vereniging of de website van de vereniging raadplegen (www.oud-utrecht.nl).

Inleiding

De moderne tijd wordt gekenmerkt door het geloof in vooruitgang. Vooruitgang in techniek, wetenschap, mobiliteit, communicatie. Dat geloof gaat vaak samen met de overtuiging dat vooruitgang altijd verbetering betekent. De vooruitgang werd met veel optimisme gevierd en de periode van de Belle Époque gaf daar uitdrukking aan, met haar grote wereldtentoonstellingen die de macht van de mens over de wereld etaleerden. Vooruitgang is niet alleen verandering op technisch en wetenschappelijk gebied, al lopen die terreinen het meest in het oog. Met vooruitgang verandert ook de maatschappij, de manier waarop de mens de wereld ervaart, en de moraal. Het idee van de maakbaarheid van de mens maakt in deze tijd opgang: verbetering van opvoeding en de eugenetica zijn daar slechts twee symptomen van.

Daarnaast blijft veel overigens min of meer hetzelfde, de verandering vindt nooit op alle terreinen tegelijk en in hetzelfde tempo plaats. Bovendien is niet iedereen het geloof in vooruitgang toegedaan. Verandering kan namelijk ook beangstigend zijn. Het nieuwe is onbekend en tast het oude vertrouwde aan. Doordat er geen garantie bestaat dat vernieuwing ook echt verbetering brengt, veroorzaakt het nieuwe ook een gevoel van onbehagen en soms zelfs weerzin. Hoewel in Nederland nooit een conservatieve partij levensvatbaar is gebleken (al lijkt onze tijd daar nu voor het eerst verandering in te brengen), is er altijd een groep burgers geweest die zijn vraagtekens plaatste bij modernisering. Spanning tussen verandering en behoud is er in de moderne tijd altijd geweest.

We geven een voor de hand liggend voorbeeld van zulke ambivalente gevoelens. In 1840 rijdt in Nederland de eerste trein. Ten opzichte van het vervoer in de trekschuit of de diligence was dat een grote vooruitgang in snelheid en comfort. Maar toch was lang niet iedereen blij met de komst van het spoor. Nog negentien jaar later, in 1859, schrijft een zekere J. Nolet de Brauwere van Steeland het gedicht 'Achteruit', waarvan alleen de titel al aangeeft dat hij graag terug wil naar de goeie oude tijd, de tijd van vóór de trein.

De eerste twee regels luiden: 'Voorwaarts zij de stem der eeuw / Achterwaarts! Ziedaar de mijne.' Ook de laatste strofe laat aan duidelijkheid niets te wensen over, met name de laatste regel ervan:

Zulk een Voorwaarts maakt mij bang;
't baart mij akelige dromen.
Liever ga 'k de kreeftegang,
dan in 't wilde voort te stomen.
Wien dat hobbliq draven lust',
'k hou van de ouderwetse rust.
Liever stilstand bij de vrede
dan vooruitgang door gemuit.
'k Speel dat spelletje niet mede:
'Rustverstoorders, achteruit!

De Brauwere dacht misschien bij het schrijven terug aan de eerste treindemonstratie in Engeland, waarbij meteen een dode viel.

Nog een voorbeeld. De hele negentiende eeuw voert de elite een beschavingsoffensief. Het volk moest worden opgevoed tot het niveau van de burger. Met name de 'Maatschappij tot Nut van 't Algemeen' zette zich in om bijgeloof, ruwe folklore en volksvermaak zoals bijvoorbeeld de kermis uit te roeien en tegelijkertijd de weg te wijzen naar school, bibliotheek, toneelzaal en muziekvereniging. Al vanaf het einde van de achttiende eeuw is de burger revolutionair, zet zich af tegen de oude standenmaatschappij en heeft vooruitgang hoog in het vaandel. In de loop van de negentiende eeuw, zeker na de Biedermeierperiode waarin een braaf huiselijk geluk als hoogste ideaal van de nieuwe burgerij opgeld doet, verliest deze groep zijn revolutionair élan en lijkt het beschavingsoffensief te verzanden in fatsoensrakkerij. De nieuwe revolutie wordt dan gedragen door de arbeiders, niet toevallig de groep die zich dan wenst te emanciperen. De burger is gearriveerd en alhoewel het geloof in de technische vooruitgang blijft, heeft hij veel belang bij het handhaven van de status quo op maatschappelijk terrein.

In 1917, bijna gelijktijdig met het einde van de Eerste Wereldoorlog, was in Rusland met revolutionair geweld de arbeidersstaat gevestigd. Dit bracht in West-Europa een golf van angst en bezorgdheid teweeg. Ook in Nederland was men verontrust, zeker toen Pieter Jelles Troelstra, geïnspireerd door de omwenteling in Rusland, in november 1918 opriep tot een socialistische revolutie in Nederland.. De poging was vergeefs en duurde slechts van 9 november tot 14 november, wat destijds De Roode Week werd genoemd. Deze politieke misrekening is de geschiedenis ingegaan als de Vergissing van Troelstra,

heeft de reputatie van deze SDAP-voorman ernstig beschadigd en het toenmalige socialisme veel krediet gekost. Maar tegen de achtergrond van de Russische Revolutie was dit voorval toch een teken dat zelfs in het bedaagde Nederland radicale veranderingen voortaan niet meer ondenkbaar waren.

Iets van deze spanning valt in de toenmalige literatuur waar te nemen. In 1919 werkt Ina Boudier-Bakker in Vianen aan haar *De straat*. In deze beroemde roman staat de verhouding tussen de burgerij en het volk centraal. De schrijfster behoorde zelf tot de gegoede burgerij en achteraf beschouwd heeft zij in dit werk - al dan niet bewust - iets prijs gegeven van de angst die haar klasse destijds voelde voor de onstuimige energie van het volk. Het verhaal speelt in een fictief stadje aan een rivier, dat verdacht veel op Vianen lijkt. De burgerlijke elite van het stadje is gefrustreerd. De fut is eruit en men dubt eindeloos over de vraag of men wel of niet een Belgisch oorlogsweesje zal opvangen. De burgemeester, de schoolmeester, de directeur van het postkantoor en de dokter (en hun echtgenotes, niet te vergeten) voelen dat zij zijn vastgeroest in burgerlijke fatsoensnormen, en zij ervaren dit op pijnlijke wijze als de jaarlijkse kermis zich van de hoofdstraat van het stadje meester maakt. Het volk viert er ongeremd feest en de in hun eerbaarheid verstijfde burgers zien dit met lede ogen aan vanachter de ramen van hun bel-etages. Bij de aanblik van de levenslust en het plezier worden zij niet alleen bevangen door angstgevoelens, maar ook vervuld van jaloezie op de vitaliteit en authenticiteit van 'het volk'. Ze kunnen er niet in méé, maar ze kunnen evenmin terug, want hoe ver zijn deze burgerlijke figuren wel niet afgedwaald van het eens zo vitale ideaal van de *citoyen*?

De moderne tijd geeft een aaneenschakeling te zien van zulke dubbelzinnige momenten op sociaal en cultureel gebied. Het beeld van de springprocessie dringt zich op, de dans waarbij men steeds drie stappen vooruitzet en daarna twee achteruit. Emancipatie is op zichzelf een positief effect van modernisering, maar zij brengt nivellering met zich mee en dat stuit anderen weer zo tegen de borst dat ze de boel graag zouden willen terugdraaien. Een belangrijke factor in de nivellering was een proces dat niemand bestuurdde maar zich dankzij technologische vernieuwingen min of meer vanzelf voltrok. Dat proces wordt *De eenwording van Nederland. Schaalvergroting en integratie sinds 1800* genoemd, zoals de titel van een toonaangevende historische studie luidt.¹ De eenwording bracht gelijkschakeling met zich mee van wat voorheen nog tamelijk autonoom was. Voordat in 1815 het Koninkrijk der Nederlanden ontstond, was Nederland 'een archipel van gebieden'. Knippenberg en De Pater schrijven: 'De samenhang tussen regio's en steden was naar maatstaven van latere tijden beperkt'. Nederland was 'een kleinschalige samenleving, waarin de lokale en regionale componenten vaak

zwaarder wogen dan de nationale. Regionale verscheidenheid sprong meer in het oog dan nationale integratie'.² Stadsrechten en heerlijkheden bestonden nog, regionale belastingtarieven, onderwijsvormen, tolheffingenrechten en munteenheden liepen sterk uiteen. De eenwording kwam op gang, was niet meer te stoppen en veranderde Nederland onomkeerbaar. Zij heeft in de afgelopen anderhalve eeuw op bijna alle gebieden van de samenleving centralisatie gebracht. Bestuur pers, onderwijs, armen- en ziekenzorg, verkeer, belasting, waterstaat, dienstplicht en kloktijd, om de belangrijkste te noemen, werden gaandeweg volgens nationale regels 'genormaliseerd'. De toename van de mobiliteit, zowel fysiek als sociaal, illustreert de schaalvergroting die deze centralisatie met zich meebracht. In 1849 heette het al migratie als een inwoner zich meer dan 20 kilometer van zijn of haar woonplaats vestigde.³ Zo iemand werd daar dan als allochtoon beschouwd. Later werd migratie provinciaal, daarna nationaal en vervolgens internationaal.

Het is niet dus verwonderlijk dat de gedurige schaalvergroting steeds tegenstrijdige gevoelens wekte. Misschien is die dubbelzinnigheid wel het hart van de moderniteit. In ieder geval is het zonneklaar dat we er een eeuw later nog steeds mee zitten opgescheept. Ze heerst hier in 2019 nog evenzeer als in 1919, nu bijvoorbeeld ten aanzien van de eenwording van Europa. Ook die blijkt onomkeerbaar, maar heeft tegelijkertijd nationalistische gevoelens wakker gemaakt die meer dan een halve eeuw gesluimerd hebben.

Deze aflevering van het Jaarboek Oud-Utrecht wil peilen hoe het met de hier geschetste ontwikkeling in 1919 in Utrecht gesteld is. Het begrip 'modern' dat we daarbij hanteren, is van toepassing op de hele westerse wereld. Utrecht is maar één plek in die wereld, maar wij zijn uitgegaan van de gedachte dat een onderzoek naar de effecten van de moderniteit juist vruchtbaar kan zijn wanneer het wordt uitgevoerd op de beperkte schaal van een centrale stad als Utrecht.

We hebben ons de vraag gesteld hoe het er hier ter stede aan toe ging in het jaar waarin de Eerste Wereldoorlog net tot een einde was gekomen. Had met toen het gevoel dat de westerse beschaving in de modder van 1914-1918 ten onder was gegaan? Of dacht men aan een nieuw begin? Waren er ideeën om de samenleving te moderniseren? Of wilde men zo snel mogelijk terug naar het oude vertrouwde? In het buitenland zochten sommige kunstenaars en schrijvers naar de contouren van een nieuwe wereld, maar de meesten verlieten al snel hun aanvankelijk optimisme en verlangden terug naar de Belle Époque. Ook in Nederland liep het niet zo'n vaart. In Utrecht is het op tal van terreinen dan ook rustigjes toegegaan, zoals blijkt uit de bijdragen over theater, architectuur, beeldende kunst en literatuur, en

uit die over politiek, woningbouw, monumentenzorg, onderwijs en pers. Men zorgde overal dat het lijntje niet brak. Gematigd geloof in groei en progressie ging steeds gelijk op met een hang naar traditie.

Deze editie van het jaarboek valt ruwweg uiteen in drie delen. Het eerste deel bevat beschouwingen die een breed veld bestrijken: politiek, pers, onderwijs en monumentenzorg. Dan volgt een aantal bijdragen over wat er toen in Utrecht gebouwd werd (architectuur, De Inktpot, woningbouwverenigingen) en ten slotte een drietal bijdragen die een blik bieden op de cultuur in Utrecht rond 1919 (beeldende kunst, theater en literatuur).

Wat in 1919 in Utrecht op de genoemde gebieden aan vernieuwing en behoud plaatsvindt, komt niet uit de lucht vallen, maar vormt een moment in langlopende ontwikkelingen. Onze beschrijvingen betreffen dus symptomen van die ontwikkelingen die in het Utrecht van 1919 waarneembaar worden. Met andere woorden, de gebeurtenissen die wij belichten hebben zonder uitzondering hun voorgeschiedenis. Om de historische betekenis ervan uit de verf te laten komen wordt daarom in vrijwel alle bijdragen een aanloopje genomen.

Fred Vogelzang begint met een schets van de politieke en economische situatie van de stad. Het einde van de oorlog in november van 1918 zorgde er niet voor dat de maatschappij onmiddellijk in een 'vredesstand' terecht kwam. Voor de Utrechters werden veel levensmiddelen nog maandenlang op de bon verkocht, was er voor de vele fabrieken in en rond de stad nog lange tijd sprake van tekorten aan grondstoffen en sloeg ook in het Utrechtse de Spaanse griep flink toe. De asielverlening aan de Duitse keizer op kasteel Amerongen was een bron van internationale spanningen en gevaar van een aanslag. De meeste mensen lijken vooral te hebben verlangd naar een terugkeer naar het vertrouwde, misschien mede door de ingrijpende vernieuwingen op politiek en economisch gebied. De invoering van het algemeen mannenkiesrecht (1917) had een flinke verschuiving in de gemeenteraden tot gevolg. De strijd voor vrouwenkiesrecht werd in 1919 met succes afgerond. De Utrechter moest nu wennen aan vrouwen in het bestuur. En bijna was de samenleving helemaal op de schop gegaan. De Russische Revolutie en het uitroepen van de radenrepubliek in Beieren leidden uiteindelijk niet tot een Nederlandse omwenteling, maar wel tot sociale wetgeving en meer zelfbewustzijn bij de arbeiders, van wie er in Utrecht velen waren.

Van al deze ontwikkelingen rond 1919 kon de Utrechtse bevolking kennisnemen via wat tegenwoordig 'de media' wordt genoemd, met dit verschil dat er toen nog maar één medium bestond, namelijk de krant. Radio was er nog niet (de eerste radio-uitzending in Nederland vond in 1918 plaats bij de

opening van de Utrechtse Jaarbeurs), en van televisie was nog helemaal geen sprake. Johan Hemels laat zien, dat de Utrechter voor nieuwoorziening volledig was aangewezen op de pers. Anno 2019 verschijnt er geen enkele Utrechtse krant meer, het Utrechtse kopblad van het AD is het enige wat nog resteert. In 1919 was dat anders. Niet alleen had men in Utrecht de keuze uit tal van landelijke (dag)bladen, ook in de stad en de provincie kende de pers een grote rijkdom. Er werden kranten gedrukt van verschillende typen, voor alle gezindten en met sterk uiteenlopende verschijningsfrequenties. Een blik op dit gevarieerde aanbod geeft een aardige indruk van hoe men destijds over het reilen en zeilen in de toenmalige samenleving dacht. Die verschillende dagbladen waren een gevolg van politieke ontwikkelingen.

Door de opkomst van arbeiders, de emancipatie van katholieken en groepen dissenters binnen de protestantse kerk raakte de samenleving verdeeld in levensbeschouwelijke zuilen. Die zuilen werden ook herkenbaar in het onderwijs, zoals Piet van Hees laat zien. Rond 1919 veranderde er veel aan het onderwijs. In 1917 was de zogenaamde pacificatiewet aangenomen, die neerkwam het uitwisselen van belangrijke politieke cadeautjes. De nieuw-liberalen kregen hun zin met de invoering van het algemeen kiesrecht voor mannen en de confessionelen kregen het na een lange 'Schoolstrijd' voor elkaar dat het Bijzonder Onderwijs voortaan net zo werd gefinancierd als het Openbaar Onderwijs, dat toen al een eeuw door de overheid was bekostigd. Het resultaat was dat er rond 1919 een ware bouwwoede uitbrak met als gevolg tal van scholen voor protestants, katholiek en vrijzinnig onderwijs. Ook in Utrecht was dat het geval, zowel bij het Bijzonder Lager als het Bijzonder Voortgezet onderwijs. Naast de vier bestaande scholen voor Openbaar Voortgezet Onderwijs kwamen er nu twee scholen voor Bijzonder Voortgezet Onderwijs: een protestants-christelijke HBS en een rooms-katholiek lyceum. Van het Openbaar onderwijs, dat verankerd was in het verlichtingsdenken, naar het Bijzonder Onderwijs, dat op de Bijbel stoelde, was een teruggang naar de premoderne tijd, maar dat deze ontwikkeling de uitkomst was van een langdurig emancipatieproces van katholieken en protestanten, was weer vernieuwend.

Vernieuwing ging hand in hand met traditie. Er werd bijvoorbeeld gediscussieerd over hoe men in de moderne tijd diende om te gaan met symbolen uit de middeleeuwen. In de Utrechtse monumentenzorg neemt de Dom een belangrijke plaats in, dat was in het verleden zo en is sindsdien niet veranderd, zo stelt René de Kam. Toch ging men rond 1919 over op een andere benadering van het restaureren van een historisch gebouw als de Dom. In 1898 had de gemeente Utrecht in een officieel rapport vastgesteld dat de domtoren in de erbarmelijke toestand verkeerde. Men sloeg aan het

restaureren en volgde daarbij de romantische opvattingen van de Franse architect E.E. Viollet-le-Duc, die vond dat men historische gebouwen bij restauratie zoveel als mogelijk in de oorspronkelijke staat diende terug te brengen. Rond 1919 brak men met deze aanpak. Onder leiding van met name George van Heukelom wilde men behouden wat er was (inclusief de al dan niet historisch verantwoorde ingrepen die in de loop van de tijd hebben plaatsgevonden) en tegelijkertijd vernieuwen, en bij dat vernieuwen dienden eigentijdse kunstenaars een rol te spelen.

In 1919 is het verkeer in Utrecht nog heel rustig. De tram zorgde voor het openbaar vervoer. In dat jaar werd lijn 4 in gebruik genomen. Behalve enkele gewone lijnen met kleine tramstellen was er één lijn met luxe rijtuigen, die naar de betere buurten reed. Behalve per tram verplaatste men zich vooral te voet. De fiets was alleen voor wie zich de prijzige aankoop van een rijwiel kon permitteren. De automobiel was nog maar in opkomst. Goederen werden voornamelijk met paard en wagen, de hondenwagen of de handkar bezorgd. Pieter Borst leverde het materiaal aan de hand waarvan Mariëlla Beukers een fotokatern samenstelde, dat een indruk geeft van het toenmalige vervoer.

Arjan den Boer geeft een indruk van de architectonische vernieuwingsdrang in Utrecht rond 1919. De stadsbevolking kreeg te maken met een aantal beeldbepalende nieuwe gebouwen van vooraanstaande architecten. Utrecht kent een aantal schoolgebouwen van de hand van architect Frits Loeb (Loeb was overigens een van de slachtoffers van de Spaanse griep). Collega Jan van der Lip was actief als ontwerper van winkelpanden. De Amsterdamse School maakte ook zijn opwachting in Utrecht: ontwierp Jan Baanders de Incassobank, echt opvallend werd het nieuwe hoofdkantoor aan de Neude, van Joseph Crouwel. Een minstens zo indrukwekkend object was Hoofdkantoor III, De Inktpot, van de Nederlandse Spoorwegen, getekend door George van Heukelom. De jaarbeurs was in 1917 voor het eerst in Utrecht gehouden om de Nederlandse nijverheid te stimuleren. In 1919 werd opnieuw een jaarbeurs georganiseerd, nu een die een sterk internationale uitstraling kreeg. In 1918 waren de stands nog verdeeld over de stad, in 1919 wenste men dat te centraliseren. Jan de Bie Leuvelink Tjeenk was ingehuurd voor een nieuw Jaarbeursgebouw. De jaarbeurs betekende ook een grote stimulans voor de lokale economie. De horeca en het cultuurleven voeren er wel bij.

Wilbert Smulders gaat dieper in op de betekenis van De Inktpot. In 1919 was het aan het Moreelse park een drukte van belang. Men was daar bezig de fundamenteën te leggen voor het Hoofdgebouw III van de Nederlandse Spoorwegen, alias De Inktpot, dat het grootste bakstenen kantoorgebouw van Nederland zou worden. Wegens zijn centrale ligging was Utrecht niet

alleen het knooppunt van het spoorwegnetwerk geworden, maar na een reeks fusies tussen particuliere spoorwegmaatschappijen en die van de overheid werd Utrecht ook het administratieve centrum van wat vanaf 1918 de Nederlandse spoorwegen (NS) was gaan heten. Dit leidde in 1917 tot het besluit om ondanks de grote schaarste aan bouwmaterialen vanwege de Eerste Wereldoorlog het kolossale Hoofdgebouw III neer te zetten. Dit immense bouwwerk was een monumentaal teken van 'de magie van het spoor', dat wil zeggen van de belangrijke rol die het spoor heeft gespeeld in de modernisering, niet alleen van Nederland maar van heel de westerse wereld. Maar achteraf blijkt het ook een onbedoeld teken van nostalgie te zijn geweest, want hoe modern het gebouw in die tijd ook mag zijn geweest, het werd neergezet in een periode dat het spoor juist hard op weg was zijn monopolie op het openbaar vervoer te verliezen aan de bus en de auto.

Minder opvallend maar misschien voor de bevolking van grotere betekenis was de opkomst van woningbouwverenigingen. Voor de arbeiders, die in groten getale vanaf het einde van de negentiende eeuw naar de Domstad waren getrokken, had men vanaf de invoering van de Woningwet in 1901 vooral in het zuiden en westen van de stad nieuwe woningen gebouwd, maar na 1918 maakte het maatschappelijk middenveld een inhaalslag door, zoals Tolien Wilmer in haar bijdrage laat zien. In 1919 werden maar liefst vier woningbouwverenigingen opgericht die zich speciaal op die groep concentreerden. Dat had veel te maken met Rijksbeleid, waardoor er subsidies beschikbaar kwamen voor deze doelgroep. Dat leidde met name in Utrecht-Oost tot de bouw van diverse complexen woningen, die zich onderscheiden door een meer luxe afwerking en een vooruitziende blik wat betreft de manier van leven. De huizen werden zo gebouwd, dat ze zonder of met weinig dienstpersoneel te onderhouden waren. Ondanks het stimuleringsbeleid is er geen sprake van een groot succes: veel van de geplande woningen werden uiteindelijk niet gebouwd en door langzame ambtelijke processen werd een groot aantal huizen veel later opgeleverd dan gepland.

Roman Koot laat zien, dat ook het culturele leven gekenmerkt werd door een breekbare balans tussen traditie en vernieuwing. Utrecht was bekend om zijn katholieke, kerkelijke en religieuze kunst terwijl de invloed van de Amsterdamse School verder ging dan de architectuur en ook in de kunstnijverheid doordrong. De Stijl en Gerrit Rietveld, die uiteindelijk het iconische Rietveld-Schröderhuis zou ontwerpen, laten zien dat ook radicale vernieuwing niet werd geschuwd. Toch zette die revolutie zich niet door, net zo min als die op politiek gebied, en keerden de Utrechtse kunstenaars binnen een decennium terug naar een figuratieve stijl die dichterbij de traditie bleef.

Vernieuwing was er wel in de populaire muziekcultuur. Een van de grote attracties van deze periode was de Amerikaanse zwarte artiest James Elmer Spyglass, die al in 1906 in Europa was gearriveerd. Lutgard Mutsaers beschrijft hoe Spyglass bij de eerste naoorlogse jaarbeurs in met name Hotel de l'Europe het publiek Amerikaanse folkliedjes, Broadwayhits en spirituals bood. Spyglass had overigens een professionele opleiding genoten, bewoog zich ook in het genre van de opera en bracht zelfs enkele Nederlandse stukken ten gehore. Via hem kregen de Utrechters voor het eerst een voorproefje van de jazz.

Ook in de literatuur werden voorzichtig nieuwe paden ingeslagen, maar als het erop aankwam greep men toch terug op de traditie, aldus Wilbert Smulders en Barbara de Vos. Het kleine drama in dichtvorm *Pierrot aan de lantaarn*, dat de Utrechtse dichter Martinus Nijhoff in 1919 liet verschijnen, getuigt daarvan. Nijhoff bedient zich in dit gedicht van 'de spreekwijze van iedereen' - hij noemt het zelf ook 'volkstaal' -, wat voor de poëzie uit die tijd zeker vernieuwend was. Bovendien hanteert hij de sjablonen van het spel tussen Pierrot en Harlekijn, waar iedereen mee bekend is, iets wat er in de poëzie van die tijd evenzeer uitsprong. Maar in de teneur van de noodlottig verlopende tweespraak tussen Pierrot en Harlekijn komt de tragische houding van de buitenstaander tot uiting, die naar het verleden verwijst, naar de nostalgie en levensmoeheid van het fin de siècle.

Een voorzichtige conclusie is dat de Eerste Wereldoorlog wel degelijk van invloed is geweest, ondanks dat de meeste Utrechters de wereldbrand slechts uit de kranten hadden meegemaakt. Vernieuwingen die lang in embryonale staat waren gebleven, werden onder druk van de internationale en nationale gebeurtenissen doorgevoerd. Behalve vooruitgang brachten die vernieuwingen ook een verlangen naar de traditie, naar het vertrouwde, en naar zekerheid.

Dit jaarboek biedt een tijdsbeeld van een bewogen jaar en geeft een indruk van de sfeer in de Utrechtse samenleving van die dagen. Onze rondgang langs de bijdragen laat de rode draad zien die door het geheel loopt, maar verraaft ook dat het beeld niet coherent en zeker niet compleet is. Daarvoor verschillen de bijdragen te veel in aanpak en opzet, en zijn te veel gebieden en aspecten onbesproken gebleven. Ontleent het geschetste beeld zijn waarde dankzij of ondanks deze diversiteit? Het is aan de lezer die vraag te beantwoorden.

De redactie

LITERATUUR

Knippenberg en De Pater 1990 ➤ Hans Knippenberg en Ben de Pater, *De eenwording van Nederland. Schaalvergroting en integratie sinds 1800*, Nijmegen 1990.

NOTEN

- 1 Knippenberg en De Pater 1990.
- 2 Knippenberg en De Pater 1990, 41
- 3 Knippenberg en De Pater 1990, 84 e.v.

De politieke verdeeldheid van de samenleving resulteerde in de verzuiling. Een zuil vormde een op levensbeschouwelijke grond gevestigde minimaatschappij, met eigen organisaties en nieuwsvoorziening. De achterban moest het 'juiste' nieuws krijgen, volgens 'passende' opvattingen. Dat is goed te merken aan de ontwikkeling van de pers. In 1919 was de krant namelijk nog vrijwel het enige massamedium.

In de loop van de negentiende eeuw groeide het aantal dag- en weekbladen. Dit werd bevorderd door de afschaffing van het zogenaamde dagbladzegel in 1869, een soort belasting op de krant. Daardoor werd de krant ineens voor veel meer mensen betaalbaar. De opkomst van de advertentiemarkt en het ontstaan van de zuilen speelden bij de groei een belangrijke rol. Iedere zuil wilde vanuit de eigen levensovertuiging de achterban informeren, misschien zelfs indoctrineren. De actieve rol van priesters en predikanten bij hun kranten, de directe betrokkenheid van de pas opgerichte politieke partijen bij de dagbladen en de publicitaire campagne van het socialisme laten zien welke centrale rol dit medium in de samenleving speelde.

Veel kranten waren gericht op een landelijk publiek, maar de stad en regio Utrecht kenden daarnaast een rijkdom aan lokaal uitgegeven bladen, met naast het landelijke ook plaatselijk nieuws, zoals aandacht voor de gemeenteraadsbesluiten, culturele evenementen en sportieve gebeurtenissen, alles gelardeerd met advertenties van lokale middenstanders.

‘Moeder is de krant d’r al?’

Het lijfblad van de Utrechter een eeuw geleden

Joan Hemels

In deze bijdrage staat de volgende vraag centraal: uit welke landelijke, regionale en/of lokale kranten konden lezers en adverteerders in Utrecht en omgeving omstreeks 1919 kiezen? Met de daarvan afgeleide vraag: hoe weerspiegelden de beschikbare titels de politieke en godsdienstige voorkeuren, maar ook de maatschappelijke en culturele positie van met name degenen die bewust voor een ‘richtingblad’ als titel van hun gading kozen.

Stad en provincie Utrecht kennen een rijker pershistorisch verleden dan het geringe aantal publicaties doet vermoeden. Probeert men een beeld te krijgen van de lotgevallen van in Utrecht verschenen kranten en tijdschriften, dan moet men concluderen dat er nog veel werk aan de winkel is. Een overzichtsartikel als het onderhavige vertoont ook lacunes, maar zou als vliegwiel voor voortgezet, nauwkeuriger onderzoek in verschillende perioden kunnen dienen.

Dit overzicht opent met een beknopte geschiedenis van de pers in Utrecht. Het begin van de Utrechtse pers ligt in 1658. In dat jaar begon de uit Gent afkomstige Gerard Lodewijk van der Macht in Utrecht onder de schuilnaam Anthony Benedicti met de uitgave van de op maandag en donderdag verschijnende Ordinaire Europese Courant. Vanwege zijn kritische publicaties was hij uit Holland verbannen. Evenals dat eerder in Den Haag het geval was geweest kwam hij meermalen in aanvaring met de Utrechtse magistraten. Omdat hij zijn leven ondanks toezeggingen in die richting niet beter werd hem eind 1669 ook in Utrecht het verblijf als courantier onttrokken.

Het duurde tot 1675 voordat Broer Appelaer Utrecht een gezagsgetrouwe Utrechtsche Courant schonk. Het op het titelblad afgedrukte stadswapen duidt op een goede verstandhouding met de magistraten die hem de vergunning voor de uitgave van zijn krant hadden verleend. De nieuwkomer



had zich in de aanvraag ervan geïntroduceerd als de kleinzoon van de Amsterdamse courantier Broer Jansz, de aartsvader van de regelmatige nieuwsvoorziening sinds in ieder geval 14 juni 1618 in Nederland. Appelaers krant kwam aanvankelijk wekelijks en later twee keer per week uit. Pas in 2005 werd bekend dat 140 elders niet aanwezige exemplaren van de Utrechtsche Courant uit de jaren 1677-1678 in Museum Enschedé buiten deze bewaarplaats in Haarlem onopgemerkt waren gebleven. Ze zaten verborgen in de jaargangen van de Oprechte Haerlemse Courant uit de periode 1702-1710.

Aangenomen wordt dat Utrecht in de achttiende eeuw enkele perioden zonder stedelijke krant heeft gekend.¹ Boekhandelaren en particulieren waren dan aangewezen op de levering van kranten door uitgevers buiten de stad. De genoemde krant uit Haarlem had een zodanige faam dat die ook in Utrecht gelezen zal zijn. Voor de rol van de pers in de strijd tussen patriotten en Oranjegezinden is er het erudiete proefschrift van Peet Theeuwen over Pieter 't Hoen en De Post van den Neder-Rhijn (1781-1787).² In 1797 verscheen - drie keer per week - het Utrechtsch Dagblad.

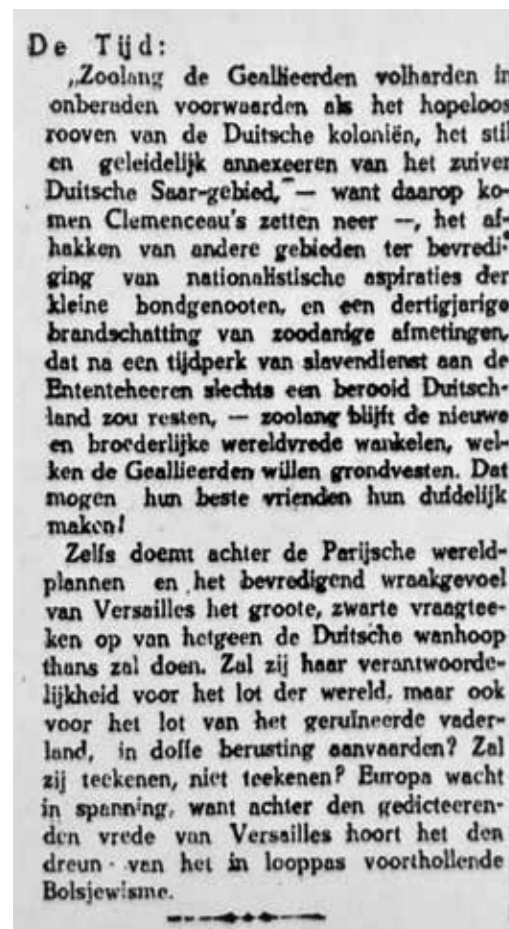
Na de inlijving van het Koninkrijk Holland bij het Franse Keizerrijk in 1811 kreeg het gebied rondom de Zuiderzee met ingang van 1 december 1811 een nieuw dagblad dat ook voor de huidige provincie Utrecht moest volstaan. Het was de in het Frans en het Nederlands verschijnende Feuille Politique du Département du Zuiderzee/Staatkundig Dagblad van het Departement der Zuiderzee. Het einde van de Franse Tijd betekende dat deze krant met ingang van 4 december 1813 uitsluitend in het Nederlands en onder de Nederlandse titel de nieuwe tijd kon inluiden. Al op 3 januari 1814 kwam bij De Leeuw en Co. in Utrecht het eerste nummer van de Utrechtsche Courant van de pers.

Inwoners van Utrecht lazten in de loop van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw niet alleen kranten die in hun eigen stad uitgegeven werden, ze abonneerden zich ook op landelijke titels van hun gading, dat wil zeggen van hun politieke en/of religieuze gezindte. Bij het ontbreken van belangstelling voor richtingbladen konden ze bovendien voor een gewoonlijk als 'neutraal' bestempelde krant kiezen. In feite ging het dan om een goed-burgerlijke variant die pretendeerde onafhankelijk te zijn van politieke partijen en kerkgenootschappen. Een echte sensatiepers kwam in Nederland niet van de grond.

Door de ligging van Utrecht in het midden van het land werd de stad een belangrijk knooppunt in het spoorwegnet. De uitgevers van landelijke dagbladen in Amsterdam, Rotterdam en Den Haag maakten gebruik van het vervoer per spoor om de boekhandelaren en de houders van krantenkiosken aan de stations in steden buiten de plaats van verschijnen nog dezelfde dag van hun pakketten ochtend- of avondbladen te voorzien. Een deel van de oplage ging via het postkantoor in de plaats van uitgave per posttrein of als treinvracht naar de directeurs van postkantoren in andere plaatsen. Zij genoten tot 1856 allerlei vrijdommen met betrekking tot het afsluiten van abonnementen en de bemiddeling bij het plaatsen van advertenties. Om een einde te maken aan de concurrentie met de boekhandel verbood de overheid in 1890 deze nog altijd lucratieve nevenactiviteiten van postbeambten.

Wie in een stad zonder eigen agent en bezorgers of op het platteland woonde kreeg de posteditie toegestuurd. Ging het om een ochtendblad, dan was de kans groot dat die vroege editie nog in de middag bij de laatste postbestelling in een stad werd bezorgd. Rond 1900 was de bezorger in een provinciestad van 8 uur 's morgens tot 8 uur 's avonds bezig met zijn of haar 'courantenloop'. Die zag er als volgt uit.³ De man (vaak ook vrouw) bracht de krant op een vroeg tijdstip bij de het meest betalende klant, haalde haar op een later tijdstip op om hetzelfde exemplaar vervolgens bij de tweede, minder betalende afnemer af te geven. Deze kringloop kon zich op een dag drie of vier keer herhalen. Degene die het minst betaalde las het ochtendblad op deze manier als avondblad. Het systeem van de 'courantverhuurder' liep omstreeks 1919 op zijn laatste benen, omdat de uitgevers zelf de bezorging en inning van het abonnementsgeld ter hand wensten te nemen. Om over de adressen van abonnees te kunnen beschikken kochten ze de laatste 'courantières' uit. Zoals de lantaarnopsteker uit het straatbeeld ging verdwijnen, zo kwam er ook een einde aan de nering van dit type voor eigen rekening werkende bezorgers.

Uitgevers haalden alles uit de kast om abonnees te winnen en te behouden. Ze boden bij wijze van klantenbinding een jaarkalender, prentbriefkaarten



van het 'dagbladpaleis', een 'premieboek' of 'premieplaten' met koningin Wilhelmina of de paus aan - met als toppunt van branchevreemde extra-tjes een gratis ongevallenverzekering.⁴ De combinatie van een abonnement met zo'n verzekering bleek onder niet verzekerde arbeiders, dagloners en handwerkslieden een effectief lokmiddel om hen over te halen zich te abonneren. En dan verleenden de dominee en de ouderling, de katholieke geestelijkheid en de socialistische colporteurs ook nog eens hand- en spandiensten in de slag om de abonnee.

Het is nu nauwelijks meer voorstelbaar wat het kunnen lezen van een dagblad rond 1900 betekende. Robert Peereboom (1891-1956) deed enkele jaren vóór de Eerste Wereldoorlog eindexamen H.B.S. en is toen bij het Utrechtsch Dagblad zijn journalistieke carrière begonnen. In een terugblik op zijn loopbaan schrijft hij in 1948: 'De dagbladen verschenen in het gezin als voorboden van een tijd, waarin door vele machtige invloeden, vooral door den steeds wassenden stroom der technische uitvindingen, een ware omwenteling in de dagelijksche levensgewoonten en in de maatschappelijke belangstelling van den gemiddelden mensch voltrokken zou worden'.⁵

Landelijke bladen die in Utrecht gelezen konden worden

Hieronder bespreek ik eerst de landelijke dagbladen die rond 1919 in Utrecht gelezen konden worden. Daarna laat ik de kranten de revue passeren die in de stad en provincie Utrecht verschenen.

Liberale en 'neutrale' persorganen

In de democratische conversatie en opinievorming van de maatschappelijke elite, die in een liberaler politiek geïnteresseerd was, namen de Arnhemsche Courant (1814), het Algemeen Handelsblad (1828) en de Nieuwe Rotterdamsche Courant (1844) in de negentiende eeuw het voortouw.⁶ Ze beïnvloedden het publieke debat en stimuleerden het ontstaan van een liberale politieke stroming, die zich steeds meer onderscheidde van de dominante conservatieve opstelling. In de vroege en latere partijvorming van de negentiende eeuw werkten opiniërende persorganen als katalysator - ook als ze zich niet als partijorganen opstelden. Dankzij de posterijen en het fijnmazige net van boekhandels was sprake van een landelijke verspreiding. In een universiteitsstad als Utrecht bestond in 1919 ongetwijfeld belangstelling voor de beide liberale 'hoofdorganen' met een zekere oriëntatie op respectievelijk Amsterdam en Rotterdam. Het liberale dagblad Het Vaderland (1869), uitgegeven in Den Haag, trok speciaal de aandacht van in letterkunde geïnteresseerde lezers, ook buiten de plaats van verschijnen. Dit laatste geldt ook voor De Avondpost (1885), een in Den Haag verschijnend dagblad dat

laverend tussen een liberale en een neutrale opstelling gemakkelijk van kleur kon verschieten. Vanuit de Residentie werd bovendien De Nieuwe Courant (1901) onder vrij-liberalen in grotere steden en in de provincie verspreid. Deze krant met de ondertitel 'Dagblad van Nederland' werd door Twentse industriëlen mogelijk gemaakt. Verschillende politieke groeperingen in het vrijzinnig-liberale kamp vonden elkaar in 1901 in de Vrijzinnig Democratische Bond met - van begin 1905 tot eind 1911 - Land en Volk zo niet als 'eigen' dan toch als zielsverwant dagblad.

De Telegraaf was een nieuwskrant met abonnees in de betere kringen van de gehele burgerij in het Westen van het land, zonder binding aan een politieke partij of stroming en met een hang naar sensationele berichtgeving. Maar lang niet iedereen mocht van de boven hem gestelde autoriteiten een dergelijke krant lezen. Zo werd in bisschoppelijke vastenbrieven en vanaf de preekstoel katholieken voorgehouden dat zij zich moesten onthouden van een abonnement op een neutrale krant. Ze konden er beter ook maar niet in adverteren. Kop van Jut was niet zozeer De Telegraaf, maar in eerste instantie De Courant met eind 1915 een oplage van 250.000 exemplaren (inclusief 20.000 abonnees op De Telegraaf). Per 1 januari 1919 had De Courant een oplage van 176.334 en vijf jaar later van 212.305⁷, terwijl De Telegraaf per 1 januari 1920 een oplage van 40.526 had en vijf jaar later 86.382.

Socialistische persorganen

Het Volksdagblad (1895) was het eerste arbeidersdagblad in Nederland. Vermelding van deze krant in contemporaine Utrechtse bronnen zou aan het licht kunnen brengen of deze door de begaafde journalist en verdienstelijke pershistoricus H.J. Scheffer (1919-2008) aan de vergetelheid ontrokte titel in Utrecht lezers vond. In de waaier van linkse stromingen nam Het Volksdagblad een relatief neutrale positie in.⁸ Hierin kwam echter verandering toen Het Volk (1900) met de ondertitel 'Dagblad voor de arbeiderspartij' op de markt kwam. Het was het partijorgaan van de Sociaal-Democratische Arbeiders-Partij (SDAP). De sociaal-anarchistische kleur die Het Volksdagblad toen ging kenmerken, leidde in combinatie met de zwakke bedrijfsvoering in 1908 tot zijn ondergang.



'De derde Nederlandsche Jaarbeurs.

De deelnemende industrie-groepen zijn als volgt over de terreinen verdeeld:

Vredenburg: I Machines en Werktuigen. III Metaalbewerking. IV Wetenschappelijke instrumenten. V. Goud- en Zilverwerken. VIIb. Sanitaire artikelen. XVIa. Rubber. XVIII. Steenkolen en Turf. XXI. Transportmiddelen. XXIV. Veriwaren en Lakken.

Neude: II. Gas en electriciteit. VIIa. Verwarmings- en verlichtingsartikelen, metaalwaren.

Janskerkhof: XIIa. Houtbewerking. VIII. Glas en Aardewerk. XVII. Bouwmaterialen. Lucas Bolwerk: XIIb. Meubelen. XIII. Bureau- en Woningartikelen. XV. Sportartikelen. Speelgoed en Borstelwerk.

Tivoli: XVIb. Leder. XX. Boekhandel, Papier en Papierwaren, Grafische vakken.

Mallebaan (Noord): XXII. Voedings- en Genotmiddelen. XXIII. Chemische en Pharmaceutische producten, Parfumerieën, Oliën en Vetten. X. Textiel (gedeeftelijk).

Mallebaan (Zuid): X. Textiel, Wol, Sijde, Garen en Band. XI. Confectie Modeartikelen, Tricotage, Lingerie.

De Nederl. Jaarbeurs internationaal.

In de j.l. gehouden vergadering van het Algemeen Bestuur der Vereeniging tot het houden van Jaarbeurzen in Nederland, gevestigd te Utrecht, is een uitvoerige bespreking gewijd aan het vraagstuk van de internationaliseering der Jaarbeurs. Met overgrote meerderheid van stemmen werd de navolgende conclusie aangenomen:

dat zoo spoedig mogelijk tot internationaliseering van de Nederlandsche Jaarbeurs zal moeten worden overgegaan, tenzij de politiek-economische toestand zich dusdanig mocht ontwikkelen, dat bij de handhaving van het nationaal karakter der Beurs, althans voorloopig, nog noodzakelijk maakt.

Het tijdstip, waarop tot internationaliseering zal worden overgegaan, zal echter niet worden vastgesteld, dan nadat ter zake met de Regering, industrie en handel overleg zal zijn gepleegd.

Zoolang dus geen nader besluit genomen is, zal de Jaarbeurs haar streng nationaal karakter blijven dragen.

Behalve arbeiders waren ook ambachtslieden en kantoorpersoneel geïnteresseerd in het sociaal-democratische gedachtegoed van Het Volk. Voor de gevaren van het lezen van dit 'socialistische' dagblad en de 'onafhankelijke' De Courant werden katholieken bij herhaling gewaarschuwd. Een buitenbeentje in journalistiek Nederland van 1919 was De Tribune, het partijblad van de Communistische Partij Holland. In 1907 opgericht als marxistisch weekblad was het in 1909 het partijblad van de Sociaal-Democratische Partij en in 1918 het blad van de genoemde communistische partij geworden. In 1916 werd De Tribune dagblad.⁹ De door de sociaaldemocratische voorman Pieter Jelle Troelstra op 11 november 1918 beoogde arbeidersrevolutie 'die niet doorging', bewerkstelligde dat de linkse pers haar scherpste kantjes verloor.¹⁰

Katholieke persorganen

Voor een goed begrip van de landelijke katholieke pers die in 1919 in Utrecht bereikbaar was, is het nuttig even stil te staan bij de opkomst ervan in de negentiende eeuw. Vanuit een positie van een onderdrukte en later hooguit getolereerde minderheid maakte het katholieke volksdeel in de negentiende en vroeg-twintigste eeuw een emancipatieproces door. De uitkomst ervan was dat katholieken uiteindelijk politiek en cultureel volwaardig aan de Nederlandse samenleving konden deelnemen. Het ontbreken van voldoende hoger opgeleide leken die door het vooruitgangsidee van de verlichting gegrepen waren, bood priesters de kans een rol als intellectuele

voortrekkers te spelen. Een voorbeeld ervan is het culturele tijdschrift De Katholiek. Godsdiens- en geschied- en letterkundig maandschrift (1842) dat tot 1924 bestond. Tegelijkertijd kwam met medewerking van geestelijken een katholieke dagbladpers met een meer algemene inhoud en een breder lezerspubliek tot ontwikkeling. Als landelijke opiniërende persorganen vervulden De Tijd (1845) van Judocus Smits (1813-1872) - eerst vanuit Den Bosch

en spoedig daarna vanuit Amsterdam¹¹ - en De Maasbode (1868) van J. Bos vanuit Rotterdam¹² een pioniersrol. Laatstgenoemde krant ging de strijd aan met het liberalisme dat zich van kerk en religie vervreemde. Ook De Tijd raakte onder de opvolgers van de oprichter ingekapseld in een conservatief, antiliberaal kerkelijk krachtenveld.

Een bijzondere plaats in de katholieke journalistiek en in de Utrechtse dagbladpers nam het sociaalkritische dagblad Het Centrum in. Van alle in Utrecht verschenen landelijke dagbladen zijn we over deze titel het best geïnformeerd - mede dankzij de zorgvuldige bibliografische naspeuringen van Otto S. Lankhorst die de kerngegevens bijeenbracht.¹³ Opmerkelijk is dat katholiek Utrecht op 1 oktober 1884 Het Centrum in de schoot geworpen kreeg. Na een proefnummer met als datum 2 april was op 2 mei van genoemd jaar het eerste nummer verschenen. Oprichter was C.L. Langendam in Nijmegen. Zijn vader, Simon P. Langendam, had in 1848 in Nijmegen het weekblad Staatskundig-, Nieuws- en Advertentieblad, de vroegste voorganger van De Gelderlander, opgericht. Een tweede katholieke krant in de Waalstad lag niet voor de hand, ook al was ze bedoeld voor landelijke verspreiding. Maar vanuit deze intentie was het centraal gelegen spoorwegknooppunt Utrecht eigenlijk ook een betere keuze. In de kop van het Proefnummer van Het Centrum. Dagblad voor Stad en Provincie Utrecht wordt vermeld dat de krant iedere werkdag zal verschijnen.¹⁴ De zaterdag gold ook nog als zodanig. Met ingang van 13 oktober 1884 werd tot eind 1889 aan de naam Het Centrum toegevoegd: Dagblad voor Nederland en Utrecht. Uitgever was vanaf 1 april 1885 de firma Wed. J.R. van Rossum. De Van Rossums speelden een belangrijke rol in de geschiedenis van de krant. Zo namen (directeur-)hoofdredacteur Th.A. Koelman (1850/1-1916) en boekverkoper Th.G.J. (Theo) van Rossum (1836-1908) de failliete maatschappij van Het Centrum in 1898 over. Eind 1907 richtten beide genoemde personen samen met boekverkoper J.F.Th. (Johan) van Rossum (1866-1948) de N.V. Dagblad en Drukkerij Het Centrum op.¹⁵

Het Centrum is nauw verbonden met de politicus Herman J.A.M. Schaepman (1844-1903). Hij trad op als strijder voor de maatschappelijke en politieke belangen van de katholieken. In 1880 was deze 'priester-staatsman' in de Tweede Kamer gekomen en in 1883 had hij in *Een katholieke partij. Proeve van een program* zijn gedachten over de betekenis van een katholieke partij geformuleerd. In dat jaar verliet Schaepman het dagblad De Tijd. In 1887 werd hij medewerker van Het Centrum dat wel gevoelig bleek voor zijn vooruitstrevende politieke opvattingen. Deze krant functioneerde tot 1900 als spreekbuis van zijn maatschappelijke denkbeelden en politieke ideeën. Dat Het Centrum steevast als 'de krant van Schaepman' werd aangeduid, is dan ook niet zo vreemd. Het Centrum bood nog een andere priester van het

Aartsbisdom Utrecht, Alphons Ariëns (1860-1928), een podium voor diens opvattingen over het bevorderen van een katholieke arbeidersbeweging en het ontwikkelen van een katholieke sociale leer.

Aan het eind van de negentiende eeuw was Het Centrum de enige grote katholieke krant die systematisch opkwam voor democratische beginselen en sociale gerechtigheid. Maar deze katholieke krant kon de goedkeuring van de katholieke autoriteiten niet wegdragen. De bisschop van Haarlem, mgr. C.J.M. Bottemanne (1823-1903), was de sociale en politieke opstelling van Het Centrum en de daaruit voortvloeiende polemieken in de katholieke pers, een gruwel. In 1894 plaatste hij de krant onder de preventieve controle van een censor.¹⁶ De priester dr. Gisbert Brom (1864-1915) was van 1897 tot 1902 naast directeur-hoofdredacteur Koelman medehoofdredacteur van Het Centrum. Hij was door de aartsbisschop, mgr. Henricus van de Wetering (1895-1929), benoemd. Ook deze bisschop aan de Maliebaan voerde een eigenzinnige kerkelijke perspolitiek. Tot 1903 bleef de geest van Schaepman een karakteristiek van Het Centrum, waardoor het blad respect verwierf in de opinievorming op landelijke niveau. Met het vertrek van Brom en de komst van de voorzichtig, behoudende P.H.J. Steenhoff (1866-1945) verloor de krant in de jaren '20 haar aantrekkingskracht voor progressief denkende katholieken. Maar journalisten, dichters en schrijvers rond het progressief-katholieke literaire tijdschrift De Gemeenschap (1925-1941), zoals Jan Engelman, Bernard Verhoeven, Pieter van der Meer de Walcheren, Gerard Brom, Louis Kuitenbrouwer (Albert Kuyle), zorgden ervoor dat Het Centrum in de jaren '30 weer een veel levendiger krant werd.

Voor de op alle fronten gevoerde strijd voor een katholiek arbeidersdagblad in de eerste decennia van de twintigste eeuw verwijs ik naar mijn monografie over de Volkskrant.¹⁷ Dat de plannen voor een arbeiders- of volksdagblad steeds weer werden afgeschoten hing onder andere samen met de neiging Het Centrum te beschermen. Het omvormen van dit dagblad tot een aan de katholieke arbeidersbeweging gelieerd persorgaan stuitte echter eveneens op weerstand. De bisschoppen van vooral Utrecht en Haarlem bemoeiden zich er intensief mee. Zonder hun zegen had de beoogde krant geen schijn van kans. Het bewaren van de katholieke eenheid - ook in de politiek - was voor hen heilig. Door op 2 oktober 1919 het eerste nummer van het weekblad De Volkskrant als 'Orgaan van de Federatie der Diocesane R.K. Volks- en Werkliedenbonden in Nederland' te laten verschijnen werden de geesten rijp gemaakt voor verder reikende ambities: geen vakbondsblad, maar een echte krant. Met ingang van 19 januari 1920 was al sprake van een anderdaagse uitgave die qua inhoud steeds meer op een nieuwsblad in plaats van een vakbondsblad ging lijken.

Antirevolutionaire persorganen

Ook hier is het nuttig een blik te werpen op de opkomst van de antirevolutionaire pers in de negentiende eeuw. De encycliek Rerum Novarum ('Over nieuwe zaken') in 1891 van de 'arbeiderspaus' Leo XIII zette een progressieve katholieke beweging in gang, de Katholieke Sociale Actie genaamd. Parallel daaraan ontwikkelde zich een vergelijkbare christelijke visie op de maatschappij. Christelijken en katholieken vonden elkaar in hun afkeer van de seculiere, liberale ideeën. In hun drang zich te emanciperen waren katholieken en christelijken in die tijd bondgenoten. In de journalistiek roerden zich de gereformeerde volgelingen van dr. Abraham Kuyper (1837-1920), vaak aangeduid als 'de kleine luyden'. In 1872 richtte deze in karikaturen als 'Abraham de Geweldige' afgebeelde voorman van het gereformeerde volksdeel De Standaard op als opiniërend 'Antirevolutionair Dagblad voor Nederland', zoals de ondertitel luidde. De Standaard, een uitgave van de N.V. Dagblad en Drukkerij De Standaard in Amsterdam, ontwikkelde zich tot een invloedrijk partijblad van de Anti-Revolutionaire Partij. Het was gericht op de politiek bewuste gereformeerde burgerij met een zeker ontwikkelingsniveau.¹⁸

In 1912 verscheen De Amsterdammer. Algemeen Christelijk Dagblad als uitgave van de genoemde naamloze vennootschap die De Standaard uitgaf. Toen de krant onder leiding van het Christelijk Nationaal Vakverbond kwam te staan, werd de titel Christelijk Sociaal Dagblad De Amsterdammer. Het was in feite een kopblad van De Standaard, zij het dat meer rekening werd gehouden met de belangen van de christelijke werknemers.

Daarnaast kwam in 1903 De Rotterdammer als orthodox-reformatorisch dagblad voor boeren en lezers uit de kleine burgerij op de markt, dat in Utrecht ook in christelijk-historische kring werd gelezen. Deze krant onderhield geen officiële of officieuze banden met de genoemde Anti-Revolutionaire Partij waaraan De Standaard gelieerd was. In 1928 kreeg Utrecht de Nieuwe Utrechtsche Courant als kopblad van De Rotterdammer. Gebleken was dat er in stad en provincie een bescheiden markt voor was.¹⁹ Tot slot vermeld ik De Nederlander (1893) en haar concurrent Het Nederlandsche Dagblad (1896), beide bedoeld om de 'christelijk-historische beginselen' onder de gematigde antirevolutionairen te verspreiden. Met





ingang van 1 oktober 1901 werden beide uitgaven samengevoegd onder de titel *De Nederlander*. Nederlandsch Dagblad tot verbreiding van Christelijk-Nationale beginselen. De fusie werd bezongen in een op genoemde datum afgedrukt gedicht. Het gereformeerde volksdeel hechtte sterk aan tijdschriften. Zo zou *De Reformatie* met als ondertitel 'Weekblad tot ontwikkeling van het gereformeerde leven', opgericht in 1920, in het interbellum in veel discussies de toon aangeven. In streng-orthodoxe gezinnen lag een abonnement op het fel antikatholieke weekblad *De Banier* (1874) voor de hand. Het was het partijblad van de Staatskundig Gereformeerde Partij. Voor alle hierboven besproken kranten was het een buitengewoon gelukkige omstandigheid dat de opkomende advertentiebureaus de dagbladpers als een onmisbaar advertentiemedium beschouwde. Bemiddelend tussen de adverteerder en de uitgever wilden de aanvankelijk als 'advertentiekruiers' aangeduide, met de boekhandelaren concurrerende, houders van dergelijke bureaus graag beschikken over allerlei gegevens met betrekking tot een krant. Behalve de oplage speelden onder andere de verschijningsfrequentie, de eventuele politieke of religieuze richting en de advertentietarieven een rol. Van tijd tot tijd verspreidden eigenaren van

binnen- en buitenlandse advertentiebureaus een opgave van kranten en tijdschriften waarin via hun bemiddeling geadverteerd kon worden. De uitgevers betaalden daarvoor provisie.²⁰

De zoektocht naar oplagecijfers

De uitkomst van mijn zoektocht naar pershistorisch zo zeldzame 'harde' gegevens van oplagecijfers presenter ik hier in tabel 1.

Kranten in de stad en provincie Utrecht

Ondanks de centrale ligging kreeg Utrecht niet de allure van een echte krantenstad. In 1917 kende Nederland 66 dagbladen. Daarvan verschenen er negen in Amsterdam (644.070 inwoners), acht in Den Haag (352.072 inwoners) en

Tabel 1 Oplagecijfers van naar alle waarschijnlijkheid ook in Utrecht omstreeks 1919 verspreide dagbladen, geordend naar de hoogte van het aantal.²¹

Titel	frequentie	oplage
De Courant ^A	12 x	182.650 (180.000 in een advertentie) [180.000]
Nieuwe Rotterdamsche Courant ^B	13 x	43.000 (70.000-80.000, 25.000 abonnees) [80.000]
Het Nieuws van den Dag	12 x	(40.000) [40.000]
Algemeen Handelsblad	13 x	36.000 (15.000 abonnees, een sterke losse verkoop)
Het Volk	6 x	35.000 (18.000) [50.000]
De Amsterdammer	7 x	[25.000]
De Telegraaf	18 x	28.529 (18.000; eind 1915 met <i>De Courant</i> 250.000)
De Tijd	7 x	[14.400]
Het Vaderland ^D	13 x	(12.000) [4.500]
De Standaard	7 x	11.500 (2.000 ^C)
De Tribune	7 x	10.000
De Rotterdammer	6 x	(7.000-8.000)
De Nieuwe Courant	12 x	(5.000)
De Avondpost	13 x	

Cursief wordt de verschijningsfrequentie per week vermeld. De opgaven tussen ronde haken zijn ontleend aan het Handbuch der Auslandspressen uit 1919 en die tussen vierkante haken aan de ALA-catalogus uit 1919/1920.

PM1 *De Maasbode (met zes keer per week Het Nieuwe Dagblad als volksuitgave), dertien.*

PM2 *De in Amsterdam verschijnende financiële dagbladen Dagelijksche Beurscourant (zes keer per week) en de Zee-Post (twaalf keer per week) zullen in Utrecht abonnees gehad hebben, zo mag men veronderstellen.*

A *In de ALA-catalogus 1919/1920 wordt De Courant ook afzonderlijk als maandagmorgenuitgave genoemd.*

B *In de ALA-catalogus 1919/1920 wordt de wekelijkse Mail-Editie voor het buitenland afzonderlijk genoemd.*

C *Het Handbuch der Auslandspressen merkt bij dit aantal op: 'keine hohe Auflage' en verwijst naar de of het door mij nog niet geïdentificeerde 'Clémanceau' [Clemenceau?] als bron. Waarschijnlijk is een oplage van 12.000 bedoeld.*

D *Het Handbuch der Auslandspressen merkt bij dit aantal op dat de oplage recentelijk aanmerkelijk verhoogd is door afname in België.*

vijf in Rotterdam (501.281 inwoners).²² De qua aantal inwoners vierde stad van het land, Utrecht (136.605 inwoners), moest het met drie of vier dagbladen doen, zoals hierna zal blijken.

In 1842 kende de lokale Utrechtse pers een pennensrijd tussen de conservatieve Utrechtsche Courant en het oppositionele Utrechtsch Weekblad dat de politieke en maatschappelijke situatie in de stad aan de kaak stelde. Het weekblad was geen lang leven beschoren. In 1844-1845 zorgde het Utrechtsch Nieuws- en Advertentieblaadje voor een radicaal geluid. De tot Utrechtsche Provinciale en Stads-Courant (anno 1796) omgedoopte Utrechtsche Courant kreeg in het revolutiejaar 1848 concurrentie van de Nieuwe Utrechtsche Courant onder redactie van mr. F.A. van Hall die de

krant een uitgesproken conservatieve in plaats van liberale koers liet varen. De Utrechtsche Provinciale en Stads-Courant voerde de verschijningsfrequentie met ingang van 1854 op tot die van een dagblad dat op de gunst van de gegoede burgerij mikte. Twee jaar later werd de volgorde in de titel gewijzigd in Provinciale Utrechtsche en Stads-Courant.

In de jaren 1873-1874 verscheen zes keer per week (niet op zondag) het Utrechtsch Volksblad. Utrechtsch Algemeen Volks- en Advertentieblad, later met de ondertitel Algemeen Advertentieblad. Hoewel dit dagblad zich niet als katholiek afficheerde kwam het wel regelmatig op voor de belangen van de katholieke minderheid in de stad en de omgeving. Op 23 oktober 1874 nam de protestant C.A. van Teylingen het Volksdagblad over - met als redactioneel programma vaderlandslievendheid, liefde voor stad en provincie, geen godsdienstige twisten en op politiek gebied eerder een conservatieve dan een liberale houding.

In 1889 kwam het eerste nummer van de Utrechtsche Courant. Nieuws- en Advertentieblad als voortzetting van het Utrechtsch Nieuws- en Advertentieblaadje (1883) uit. In 1890 werd de verschijningsfrequentie opgevoerd tot die van dagblad met een mix van een neutrale en een katholieke inhoud. Het lukte de in 1909 opgerichte N.V. Uitgeversmaatschappij "Neerlandia" niet een censor toegewezen te krijgen. Het Centrum zou er maar last van ondervinden, zo dacht men aan de Maliebaan.

De hervormde en antirevolutionaire Utrechtse pers

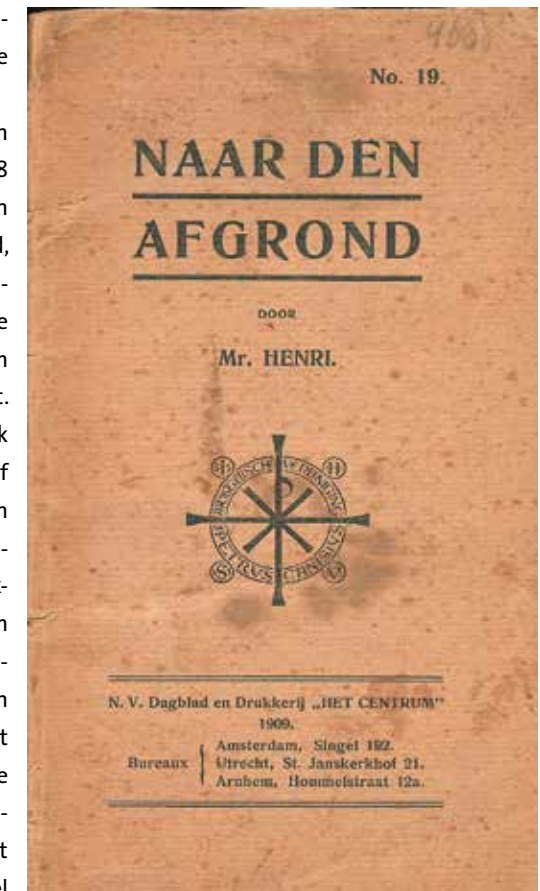
Op 1 juli 1850 trad G. Groen van Prinsterer (1801-1876) als hoofdredacteur van de al genoemde Nieuwe Utrechtsche Courant aan. Hij wijzigde de titel in De Nederlander. Uitgever Kemink en Zoon voegde er de ondertitel Algemeen Staatskundig, Nieuws-, Handels- en Advertentieblad aan toe. Op 5 juli 1899 verscheen in Utrecht het eerste nummer van het protestants-christelijke, twee keer per week verschijnende nieuwsblad De Stichtsche Courant. Nieuwsblad voor Stad en Land. Met ingang van 4 april 1904 werd de verschijningsfrequentie teruggebracht tot slechts een keer per week om op 1 oktober 1905 toch nog dagblad te worden. Onder leiding van de eerste directeur-hoofdredacteur G.G. van As²³ kreeg De Stichtsche Courant een antirevolutionaire kleur. Met ingang van 1 mei 1919 werd de krant een kopblad van De Standaard om al vrij gauw in dit 'hoofdorgaan' van de Anti-Revolutionaire Partij op te gaan.²⁴ Van 1893 tot 1923 verscheen De Keuvelaar. Weekblad voor het Volk. Redacteur was J. Keuning te Spijk. Qua politieke richting was dit blad antirevolutionair. Omdat het lezen van zo'n weekblad leerzaam moest zijn, was het gebruikelijk dat voor de didactische vorm van de dialoog, een tweegesprek aan de keukentafel, werd gekozen. Eén persoon

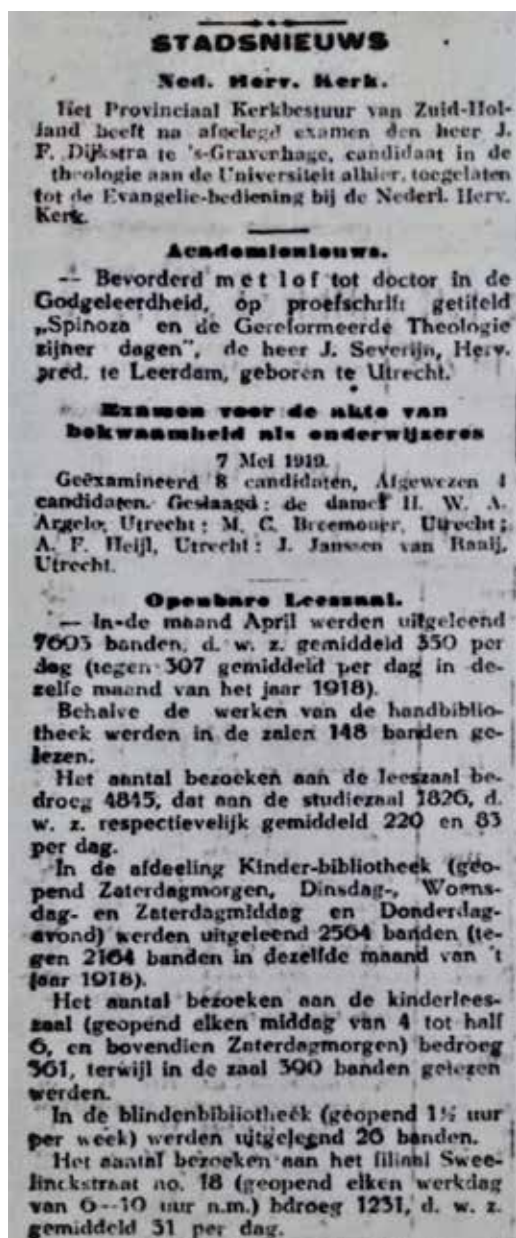
hield het gesprek gaande door over het gespreks-onderwerp vragen te stellen, nog eens door te vragen of een (voorlopige) conclusie te trekken. Na eerst zijn geluk in een ambtelijke loopbaan beproefd te hebben, werd op 1 februari 1918 Pierre H. Ritter Jr. (1882-1962) hoofdredacteur van het Utrechtsch (Provinciaal en Stedelijk) Dagblad, zoals het hoofdorgaan van de Utrechtse dagbladpers dan wordt aangeduid. Hij ontwikkelde zich tot een bekende letterkundige, een alom erkend literatuurcriticus en vaardige journalist. Onder zijn leiding kreeg de krant tot zijn vertrek in 1934 een zekere landelijke faam. Hij schreef hoofdartikelen, gemeenteraadsoverzichten en een wekelijkse letterkundige kroniek. Zijn publicaties in boekvorm over onder andere de vervlaking in de journalistiek van het interbellum getuigen nog steeds van een scherpe perswettenschappelijke blik. Zijn biografie Jan van Herpen gaf de volgende typering van Ritter als journalist in Utrecht: 'Als liberaal van conservatieven huize streefde hij naar een toenadering van confessionalen en liberalen'.²⁵ Deze instelling maakte het Utrechtsch Dagblad aantrekkelijker voor zowel katholieke als protestantse lezers.

De uiteindelijke marktleider op de Utrechtse dagbladmarkt werd niet de vertrouwde krant van Ritter Jr. en evenmin de op commerciële leest geschoeide Utrechtsche Courant. Op 2 mei 1893 was het eerste nummer van het Utrechtsch Volksblad. Nieuws- en Advertentieblad voor Utrecht verschenen - met als doelgroep degenen die een dag eerder de Dag van de Arbeid hadden gevierd en waarschijnlijk een gratis exemplaar hadden gekregen. De oprichter, Johan de Liefde (1860-1923) koos al op 7 november 1893 voor de naamswijziging in Utrechtsch Nieuwsblad. In plaats van een arbeiderskrant stond hem een dagblad voor een eerder neutraal dagblad voor een breder publiek voor ogen. Via drie keer per week voerde hij de verschijningsfrequentie op tot een dagelijkse verschijning op 5 februari 1894.²⁶

De Utrechtse katholieke pers

De politicus mr. P.J.M. (Piet) Aalberse (1871-1948) van de RKSP, de Rooms-Katholieke Staatspartij, was van 1889 tot 1925 medewerker, vervolgens tot





1929 hoofdredacteur en daarna weer medewerker van Het Centrum. Hij was in 1903 Schaepman opgevolgd als Kamerlid en in 1905 aan het hoofd van het Centraal Bureau van de Katholieke Sociale Actie in Leiden komen te staan. In die leidinggevende functie begon hij zich intensief te bemoeien met de katholieke pers - aanvankelijk met als oogmerk tot de oprichting van een katholiek volksdagblad te komen. Het was volgens de invloedrijke katholieke voorman niet voldoende dat Het Centrum een algemeen katholiek dagblad voor heel Nederland, een 'moederblad met vele dochteren', was. De krant moest volgens hem ook een echt lokaal blad worden 'dat geheel meeleeft met het katholieke en openbare leven van deze Bisschopsstad' - Utrecht dus. De bisschoppenconferentie had na lang aarzelen hiermee ingestemd, mits in de nieuwe situatie geen 'arbeiderspolitiek' gevoerd werd. Daar zag men de sociaal ingestelde Aalberse namelijk wel voor aan. In 1918 werd Aalberse de eerste minister van Arbeid. Aansluitend was hij van 1 januari 1923 tot 4 augustus 1925 minister van Arbeid, Nijverheid en Handel. Een verhaal apart vormen de perikelen rond de R.K. Persvereniging De Gooische Post en De Stichtsche Post. Hoewel Hilversum, in 1919 een stad met 36.500 inwoners, in de provincie Noord-Holland ligt, heeft het toch zin de situatie op het gebied van de journalistiek in het omroepdorp-avant-la-lettre in ogenschouw te nemen. De afstand tot Utrecht is immers vrij gering, zodat er sprake geweest kan zijn van een nieuwsvoorziening die de gemeentegrenzen oversteept.

Eerst een beknopte voorgeschiedenis. Op 11 november 1871 verscheen het eerste nummer van Het Gooisch Nieuwsblad, een weekblad dat na het vijfde nummer werd omgedoopt tot De Gooi- en Eemlander. Deze krant begon in 1901 twee keer, op 30 maart 1917 drie keer, op 20 september 1917 vier keer per week en op 18 september 1922 dagelijks te verschijnen. De wijze waarop de verschijningsfrequentie stap voor stap werd opgevoerd is typerend voor veel week- en nieuwsbladen in de eerste

decennia van de twintigste eeuw. Dit geldt ook voor de ambitie om van een nieuwsblad over te gaan naar een dagblad. Het streven was gericht op 'een behoorlijk geredigeerd en een geheel met zijn tijd meegaand provinciaal dagblad, dat eerlang in betekenis hoopt te mogen wedijveren met collega's in de overige provinciën'.

Werd De Gooi- en Eemlander als nieuwsblad nog als neutraal gepresenteerd, als dagblad had de krant een naar centrumrechts neigende signatuur. Katholieken werden geacht aan neutrale en andere niet-rooms-katholieke dagbladen geen genoeg te beleven en er ook niet in te adverteren. Dit verklaart waarom in 1906 de R.K. Persvereniging De Gooische en Stichtsche Post met ingang van 30 maart van genoemd jaar de uitgave van een katholiek nieuwsblad voor het Gooi en het Sticht voor haar rekening nam. Maar nog meer dan een persvereniging bood een naamloze vennootschap kansen om bij te blijven in de modernisering van het toenmalige krantenbedrijf. Door de uitgifte van aandelen kon een naamloze vennootschap met meer succes kapitaal aantrekken voor investeringen in de technische outillage van de zetterij en drukkerij. De regelzetmachine Linotype verving namelijk in rap tempo de handzetter. De tot dan toe gebruikelijke snelpers werd vervangen door een tweetoerenpers. Dit begeerd type rotatiepers was geschikt om zowel grotere oplagen van landelijke dagbladen als kleinere oplagen van week- en nieuwsbladen in korte tijd te drukken. Uitbreiding van de zet- en drukcapaciteit vroeg wel om meer drukorders. Kapitaalinjecties maakten nieuwe activiteiten en initiatieven mogelijk. Daartoe behoorde in 1918 bij De Gooische Post en De Stichtsche Post de uitbreiding van de verschijningsfrequentie van twee naar vier keer per week.²⁷ In de doelstelling van de in Hilversum gevestigde naamloze vennootschap werd vastgelegd dat De Gooische Post, De Stichtsche Post en andere, een of meer malen per week verschijnende nieuwsbladen 'in Katholieken geest, ter verdediging en verspreiding van Katholieke beginselen' geredigeerd dienden te worden. De aartsbisschop van Utrecht werd gevraagd een geestelijk adviseur te benoemen om toezicht te houden op de inhoud van de nieuwsbladen en periodieken. Hem werd het recht toegekend de plaatsing te verbieden van alles wat hij in strijd achtte met 'de Rooms-Katholieke Geloofs- en Zedenleer' of schadelijk oordeelde voor 'de Rooms-Katholieke Zaak'.

Als directeur van de naamloze vennootschap Gooi en Sticht was C.M.J. [A.L.V.] (Clemens) Aleven (1888-1954) benoemd. Hij trad tevens op als directeur-hoofdredacteur van De Gooische Post. De als 'overigens zeer slim' getypeerde Aleven kwam in 1928 in aanvaring met de al genoemde mgr. Henricus van de Wetering, de aartsbisschop van Utrecht. Deze nam het de beminde gelovige Aleven kwalijk dat hij verzuimd had hem om toestemming te



vragen, toen hij (Aleven) De Stichtsche Post in een dagblad veranderde. Tijdens de inwijding van de Heilig Hartkerk in Hilversum kreeg de geestelijk adviseur vanaf de kansel ontslag aangezegd. De Stichtsche Post verloor met die waakhond het predicaat 'katholiek' en daarmee de steun van de parochiepriesters. Als toegewijd secretaris van de Nederlandsche Roomsche-Katholieke Journalisten-Vereeniging was de uitsluiting voor Aleven extra pijnlijk. Bovendien gaf hij sinds 1917 op zaterdag als bijvoegsel bij De Stichtsche Post De Officiële R.K. Kerklijst uit.

Bij mijn archiefonderzoek voor het boek over de Volkskrant ontdekte ik dat Aleven menige brief naar het bisschoppelijk paleis aan de Maliebaan heeft gestuurd om zijn zaak te bepleiten en tot een oplossing te komen. Hij ervoer de maatregel van Van de Wetering als broodroof. Op de eerste voor het gehele land bedoelde Katholiekendag die in september 1919 in Utrecht werd gehouden, trad Aleven op als secretaris van het bestuur van de sectie 'Pers en lectuur'. In een voorbeschuwing schreef het streng-katholieke landelijke dagblad De Maasbode: 'Onze pers heeft nog onder ons tekorten, al is veel verbeterd. Zij kan iederen dag den geestelijken honger stillen en

machtig bijdragen om, tegen de node des tijds in, smaak voor het hoogere in de zielen te onderhouden. Immer het Roomsche leven op peil houden, altijd tot actie aanwakkeren, steeds het godsdienstige als het mees[t] interessante behandelen, kan de Katholieke krant'.²⁸ Een duidelijke boodschap, niet in het minst voor Aleven. In de catalogus van het advertentiebureau Van Staal & Co. uit 1923 worden het Nieuwsblad voor Culemborg en het Nieuwsblad voor Woerden als op woensdag en zaterdag verschijnende nevenuitgaven van De Stichtsche Post genoemd. Hieruit blijkt dat Aleven toch de vleugels steeds wijder wist uit te slaan.

Op 30 juni 1930 verscheen het laatste nummer van De Stichtsche Post als dagblad.²⁹ De titel zou echter pas eind 1976 definitief uit gezinnen in Het Gooi verdwijnen. In het laatste nummer van 21 december van dat jaar werd geconstateerd dat het blad een unieke functie had vervuld in de communicatie tussen de parochies en de katholieken in het dekenaat. Als kerkblad te eindigen was niet wat Aleven voor ogen had gestaan. Tussen hem en kerkvorst Van de Wetering kwam het niet meer goed. Ik eindig dit overzicht van de rijke pershistorische geschiedenis van kranten voor de stad en provincie Utrecht met een tabel waarin de uitkomst is weergegeven van mijn zoektocht naar de oplagen.

Tabel 2 Titel, uitgever, verschijningsfrequentie, politieke richting en oplage van kranten in Utrecht in of omstreeks 1923.³⁰

Titel / uitgever	frequentie	politieke richting	oplage
Het Centrum	dagelijks ^A	katholiek	[2500] ³¹
N.V. Drukkerij en Uitg.-Vennootschap Futura, Utrecht	7 x		
Utrechtsche Courant	dagelijks	neutraal	[geen opgave]
Uitg.-Mij. 'Neerlandia', Utrecht	6 x		
De Stichtsche Courant ³²	dagelijks	antirevolutionair	[geen opgave]
Uitgever?	6 x		
Utrechtsch Nieuwsblad	dagelijks	neutraal	26.000
(Joh. de Liefde, Utrecht)	7 x		[25.000]
Utrechtsch (Provinciaal en Stedelijk) Dagblad	dagelijks ^B	liberaal	[geen opgave]
(Electrische Drukkerij L.E. Bosch & Zn., Utrecht)	13 x		

De cijfers tussen vierkante haken geven oplagecijfers uit de ALA-catalogus uit 1919/1920.

^A *De plaatselijke editie van Het Centrum met de ondertitel 'Dagblad met Ochtend- en Avondeditie' verscheen, behalve op zondag, zowel 's middags als 's avonds. De landelijke editie met de ondertitel 'Dagblad voor het Katholieke Volk' verscheen met inbegrip van het apart mee te tellen, op zaterdagavond bezorgde, Zondagsblad van Het Centrum zeven keer per week.*

^B *De editie van het Utrechtsch (Provinciaal en Stedelijk) Dagblad voor de stad Utrecht verscheen als ochtend- en avondeditie. De verschijningsfrequentie komt hiermee op dertien keer per week.*

AUTEUR

Joan Hemels (1944) is emeritus hoogleraar communicatiewetenschap aan de Universiteit van Amsterdam en sinds zijn emeritaat in 2009 nog als honorary fellow verbonden aan The Amsterdam School of Communication Research (ASCoR) van deze universiteit. Hij studeerde aan de huidige Radboud Universiteit in Nijmegen en promoveerde er vijftig jaar geleden op de relatie van fiscaliteit en persvrijheid in de negentiende eeuw. Zijn opleiding als journalist kreeg hij vanaf 1962 tot 1967 aan het Katholiek Instituut voor de Journalistiek in Nijmegen en op de redactie van de Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant in Zwolle. In Oostenrijk, Duitsland en België vervulde hij van 1979 tot 2009 vele gasthoogleraarschappen.

LITERATUUR

ALA-catalogus 1919/1920 ► *ALA: Hollands Presse und die deutsch-niederländischen Handelsbeziehungen. Anhang: Hollands Kolonialpresse*, Berlin [1919/1920].

BNPP 1988-2013 ► *Bibliografie van Nederlandse Protestantse Periodieken*, [tien delen] Amsterdam/Amstelveen 1988-2013.

Breuker en Van der Ros 1993 ► G.J. Breuker en B. van der Ros, 'Christelijke regionale dagbladen'. B. van der Ros (red.), *Geschiedenis van de christelijke dagbladpers in Nederland*, Kampen 1993, 325-333.

Buiter 1994 ► H. Buiter, 'Johan de Liefde (1860-1923). 'Van prentenverkoper tot krantenmagnaat'. J. Aalbers e.a. (red), *Utrechtse biografieën*, dl. I, Amsterdam/Utrecht 1994, 105-109.

Catalogus Van Staal & Co. 1923 ► *Overzicht der in Nederland verschijnende dag-, week- en advertentiebladen. Alfabetisch gerangschikt naar de namen der couranten* [Juli 1923]. Toegevoegd is: *Supplement couranten-catalogus 1923. Bevattende nieuwe uitgaven, veranderingen en opheffing van bladen enz. voor zoover deze ons op 1 December 1923 waren medegedeeld*, Rotterdam: Van Staal & Co. 1923.

Diemer 1993 ► E. Diemer, 'De Rotterdammer-kwartetbladen', in: B. van der Ros (red.), *Geschiedenis van de christelijke dagbladpers in Nederland*, Kampen 1993, 171-206.

Handbuch der Auslandsprese 1918 ► 'Holland'. *Handbuch der Auslandsprese 1918. Bearbeitet von der Auslandsstelle des Kriegspresseamts*, Berlin 1918, 98-108.

Hartmans 2018 ► R. Hartmans, *De revolutie die niet doorging. De tragedie van Troelstra - november 1918*, Utrecht 2018.

Hemels 1974 ► J. Hemels, 'Als één man marcheren. Een curieus geval van kerkelijke perspolitiek'. *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 87/1974, 71-77.

Hemels 1981 ► J. Hemels, *De emancipatie van een dagblad. Geschiedenis van de Volkskrant*, Baarn 1981.

Hemels 1983 ► J. Hemels, *De krant in bedrijf. 75 jaar samenwerking en samenleving*, Baarn 1983.

Hemels 1987 ► J. Hemels, *Abonneeverzekering en oplagemarketing*, Baarn 1987.

Hemels 1989 ► J. Hemels, 'De katholieke lezer: een fictie?' in: M. de

Coo-Wijgerinck, O.S. Lankhorst en J. Roes (red.), *De gezegende pers. Aspecten van de katholieke persgeschiedenis in Nederland tijdens de 19de en 20ste eeuw*, Zeist 1989, 84-99.

Hemels 1992 ► J. Hemels, *De pers onder het juk van een fiscale druk*, Amsterdam 1992.

Hemels 2010 ► J. Hemels, *Een journalistiek geheim ontsluit. De Dubbelmonarchie en een geval van dubbele moraal in de Nederlandse pers tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Apeldoorn/Antwerpen 2010.

Hemels 2016 ► "'Gooi dat fluitje even op de Brink!' Harm Schoemaker: vijftig jaar letterzetter bij Van Gorcum, 1891-1941'. *Nieuwe Drentse Volksmanak* 2016, 35-51.

Hoens, 1989 ► P. Hoens, 'Heilloos twistgeschrijf. De democratische richting van Het Centrum', in: M. de Coo-Wijgerinck, O.S. Lankhorst en J. Roes (red.), *De gezegende pers. Aspecten van de katholieke persgeschiedenis in Nederland tijdens de 19de en 20ste eeuw*, Zeist 1989, 187-195.

Lankhorst 1999 ► O.S. Lankhorst, *Bibliografie van Katholieke Nederlandse Periodieken*. Deel 1: Dag- en weekbladpers, Nijmegen 1999.

Prast, J. 2018 ► J.A.J. Prast, *De mannen achter De Standaard. Geschiedenis van een antirevolutionair dagblad* [Gouda] 2018.

Rutten 2018 ► A. Rutten, *De publieke man. Dr. P.H. Ritter Jr. als cultuurbemiddelaar in het interbellum*, Hilversum 2018.

Scheffer 1981 ► H.J. Scheffer, *Het Volksdagblad. Arbeidersbeweging en dagbladpers*, 's-Gravenhage 1981.

Schneider en Hemels 1979 ► M. Schneider en J. Hemels, *De Nederlandse krant. Van 'nieuwstydinghe' tot dagblad*, Baarn 1979.

Schrama 1996 ► N. Schrama, *Dagblad De Tijd 1845-1971*, Nijmegen 1996.

Theeuwen 2002 ► P.J.H.M. Theeuwen, *Pieter 't Hoen en de Post van den Neder-Rhijn (1781-1787). Een bijdrage tot de kennis van de Nederlandse geschiedenis in het laatste kwart van de achttiende eeuw. Een wetenschappelijke proeve op het gebied van de letteren*, Hilversum 2002.

Theeuwen 1987 ► P.J.H.M. Theeuwen, "'t Hoen (1744-1828): politiek journalist en Utrechts patriot'. *Oud-Utrecht* 1987, 43-77.

Timmer, 1997 ► P.J.J.M. Timmer, 'De schrijver Antoon Coolen in Hilversum van 1920 tot 1933'. *Eigen Perk* 3 (1997) 99-108.

Van Breukelen en Hemels 1993 ► R. van Breukelen en J. Hemels, *Het Centrum tussen kromstaf en publiek schandaal, 1884-1932*, Baarn 1993.

Van Herpen, J.J. 1979 ► J.J. van Herpen, 'Ritter jr., Pierre Henri' in: J. Charité (red.), *Biografisch Woordenboek van Nederland*, deel II, 's-Gravenhage 1979, 498-499.

Van de Plasse 2005 ► *Kroniek van de Nederlandse dagblad- en opiniepers, samengesteld door Jan van de Plasse*. [Redactie Wim Verbei], Amsterdam 2005.

Van der Ros 1993 ► B. van der Ros, 'De Standaard'. B. van der Ros (red.), *Geschiedenis van de christelijke dagbladpers in Nederland*, Kampen 1993, 25-70.

Van Rossum 2012 ► R. van Rossum, *Van advertentiekruier tot reclameadviesbureau. De ontwikkeling in Nederland, de*

Verenigde Staten en Duitsland voor de Tweede Wereldoorlog, Apeldoorn/Antwerpen 2012.

Vermeulen 1994 ► *De Maasbode. De bewogen geschiedenis van 'De beste courant van Nederland'*, Zwolle 1994.

Wieten 1986 ► J. Wieten, *Dagblad en doorbraak. De Nederlander en De Nieuwe Nederlander*, Kampen 1986.

Wieten 1993 ► J. Wieten, 'De Nederlander en De Nieuwe Nederlander' in: B. van der Ros (red.), *Geschiedenis van de christelijke dagbladpers in Nederland*, Kampen 1993, 121-170.

Wolf 2009 ► M. Wolf, *Het geheim van De Telegraaf. Geschiedenis van een krant*, Amsterdam 2009.

Zeitungskatalog 1925 ► N.N., 'Niederlande'. Ala Haasenstein & Vogler, [Berlin 1925].

NOTEN

- Schneider en Hemels 1979, 51-52. Zie ook: Hemels 1983, idem 1992, idem 2010, Vermeulen 1994, Schrama 1996 en Van de Plasse 2005.
- Theeuwen 2002; idem 1987.
- Hemels 2016.
- Hemels 1987.
- Peereboom 1948, 55-56.
- Zie voor een beknopt overzicht van de Nederlandse pers tot 1980: Schneider en Hemels 1979.
- Hemels 1981, 70.
- Scheffer 1981.
- De Tribune werd in 1937 voortgezet als Het Volksdagblad met als ondertitel Dagblad voor Nederland, niet te verwarren met de genoemde voorganger van dezelfde naam.
- Hartmans 2018.
- Schrama 1996.
- Vermeulen 1994.
- Lankhorst 1999, 62-23.
- Een facsimile van de voorpagina van het proefnummer van Het Centrum is afgedrukt in Van Breukelen en Hemels 1993, 14.
- Zie op internet de inleiding, getiteld 'De geschiedenis van de firma Wed. J.R. van Rossum' in Het Utrechts Archief, inv. nr. 800 Firma weduwe J.R. van Rossum te Utrecht. Zie ook: Van Breukelen en Hemels 1993.
- Hemels 1974 en Hoens 1989.
- Hemels 1981.
- Prast 2018. Zie ook: Van der Ros 1993.
- Diemer 1993.
- Van Rossum 2012.
- Ik heb daarbij gebruik gemaakt van al even zeldzame catalogi van Nederlandse en buitenlandse advertentiebureaus. Het meest volledig is het door Van Staal & Co. uitgegeven *Overzicht der in Nederland verschijnende dag-, week- en advertentiebladen, alphabetisch gerangschikt naar de namen der couranten*. Het dateert volgens een schriftelijke aantekening uit juli 1923. Dichterbij het jaar 1919

- komt men voor de meeste krantentitels met een uitgave van het Duitse advertentiebureau ALA. Verenigde Anzeigen-Gesellschaften Haasenstein & Vogler A.-G., Daube & Co. m.b.H. in Berlin uit waarschijnlijk 1919/1920. Uit de titel *Hollands Presse und die deutsch-niederländischen Handelsbeziehungen* en de in dit hulpmiddel geplaatste advertenties wordt de commerciële opzet duidelijk
- Schneider en Hemels 1979, 471. Een tabel met de opgave van het aantal inwoners van steden met meer dan 30.000 inwoners is afgedrukt in de ALA-catalogus 1919/1920, 23.
 - Van As schreef onder het pseudoniem G. Schrijver. Hij vertrok in 1908 naar De Nederlander om parlementair redacteur van dit dagblad te worden. Zie voor De Nederlander ook: Wieten 1986 en idem 1993.
 - Breuker en Van der Ros, 325. Zie verder voor alle protestants-christelijke titels de BNPP in tien delen, 1988-2013.
 - Van Herpen 1985, 458. Zie ook de aan Ritter Jr. gewijde biografie: Rutten 2018.
 - Buiter 1994.
 - Zie voor alle bijzonderheden met betrekking tot De Gooische Post: Lankhorst 1999, 110-112, en voor De Stichtsche Post: Lankhorst 1999, 272-273. Zie ook: Timmer 1997.
 - Hemels 1981, 102-103.
 - Het laatste nummer van De Stichtsche Post met als datum 30 juni 1930 bevond zich in het Historisch Archief van de Verenigde Nederlandse uitgeversbedrijven (VNU) in Haarlem, maar deze bewaarplaats bestaat als zodanig niet meer. Lankhorst, 1999, 263, heeft een exemplaar aangetroffen in de collectie van het Nederlands Persmuseum.
 - Catalogus Van Staal & Co 1923.
 - ALA-catalogus 1919/1920, 67.

NASCHRIFT

Het derde nummer van de 90e jaargang van *Oud-Utrecht - Tijdschrift voor de geschiedenis van stad en provincie Utrecht* van juni 2017 is een themanummer gewijd aan 'Utrecht en de pers'. Het biedt bijdragen over diverse onderwerpen en enkele markante hoofdredacturen, van de patriottentijd tot ver in de twintigste eeuw. [J.H.]

De opkomende verzuiling had niet alleen grote invloed op de pers, ook het onderwijs raakte erdoor in beweging. Sinds 1806 was er alleen openbaar onderwijs geweest, dat in toenemende mate vanuit de staat georganiseerd werd, met als doel de moderne burger op te voeden in algemeen-christelijke en maatschappelijke deugdzzaamheid. De religieuze groeperingen vonden dit algemeen-christelijk openbaar onderwijs te vrijzinnig en verzetten er zich in de loop van de negentiende eeuw steeds feller tegen. Protestanten vonden de openbare scholen te weinig streng bijbels, terwijl katholieken er hun religieuze overtuigingen al helemaal niet in terugzagen. Lokaal werd op particulier initiatief dan ook vaak een eigen oplossing gezocht, in katholieke bewaarschooltjes of zondagsonderwijs met sterk religieuze inslag.

Die scholen waren financieel vaak afhankelijk van mecenasen, omdat het schoolgeld te weinig opbracht en men met hoge schoolgelden leerlingen zou weggagen. Een lange strijd om financiële ondersteuning door het Rijk volgde, een erkenning die in 1917 zijn beslag kreeg. De lang bevochten financiële gelijkstelling tussen openbaar en bijzonder onderwijs zorgde vanaf 1918 in het hele land voor een snelle groei van het aantal bijzondere scholen. In kleine gemeenschappen met een homogeen religieuze bevolking betekende dit vaak het verdwijnen van de openbare school omdat zo goed als alle leerlingen naar het nieuwe bijzondere onderwijs vertrokken. Voor een stad als Utrecht was er ruimte voor scholen van diverse zuilen.

De betekenis van de onderwijspacificatie uit 1917 voor het middelbaar en voorbereidend hoger onderwijs in Utrecht

Pieter van Hees

Rond 1919 vielen in de stad Utrecht op het terrein van het middelbaar en voorbereidend hoger onderwijs (de HBS en het Gymnasium) enkele ontwikkelingen waar te nemen. De ontwikkelingen in het Lager Onderwijs blijven buiten dit artikel. Naast de al bestaande scholen als de Rijks HBS, de Gemeentelijke HBS, de Gemeentelijke Meisjes HBS en het Stedelijk Gymnasium, zagen we een opvallende groei van scholen op basis van een geloofsovertuiging. Er bestond al een Christelijk Gymnasium, waarover later meer, maar er kwamen nu een protestants-christelijke HBS en een rooms-katholiek lyceum bij. Van waar deze plotselinge ontwikkeling? De oorzaak was het einde van de schoolstrijd, een lange strijd om financiële gelijkstelling van het door de overheid georganiseerde onderwijs en onderwijs dat uitging van organisaties met een religieuze overtuiging. Wel kwam in die strijd ook de vraag op of ook andere dan religieuze overtuigingen recht hadden op deelname aan de financiële gelijkstelling. Voor Utrecht was dat al voor 1917 het geval, zoals we zullen zien.

De schoolstrijd had een lange voorgeschiedenis. Uitgangspunt was de wet uit 1806 van minister J.H. van der Palm (1763-1840) waarin voor de Bataafse Republiek het lager onderwijs werd geregeld. Onderwijs dat de kinderen zou opleiden 'tot alle maatschappelijke en christelijke deugden'.¹

Al in het Verenigd Koninkrijk (1815-1830) onder koning Willem I ontstonden er problemen over de invulling van de maatschappelijke en christelijke deugden. De rooms-katholieken hadden al slechte ervaringen opgedaan met de onderwijspolitiek van de koning, toen hij de priesteropleiding wilde regelen. Ook aan protestantse kant, met name bij de orthodoxe protestanten, was er afkeer van Willems controle over de Nederlands

Hervormde Kerk. Het meningsverschil leidde in 1834 tot de Afscheiding. Deze gelovigen weigerden enige overheidscontrole op de kerk. Het was de eerste breuk in de Nederlands Hervormde Kerk.²

Het jaar 1848 bracht verdere verandering in wat zou gaan heten de 'schoolstrijd'. In de grondwetsherziening van dat jaar stonden twee artikelen over het onderwijs. Ten eerste: het onderwijs is een voorwerp van aanhoudende zorg van de regering. Het onderwijs zal, 'met eerbiediging van ieders godsdienstige begrippen', bij de wet worden geregeld en de overheid zal zorgen dat overal in het Rijk voldoende openbaar onderwijs aanwezig zal zijn. Ten tweede was vastgelegd dat het geven van onderwijs vrij was, 'behoudens toezigt van de overheid, en bovendien, voor zoo ver het middelbaar en lager onderwijs betreft, behoudens het onderzoek naar de bekwaamheid en zedelijkheid der onderwijzers'.³

De uitwerking van de grondwetsartikelen in de organieke wet, de wet op het Lager Onderwijs van 1857, ingediend door minister J.J.L. van der Brugghen (1804-1863), leidde tot problemen.⁴ Van confessionele zijde vreesde men dat van de invulling van de christelijke en maatschappelijke deugden weinig terecht zou komen. Een tweede teleurstelling was dat, waar het geven van onderwijs weliswaar vrij was, er van financiering van dat onderwijs van de kant van de overheid geen sprake was. Vooral van protestantse zijde kwamen er allerlei plannen en ideeën om de strijd aan te gaan met de staatsschool. Het bracht voorlopig geen resultaten. Meer hulp van rooms-katholieke kant kwam er nadat paus Pius IX in 1864 in zijn encycliek *Quanta Cura* het liberalisme had afgewezen.⁵ In de bijgevoegde *Syllabus Errorum* werden het liberalisme en de moderne wereld puntsgewijs veroordeeld.

De hervormingen in het onderwijs gingen verder. Onder minister J.R. Thorbecke (1798-1872) kwam in 1863 de Hogere Burgerschool (de HBS) tot stand. Dat schooltype verving de zogenaamde Franse scholen, veelal particuliere scholen waar vervolgoopleidingen na het lager onderwijs werden gegeven. Er was een zekere aandacht voor vreemde talen en exacte vakken. De kwaliteit van de scholen wisselde nogal en zij waren eigenlijk alleen in en bij grote steden te vinden. De HBS diende volgens de Memorie van Toelichting 'die talrijke burgerij, welke het lager onderwijs te boven, naar algemeene kennis, beschaving en voorbereiding, voor de onderscheidende bedrijven van deze nijvere maatschappij tracht'. De HBS zou staan, 'aan den toegang van die velerlei wegen, waarop de arbeid van den middenstand zich beweegt'.⁶

Daarnaast was er in diverse steden een Latijnse school. Dit was het schooltype voor de 'betere stand', de elite. Een eindexamen gaf toegang tot studie aan de universiteit. De kwaliteit van dit schooltype werd verbeterd in 1876. De Latijnse school werd gymnasium en kreeg een verbreding van vakken en

een afdeling meer gericht op de talen (de afdeling Alpha) en een afdeling met meer aandacht voor de exacte vakken (de afdeling Beta). Uiteraard bleven Latijn en Grieks in beide afdelingen aanwezig. Voorlopig bleef het gymnasium de enige toegangspoort tot de universiteit.⁷

Inmiddels waren er veelal ten koste van grote financiële offers in het land bijzondere confessionele scholen (lagere scholen) opgericht. Op het punt van de financiën kwam er een nieuwe tegenslag toen minister J. van de Kappeyne van de Coppello (1822-1895) in 1878 een nieuwe wet op het Lager Onderwijs in de Tweede Kamer aanvaard kreeg.⁸ Deze wet verzwaarde de eisen van de schoolinrichting en van de bekwaamheid van de leerkrachten, maar verbeterde ook hun salariëring. Voor bijzondere scholen was de concurrentie strijd nu moeilijker vol te houden. Het bracht rooms en protestant wel nader tot elkaar en leidde tot een gemeenschappelijk optreden. Leaders werden de protestantse predikant Abraham Kuiper (1837-1920) en de rooms-katholieke priester Herman Schaepman (1849-1904). Zij en hun medestanders stonden afwijzend tegenover veel aspecten van de in de tweede helft van de negentiende eeuw snel veranderende wereld. Moderne politieke ideeën en ideologieën, soms wortelend in de idealen van de Verlichting en de Franse Revolutie wezen zij af. Rationele benadering van Bijbel en bijbelse leerstellingen, politiek maatschappelijke stromingen als liberalisme en zeker socialisme verwierpen zij zondermeer. Ook de moderne techniek en wetenschap, zoals de evolutieleer van Darwin, vonden vaak geen genade. Nog in 1880 zag Schaepman de HBS als scholen die 'niets dan intellectuele en morele ruïnen voortbrengen'.⁹ En wat later in 1894 stelde H. Bijleveld over de HBS: 'Een Christen, tenminste een Gereformeerde Christen [volgeling van Abraham Kuiper], zal er zijn kinderen niet heen zenden. (...) Wij kunnen buiten die scholen'.¹⁰

Voor de 'jong liberalen' (Kappeyne c.s.) was de school het middel van de overheid om het volk tot het peil van verlichting te brengen dat in de 'moderne levensbeschouwing' was belichaamd. Voor Kuiper en de zijnen was het simpel een keuze 'voor of tegen Christus'. Niet voor alle protestanten lag het zo eenvoudig. Ook niet waar het de keuze voor bijzonder onderwijs betrof. Veel leden van de Nederlands Hervormde Kerk hechtten aan het ideaal van de Hervormde kerk als de 'volkskerk' en zij vreesden dat het los laten van de openbare school een massale ontkerstening te weeg zou brengen.¹¹

Een oplossing in zicht?

Toch gloorde er hoop voor de confessionelen en hun wens voor gelijkberechtiging bij de financiering van hun onderwijs en het openbaar onderwijs. De grondwetswijziging van 1887 opende via artikel 192 de



Dr. J. Th. Visser, de eerste minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, 1918-1925. Beeldbank Nationaal Archief, Den Haag.

mogelijkheid van een financiële tegemoetkoming voor het bijzonder onderwijs, mits aan voorwaarden inzake kwaliteit van het onderwijs en de inrichting van de school werden voldaan. Dit werd nader vastgelegd in de Lager Onderwijswet van 1889, bewerkstelligd door de antirevolutionaire minister Aeneas Mackay (1838-1909). Kuyper had in 1879 een eigen politieke partij (de Anti Revolutionaire Partij) opgericht, de eerste in Nederland, om in het bijzonder de schoolstrijd met meer effect te kunnen voeren via een eigen partij in het parlement.¹²

Grote verwachtingen hadden de confessionelen van het premierschap van Abraham Kuyper zelf. Hij was premier en minister van Binnenlandse Zaken (onderwijs viel nog onder dit ministerie) in de jaren 1901-1905. Maar juist inzake de gelijkstelling van openbaar en bijzonder onderwijs bracht hij weinig tot stand. Alleen kregen in 1905 de bijzondere gymnasia (dat waren er niet veel) een bescheiden rijksbijdrage. Het woord subsidie gebruikte men liever niet, dat klonk te veel naar genadebrood. Onder de antirevolutionaire minister Th. Heemskerk (1852-1932) – hij was premier 1908-1913 – kregen in 1909 bijzondere HBS-en een rijksbijdrage.¹³

De pacificatie

Toen in 1913 P.W.A. Cort van der Linden (1846-1935) als premier aantrad, besloot hij twee al lang slepende politieke twistpunten tot een oplossing te brengen. Het waren de invoering van het algemeen enkelvoudig kiesrecht voor mannen en vrouwen en de strijd om de financiële gelijkstelling van openbaar en bijzonder onderwijs. De ‘bevredigingscommissie’ ging aan het werk. Zij werd ook wel ‘pacificatiecommissie’ genoemd, naar een gelijk getitelde brochure van A.F. de Savornin Lohman (1837-1924), een voorstander van de gelijkstelling. In deze brede commissie, een soort ‘polderoverleg’ avant la lettre, slaagde men er in om in 1916 een positief verslag uit te brengen.¹⁴ De resultaten kwamen in de grondwetwijziging van 1917. Deze wijzigingen hielden het volgende in. Algemeen enkelvoudig mannenkiesrecht en de mogelijkheid het algemeen vrouwenkiesrecht bij de wet te regelen (eenvoudiger procedure dan via een wijziging in de grondwet). Voor de financiering van het onderwijs kwam er financiële gelijkstelling van het bijzonder en openbaar onderwijs. Per schooltype zou dit nader bij de wet geregeld worden. Voorlopig betekende dat allereerst een nieuw ministerie voor Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen om dit alles in goede banen te leiden. Het lager onderwijs regelde de nieuwe minister J.Th. de Visser (1857-1932) al in 1920. Het middelbaar en voorbereidend hoger onderwijs (de HBS en Middelbare Meisjes HBS, het gymnasium en het lyceum) werkten voorlopig nog met losse, telkens met het ministerie te regelen rijksbijdragen.¹⁵

Groei bijzonder middelbaar en voorbereidend hoger onderwijs

Het aantal HBS'-en bleef na 1924 (financiële stop) tot aan de Tweede Wereldoorlog vrijwel gelijk:

1920 - 24

1930 - 33

1938 - 35

1950 - 52.

Het aantal lycea groeide snel:

1920 - 16

1939 - 56

1962 - 164 (57 openbare lycea en 107 bijzondere lycea).¹⁶

Het deel van de begroting van onderwijs ten opzichte van de rijksbegroting bedroeg in:

1921 - 12,8%

1926 - 21,8%

1931 - 27,1%.

In de crisisjaren daalde dit snel:

1935 - 20,4%

1940 - 18,9%.

Tegelijk daalde het aantal leerlingen dat openbaar onderwijs volgde. Van 1850 tot 1890 was de verhouding openbaar-bijzonder 50-50. In 1920 waren de percentages openbaar-bijzonder 55- 45. De inhaalslag was nog maar net begonnen. In 1962 waren de percentages 26-74 ten gunste van het bijzonder onderwijs.¹⁷

Ontwikkelingen in Utrecht

Maar wat gebeurde er in de stad Utrecht voor en na de Eerste Wereldoorlog op het gebied van het middelbaar en voorbereidend hoger onderwijs? De ontwikkelingen in lager onderwijs inclusief de MULO (Meer Uitgebreid Lager Onderwijs), het huishoud- en technisch onderwijs zijn buiten dit artikel gebleven. Ook wordt verder geen aandacht geschonken aan de ontwikkelingen bij de gemeentelijke HBS, de Rijks HBS, de handelsdagschool en het Stedelijk Gymnasium en de Gemeentelijke Meisjes HBS. Het gaat om de vier bijzondere scholen voor middelbaar en voorbereidend hoger onderwijs. Dat zijn: het Christelijk Gymnasium, de Bijzondere HBS (later de Bijz. HBS F. de Munnik geheten), de Christelijke HBS en het rooms-katholieke lyceum St. Bonifacius. Twee bestonden er al voor 1917: het Christelijk Gymnasium en de Bijzondere HBS.

De stichting van het Christelijk Gymnasium te Utrecht

Op 11 juni 1896 namen de predikanten J.D. de Lind van Wijngaarden (1862-1939) en dr. B. van Meer (1866-1926), beiden leden van de Confessioneele

Vereeniging, het initiatief om de Vereeniging voor Christelijk Voorbereidend Universitair Onderwijs te Utrecht op te richten.¹⁸ De Confessioneele Vereeniging was een enigszins behoudende stroming van predikanten en leken in de Nederlands Hervormde Kerk. Zij hadden bezwaren tegen een louter kritisch wetenschappelijke benadering van de geloofswaarden.

Het bestuur¹⁹ van de Vereeniging (opgericht bij KB 16-6-1897 nr. 50 en KB 3-7-1897, nr 153) kwam op 13 juni 1897 op het Pausshuize bijeen om de plannen voor een christelijk gymnasium in Utrecht vorm te geven. Curatoren waren:

- A. Baron Schimmelpenninck van der Oye van de Poll en Nijenbeek (1839-1918), commissaris van de koning in de provincie Utrecht;
- mr. B.J. Lintelo baron de Geer van Jutphaas (1816-1903), jurist en historicus, hoogleraar te Utrecht;
- dr. B van Meer;
- prof. dr. S.D. van Veen (1856-1924), predikant, hoogleraar te Utrecht;
- dr. G.A. Hulsebos.

Het geldelijk beheer van de school liep via mr. L.H.J.M. jhr. van Asch van Wijk (1858-1934), die ook de gelden van de Vereeniging beheerde. Rijksbijdragen waren nog niet aan de orde. Wel diende het onderwijs aan de eisen van de Hooger Onderwijswet van 1876 te voldoen om de leerlingen te zijner tijd toegang tot het universitair onderwijs te laten verkrijgen.

Een motief om in Utrecht een christelijk gymnasium op te richten was ook het voorkomen van de stichting van een typisch 'gereformeerd' gymnasium. Dit had te maken met de door Abraham Kuyper georganiseerde uittreding van een grote groep gelovigen uit de Nederlands Hervormde Kerk. Kuyper had in 1880 al een eigen predikantenopleiding gesticht (de Vrije Universiteit te Amsterdam) omdat hij de opleiding van de predikanten aan de Rijksuniversiteiten niet orthodox genoeg vond. De volgende stap volgde in 1886 met de Doleantie, de betreurde uittreding uit de Nederlands Hervormde Kerk en de stichting van een eigen kerkgenootschap, de Gereformeerde Kerken in Nederland.²⁰

De oprichters van het Christelijk Gymnasium wensten niet onder dat vaandel te marcheren. Zij moesten nu hun school gaan inrichten. Het gebouw werd gevonden aan de Breestraat (nummer 44). Het aantal leerlingen dat toelatingsexamen deed en slaagde was 16. Er was een meisje, Louise Johanna Smilda, onder de leerlingen Zij deed het beste toelatingsexamen en slaagde in 1905 voor het diploma gymnasium Bèta. In 1904 waren er vier klassen met 69 leerlingen en 11 docenten. Rector was A. van der Hoeven.²¹ Er moest natuurlijk ook een conciërge komen, maar die mocht, zo stelde prof. de Geer, 'geen bidder of lijkbezorger' zijn. Tot 1900 vond het onderwijs in de Breestraat plaats. Daarna betrokken leerlingen en docenten een pand op de hoek van de



Baron Schimmelpenninck van der Oye van de Poll en Nijenbeek, voorzitter van het college van curatoren van het Christelijk Gymnasium te Utrecht. Foto uit 1910-1918 gemaakt door F. Kramer. Stichting RKD, Den Haag.

Boothstraat en het Janskerkhof (thans Janskerkhof 15A en in gebruik bij de rechtenfaculteit). Het huis werd gekocht van A.W. van Beeck Calkoen, die het had geërfd. Van Beeck Calkoen was gereformeerd. Het schoolgebouw zou tot 1932 dienst doen. In dat jaar betrok het gymnasium een nieuwe school aan de Diaconessenstraat.²²

Geldzorgen waren er te over. De leden van de Vereeniging droegen jaarlijks contributie bij. Opvallend zijn de jaarlijkse bijdragen van de Duitse Orde, meestal f 100,-. Ook de vele adellijke leden van de Vereeniging droegen soms flinke bedragen bij. G.H.L. baron van Boetzelaer schonk in 1905 zelfs f 1.000,-. Toch was het samen met het schoolgeld niet genoeg. Enige uitkomst bracht vanaf 1905 de door de rijksoverheid toegekende subsidie, maar daar stond tegenover dat de opbrengst van de contributies van de leden van de Vereeniging een dalende tendens vertoonde. Ze waren de eerste zeven jaren van f 3.000,- tot f 9.000,- gestegen, maar daarna gedaald tot minder dan f 6.000,- in 1905. Het jaarlijkse tekort liep zo flink op. In 1905 waren de ontvangsten f 26.000,- en het tekort f 13.387,-. De ontvangsten en tekorten werden overigens tot de halve cent nauwkeurig berekend.²³

Eigenlijk bleef de financiële toestand benard tot na de Eerste Wereldoorlog. Dat de Vereeniging het Christelijk Gymnasium in De Haag oprichtte, heeft zeker tot de geldelijke zorgen bijgedragen. De Vereeniging had daar te veel hooi op de vork genomen. Uiteindelijk besloot de Vereeniging in 1919 het Haagse gymnasium te verzelfstandigen en de boedel (schulden

Gebouw van het Christelijk
Gymnasium op de hoek van de
Boothstraat 2 en het
Janskerkhof. Foto uit 1907.
HUA, Beeldbank, cat.nr. 830739.



en gebouwen) te scheiden. Het Haagse Christelijke Gymnasium kon blijven bestaan, maar het Utrechtse zat met een schuld van f 22.750,-. Dankzij de verbeterde geldelijke bijdragen van de rijksoverheid kon de schuld worden weggewerkt.²⁴

Er is al gewezen op de rol van de Utrechtse adel bij de oprichting en bij het verdere besturen van de school. In het curatorium waren er tot 1920 van de 13 bestuurders acht van adel. We komen naast de al genoemde namen tegen: Van Tuyll van Serooskerken, Quarles van Ufford, Martens van Sevenhoven, De Savornin Lohman, Radermacher Schorer van Nieuwerkerk en Van Lynden van Sandenburg.²⁵ Er zijn wel verklaringen voor. De adel stuurde in de loop van de negentiende eeuw, en al eerder, meer en meer hun kinderen naar de universiteit. Dat kon alleen voor wie een diploma van de Latijnse school/het gymnasium had. Zij hadden dus belang bij dit schooltype, dat zeker toen vooral leerlingen uit de hogere standen trok en daar rekende de adel zich zeker toe. Bovendien zien we dat meer en meer leden van de adel in bestuurlijke functies een diploma in de rechten nodig hadden om carrière te maken en het gymnasiumdiploma was de eerste stap in die richting.²⁶ Veel leden van de Utrechtse adel waren protestant, bezaten veel grond en hadden kiesrecht (censuskiesrecht, dat gebaseerd was op de hoeveelheid belasting die men afdroeg; grondbelasting was de voornaamste belasting in de negentiende eeuw). Zij hadden van oudsher invloed in de kerkbesturen, in organisaties van armenzorg, diaconieën, gasthuizen en dergelijke. Het sprak haast vanzelf dat die invloed die ze al in de politiek en in de kerk hadden zich ook uitstreckte tot het besturen van maatschappelijke instellingen, zoals de scholen.

Over de docenten en leerlingen lezen we in de stukken van het bestuur weinig of niets. De overheid eiste in ruil voor de rijksbijdrage dat de docenten een juiste bevoegdheid hadden. Dat was voor gymnasium en HBS een eerstegraads bevoegdheid (academische opleiding of een middelbare acte, die via een staatsexamen behaald kon worden). In 1918 verdiende een bevoegd docent voor 20 lesuren op jaarbasis f 2.200,-. Leerlingen betaalden op het gymnasium op jaarbasis een schoolgeld van minimaal f 120,-. Op de Rijks HBS was dat f 60,- en op de gemeentelijke HBS was het f 100,-. Het bedrag kon dus per school verschillen.²⁷

De Bijzondere HBS (later Bijzondere HBS F. de Munnik)

In 1890 bestond aan de Kromme Nieuwe Gracht op de hoek van de Ambachtstraat het Instituut J. de Waal. Op dat Instituut, in feite een soort Franse school, volgden leerlingen een opleiding tot toelatingsexamens voor de Rijksbelastingdienst, de Veeartsenijsschool, de Rijks Post- en Telegraafdienst, de Koninklijke Marine. Op dit Instituut trad François de Munnik (1871-1937) in 1892 als secondant in dienst. Met zijn uiteindelijk vijf akten voor wis- en natuur- scheikunde en nog meer, was hij een waardevolle kracht. Niet onbelangrijk was dat hij ook zakelijk inzicht had.²⁸ Hij nam in 1910 het Instituut over, dat inmiddels aan de Brugstraat 66 (later de Wolter Heukelslaan) was gevestigd. Daar groeide in 1910 de gedachte om van het Instituut een Bijzondere HBS te maken. Er werd een 'Vereeniging Bijzondere Hoogere Burgerschool met 5-jarigen cursus' opgericht. Het doel was: 'oprichten en in stand houden van een school te Utrecht waar middelbaar onderwijs wordt gegeven ter voorbereiding tot het examen Hoogere Burgerschool met 5 - jarigen cursus'. Verdere ideologische beweegredenen hebben wij niet kunnen vinden. Kennelijk liet toen al de subsidieregeling het stichten van een bijzondere school zonder duidelijke religieuze of onderwijskundige duiding toe. Koninklijke goedkeuring volgde bij KB 15-4-1910, nr. 61. Wel had het bestuur uitdrukkelijk moeten beloven dat er door de directeur F. de Munnik geen winst mocht worden gemaakt. Hij kreeg een vast salaris, f 3.500,-, later verhoogd tot f 4.000,-. De aanvraag voor de rijksbijdrage ging op 24 januari 1911 de deur uit. Goedkeuring volgde op 22 juli en op 24 oktober kwam uit De Haag bericht dat de subsidie over de periode van 1 september 1911 tot 31 augustus 1916 gegarandeerd kon worden.²⁹

De school liep goed en in 1912 zocht het bestuur een nieuw onderkomen. Het oog viel op Plompetorengracht 9, waar W. Rooyaards van den Ham (1829-1897) had gewoond. Zijn weduwe wilde elders gaan wonen. Er zat echter 'een combinatie van huisspeculanten' tussen. Uiteindelijk huurde het bestuur het pand in 1912. In 1917 lukte het om de woning voor f 62.500,- aan te kopen.

Hypotheek verleende de Crediet-en Depositobank. Ook F. de Munnik stortte f 10.000,- en notaris mr. H.J. van Noppen nam voor f. 2.000,- deel. Later zouden nog aangrenzende panden aangekocht worden.³⁰

Het bestuur van de Vereeniging bestond in eerste instantie uit:

- H.W. Alma (1840-1919), generaal majoor b.d., officier der vesting artillerie
- mr. H.J. Noppen (1880-1919), notaris te Utrecht
- F. de Munnik (penningmeester)
- C.P.G.W. Christian
- C.E. Wolff (1868-1939), fabrikant te Maarssen, directeur van de fabriek voor elektrische apparatuur, importeur van Franse automobielen en directeur van een 'lichtfabriek' (elektriciteitscentrale).³¹

Dit levert wel een ander beeld op dan de adel en de predikanten en pastoors bij de andere bijzondere scholen. Hier geeft de bovenlaag van de

burgerij de toon aan. Ook bij de mutaties in het bestuur ontbreken adellijke namen. We vinden een W. Pannevis, directeur van een Utrechtse machinefabriek, W. Gerth, directeur van een rijwielfabriek en groothandel in rijwielanddelen, een A. Cosquino de Bussy, archivaris en de juristen D. Gargay en C.A. Phaf. Wel valt op dat al voor 1940 een vrouwelijk bestuurslid aanwezig is, mevr. I. Kerkhof-Hoogslag.³²

De school telde in de jaren dertig rond de 200 leerlingen, waarvan 75% jongens en 25% meisjes. Het schoolgeld was hoog en lag boven het gemiddelde van ongeveer f 100,-. In 1921 waren er plannen om een schoolgeld van f 150,- tot f 400,- te heffen.³³ Het waren geen onbemiddelde ouders die hun kinderen naar het 'De Munnik' stuurden. De school had de naam ook de zwakke broeders en zusters aan een diploma te kunnen helpen. Positiever klinkt de leuze van De Munnik: 'Geef iedere jongen een kans' of 'Geef kansen, Steeds maar weer. De jeugd is er mee gediend'.³⁴ In ieder geval geven gedenkboeken en opmerkingen van oud-leerlingen een positief beeld van een school

met naast leren ook veel mogelijkheden voor sport en ontspanning. Na de Tweede Wereldoorlog werd het conglomeraat van panden aan Plompstorengracht en Molenstraat te klein. In de jaren zestig verrees er nieuwbouw aan de Ezelsdijk. De school heette sindsdien Atheneum, maar



Schoolgebouw van de Bijzondere HBS met vijfjarige cursus (later HBS F. de Munnik), Plompstorengracht 9. HUA, Beeldbank, cat.nr. 68843.



Groep leerlingen van de Bijzondere HBS met vijfjarige cursus (later HBS F. de Munnik) in 1930. Op de tweede rij zittend, achtste van links, de directeur F. Munnik. HUA, Beeldbank, cat.nr. 210068.

kende geen afdeling klassieke talen. In de jaren tachtig werd de school, qua leerlingenaantal weer te klein. Als gevolg van reorganisaties van het onderwijs in Utrecht werd zij opgeheven.

De Christelijke Hogere Burgerschool

In de loop van 1916 kwamen gereformeerden en hervormden in Utrecht met elkaar in gesprek over de mogelijkheid een Christelijke HBS te stichten. Die vorm van bijzonder onderwijs was er voor deze protestantse denominaties (hervormd en gereformeerd) onder de Utrechtse bevolking nog niet. De besprekingen leidden op 21 april 1917 tot het besluit een 'Vereeniging voor Christelijk Middelbaar Onderwijs' op te richten.³⁵ Twee hoogleraren verbonden aan de Utrechtse universiteit, prof. dr. J.R. Slotemaker de Bruïne (1864-1941), kerkelijk hoogleraar en prof. dr. A. Noordt zij (1871-1944), gewoon hoogleraar theologie, namen nu het voortouw. De eerste was hervormd, de tweede gereformeerd. Uitgangspunt van de Vereeniging (goedgekeurd bij KB 12-10-1917, nr. 15) was: 'De Vereniging staat voor het onderwijs in hare scholen te geven op den grondslag van de Heilige Schrift en verwerpt mitsdien elke levens- of wereldbeschouwing die met deze onfeilbare regel niet overeenkomt.'³⁶ Dit uitgangspunt zou betekenen dat zaken als evolutieleer en bekritiseren van de Bijbel als historisch betrouwbare bron niet of nauwelijks bespreekbaar zouden zijn in het onderwijs. Voorlopig ging het echter om praktische zaken en werd er een bestuur gevormd waarin gereformeerd en hervormd in een goede getalsverhouding vertegenwoordigd waren:

- prof. dr. J.R. Slotemaker de Bruïne (hervormd), hoogleraar te Utrecht;
- prof. dr. A. Noordt zij (gereformeerd), hoogleraar te Utrecht;

- mr. J.J. de Waal Malefijt (1879-1959) (gereformeerd), advocaat;
- A. Dercksen (1888 - ?) (gereformeerd), fabrikant;
- J.H. Koelman (1878-1944) (gereformeerd), commissionair in effecten;
- H. van Andel (1863-1932) (gereformeerd), graanhandelaar en gedeputeerde bij Provinciale Staten van Utrecht;
- dr. L.H. jhr. Quarles van Ufford (1883-1950) (hervormd), bioloog;
- dr. P.J.H. jhr. Röell (1874-1948) (hervormd), arts;
- prof. dr. B.C. jhr. de Savornin Lohman (1883-1946) (hervormd);
- H.C. Schmitz (1893-1922) (hervormd), bankier;
- mr. A. Ph. W. Alta (hervormd), advocaat.³⁷

Op korte termijn vond het bestuur in Heerenstraat 35, pand van Theodoor Waller (1846-1916) ruimte voor onderwijs. Het pand kostte f 25.250,-. Hypotheek verstrekten H.S.F. de Moraaz Imans en ook L.H. Quarles van Ufford en B.C. de Savornin Lohman leenden geld.³⁸ Tot directeur van de HBS benoemde het bestuur de bioloog dr. S.L. Schouten, die les gaf aan het Christelijk Gymnasium. Het gymnasium leverde ook voor andere vacatures docenten. Op 1 september 1917 kon de school met 36 leerlingen beginnen. Bij de officiële opening sprak J.R. Slotemaker de Bruïne als volgt: 'Het Christelijk beginsel is geen vreemd element in ons onderwijs; het laat zich paedagogisch voortreffelijk inschakelen, meer: moet de grondslag zijn waarop het onderwijs bouwt. Wij gaan voort als



Te Utrecht werd verleden week de Christelijke H.B.S. met 36-jarigen cursus aan de Heerenstraat officieel geopend.

Bestuur van de Christelijke HBS bij de opening van de school in de Heerenstraat op 9 november 1917. Zittend, eerste van links, B.C. de Savornin Lohman, tweede van links, mogelijk L.H. Quarles van Ufford, derde van links, P.J.H. Röell. Eerste van rechts, H. van Andel, derde van rechts, J.J. de Waal Malefijt, vierde van rechts, J.R. Slotemaker de Bruïne en vijfde van rechts, A. Noordt zij. HUA, Beeldbank, cat.nr. 98669.

Christenen. Niet kerkelijk. Veel kerken werken hier samen. In de statuten hebben we de overheersing van de ene kerk door de andere onmogelijk gemaakt.³⁹

De school groeide. In 1922 waren er tien klassen met 200 leerlingen. Dit getal bleef tot in de jaren dertig zoo. Toch waren er zorgen. De school aan de Heerenstraat was eigenlijk al snel te klein. Verder was er weinig geld voor apparatuur voor de exacte vakken, voor practica bij biologie en scheikunde, voor de schoolbibliotheek en er was geen gymnastieklokaal. Een nieuw school was gewenst. Gelukkig waren in 1920 als gevolg van de gelijkstelling van openbaar en bijzonder onderwijs de rijksbijdragen, ook voor nieuwbouw en verbouwing van scholen, verhoogd.⁴⁰

Zo kocht het bestuur in 1919 van A. Huysman het pand Nieuwe Gracht 36 voor f 80.000,- en nog eens f 25.000,- werd gereserveerd voor verbouwingkosten. Financiële steun zocht het bestuur bij de Boazbank, waar Koelman, Schmitz en De Waal Malefijt bestuursfuncties hadden. Röell zou de Hervormde Diakonie te Utrecht benaderen voor een lening. In 1923 kwam zo aan de achterzijde van het pand aan de Nieuwe Gracht, aan De Oude Kamp, nieuwbouw tot stand. Er kwamen daar lokalen voor de vakken natuurkunde, scheikunde en biologie en een gymnastiekzaal. Trots werd vermeld dat het bestuur ruim binnen de door het rijk begrote bedragen was gebleven. Er was f 438.000,- gereserveerd, maar slechts f 344.000,- gebruikt. Dat met trots vermeld werd dat de kosten van de bouw binnen de begroting gebleven waren, was niet zonder reden. Tegenstanders van de gelijkstelling van bijzonder en openbaar onderwijs klaagden in die jaren over de sterk gestegen kosten bij het ministerie van O.K. en W. en over niet altijd heldere verantwoording van de overheidsgelden op dat ministerie.⁴¹ De school bleef in het interbellum een HBS-B. Plannen voor een HBS-A afdeling gingen vanwege de oorlog niet door. De dreiging dat er een gereformeerd lyceum zou worden opgericht, speelde in de jaren 1918-1919 maar dat gevaar week. Daar kwam bij dat het Christelijk Gymnasium in die jaren met ernstige geldzorgen kampte vanwege wat ik hier voor het gemak maar even het Haagse avontuur noem. (Zoals hiervoor gesproken is, had de Confessioneele Vereniging zich vertild aan de poging om behalve in Utrecht ook in De Haag een christelijk gymnasium op te richten.)



Gebouw van de Chr. HBS aan de Nieuwegracht 36. Foto uit jaren zestig. HUA, Beeldbank, cat.nr. 65085.

Nieuwbouw van de Chr. HBS
aan achterzijde van de school,
aan de Oude Kamp in 1923.
HUA, Beeldbank, cat.nr.79376.



Het bestuur had aandacht voor de christelijke moraal. Schoolavonden met film en toneel waren uit den boze. Dat gold zonder meer voor dansen. Muziek, voordrachten en turnoefeningen konden nog door de beugel. Leraren werden geacht geen aanbevelingen te doen tot film- of schouwburgbezoek. Volgens J.C. Franken van de NCRV- radio-omroep pleegden ouders die hun kinderen naar de bioscoop lieten gaan 'een zedelijke moord op hun kroost'. Onderwijs in de 'sociale hygiëne', in feite seksuele voorlichting, wenste men niet in een gemengde school in klassikaal verband aan de orde te stellen. Wel informeerde het bestuur naar voorkomen van uitingen van nationaal socialisme (de Nationaal Socialistische Beweging in Nederland) bij leerlingen, maar een plan om in de school actie tegen de NSB te ondernemen kwam er niet. Wel werden uitingen, speldjes en dergelijke verboden. Ook ten aanzien van uitingen als pacifisme was men huiverig.⁴² De Christelijke Hogere Burgerschool was kortom een degelijke school, zij het met een conservatieve inslag.⁴³ Didactische experimenten waren er niet, wel waren er klachten bij het

bestuur van ouders en docenten over zich slecht en onbeschoft gedragende leerlingen, soms zelf hele klassen. Ook klaagde men over het gebrekkig resultaat van de kennisoverdracht. Om aan voldoende leerlingen te komen liet men wel eens te gemakkelijk leerlingen tot de eerste klas toe. Godsdienst speelde in de lessen geen opvallende rol. Het godsdienst onderwijs, of beter de Bijbelkennis, was beperkt tot één uur per week. Wel opende de docent elke dag de eerste les met Bijbellezing en gebed en sloot de dag af met gebed.

Na de oorlog kreeg de HBS een A afdeling en een MMS en in 1966 in het nieuwe gebouw aan de Winklerlaan in Tuindorp Oost kreeg de school de naam Reformatisch College Blaucapel en kwam er een gymnasiumafdeling bij. Na inkrimping en fusie eind jaren negentig kreeg de school de naam Gerrit Rietveld.

Het Sint Bonifac[t]ius Lyceum

De grondwetswijziging van 1917 had door de financiële gelijkstelling van openbaar en bijzonder onderwijs ook een groep rooms-katholieke inwoners van Utrecht aan het denken gezet over de stichting van een eigen katholieke school voor middelbaar en voorbereidend hoger onderwijs. Dat was ook gewenst, want niet alleen in de stad Utrecht, ook in het hele aartsbisdom Utrecht bestond nog geen instelling van dien aard. In 1919 vormde zich een commissie die op 20 februari 1920 in de openbaarheid trad met een bericht in het rooms-katholieke dagblad *Het Centrum*.⁴⁴ Het comité, dat zich uiteraard eerst van de goedkeuring van de Kerkelijke Overheid, in dit geval de aartsbisshop mgr. Henricus van de Wetering (1850-1929), had voorzien, bestond uit:

- mgr. B.A. de Wit (1855-1934), vicaris-generaal, kanunnik en deken van de stad Utrecht;
- J.H.G. Jansen (1869-1936), kanunnik, pastoor van de kerk 'Onze Lieve Vrouwe ten Hemelopneming' (Biltstaat) 1919-1929 en aartsbisshop 1929-1936;
- W.E. jhr. Bosch van Oud-Amelisweerd (1864-1935), curator Rijksuniversiteit Utrecht, lid college van gedeputeerden van Provinciale Staten van Utrecht;
- mr. A.F.M. Steenberghe (1882-1947), jurist, officier van justitie;
- F. Twaalfhoven (1873-1940), accountant;
- mr. A.I.M. baron van Wijnbergen (1869-1950), lid van de Tweede Kamer;
- prof. dr. J.C.F.H. Schrijnen (1869-1938), classicus, volkskundige, hoogleraar te Utrecht en later te Nijmegen;
- J.G. van Schaik (1871-1956), pastoor van de St. Martinuskerk aan de Oudegracht te Utrecht;
- J.F.A.M. ten Berg, koopman;
- dr. J.F.J. ten Berge, arts;



Mgr. J.H.G. Jansen, mede oprichter van het Sint Bonifacius Lyceum. HUA, Beeldbank, cat.nr. 38992.

- A.C. van Hilst, vakbondsbestuurder van werkmansvereniging St. Joseph;
- mevr. dr. J.B.L. Hol (1886-1964), fysisch geograaf, werkzaam aan de Rijksuniversiteit Utrecht en de Tilburgse Leergangen (M.O. Opleiding) en hoogleraar te Utrecht 1945-1956.

Een aantal van deze initiatiefnemers zal ook bestuurder van de school worden. Wanneer we de lijst bezien, valt op dat, evenals bij de protestantse scholen kerkelijke bestuurders ruim vertegenwoordigd zijn. Ook is te zien dat er verder uitsluitend leden van de adel en de gegoede burgerij op staan. Opvallend is de naam van een vrouw, die overigens wel in het universitair onderwijs werkzaam was. Bij het tot stand komen van de school, het Sint Bonifaciuslyceum, hebben pastoor Jansen en W.E. jhr Bosch van Oud-Amelisweerd een zeer belangrijke rol gespeeld. Wanneer de besluitvorming vertraging opliep of zelfs dreigde te verzanden, waren zij degenen die het proces weer vlot trokken. Uiteindelijk kwam de 'Vereeniging tot stichting en instandhouding van R.K. inrichtingen van middelbaar en voorbereidend hooger onderwijs te Utrecht, dragende den naam Sint Bonifacius Vereeniging' van de grond.⁴⁵



Mr. W.E. jhr. Bosch van Oud-Amelisweerd, mede oprichter van het Sint Bonifacius Lyceum. Foto in het archief van het St. Bonifatius College.

Bij de verdere ontwikkeling van het Sint Bonifacius maakte de oprichters twee belangrijke keuzes. Ten eerste kozen zij voor een lyceum. Dit schooltype (een combinatie van HBS en gymnasium) was nieuw. Het eerste lyceum was in 1909 in Den Haag opgericht. Het lyceum maakte uitstel mogelijk van de keuze tussen HBS en gymnasium en de keuze voor een meer exact of een meer literair gericht lespakket. Voor de rijksoverheid was het bijkomende voordeel dat deze kon volstaan met één schoolgebouw voor twee schooltypen. Ten tweede kozen zij, zij het uiterst voorzichtig, voor co-educatie. Geen voor de hand liggende keuze in het rooms-katholieke onderwijsveld. In het openbaar onderwijs waren alle schooltypen gemengd. Dit patroon werd in het bijzonder protestantse onderwijs zonder meer overgenomen. De Sint Bonifacius Vereeniging nam met het kiezen voor een gemengde school een unieke stap, die niet vanzelfsprekend was voor rooms katholieke gelovigen. De initiatiefnemers formuleerden hun keuze dan ook zeer voorzichtig en eigenlijk wat vaag. Er stond: 'Er moet nog dit jaar voor Utrecht en omstreken worden opgericht een R.K. Lyceum en ook voor meisjes moet in de naaste toekomst naar behoefte worden gezorgd'.⁴⁶ Hier kon men nog alle kanten mee uit. Maar in juni 1920 was een argument voor co-educatie dat één gebouw goedkoper zou zijn, maar dan met aparte jongens- en meisjes-klassen. De uitvoerige drie bladzijden tellende folder waarmee het bestuur in april 1921 giften en contributies voor de Vereeniging wilde ophalen, is voorzichtig over co-educatie. Er is slechts sprake van: 'het bouwen en inrichten van een Lyceum dat aan R.K. jongens, en voorloopig ook aan R.K. meisjes uit Utrecht en omgeving gelegenheid zal geven het onderwijs in die richting te volgen'.⁴⁷

Een volgende stap was het formeren van een dagelijks bestuur. Voor het college van curatoren zocht men deels personen uit het oprichtingscomité, deels van buiten. Zo viel zelfs de naam van de rooms-katholieke politicus D.A.P.N. Koolen (1871-1945), lid van de Tweede Kamer. Hij haakte uiteindelijk af. Vermoedelijk vanwege de co-educatie. In 1921 bestond het curatorium uit:

- prof. dr. J.C.F.H. Schrijnen;
- mr. W. van Basten Batenburg (1862-1936), advocaat;
- J.W.M. jhr. Bosch van Oud-Amelisweerd (1860-1941), lid van de Eerste Kamer en president van de rechtbank te Utrecht;
- dr. Th. Strengers (1879-1951), chemicus, werkzaam aan de Rijksuniversiteit Utrecht;
- mr. A.I.M. baron van Wijnbergen.⁴⁸

Er was zelfs een reglement van orde met regels als: niet tweemaal het woord voeren over dezelfde zaak; afdwalen van het onderwerp en onwelvoeglijke taal waren ook niet toegestaan. Het leek allemaal goed in orde, maar er kwamen hindernissen.⁴⁹ Het zoeken naar een rector verliep moeizaam.⁵⁰ De eerste kandidaat was de priester-theoloog dr. W. van Koevorden, verbonden aan het klein-seminarie te Culemborg. Hij toonde niet veel enthousiasme, hechtte veel waarde aan een kapel bij de school en was ook over de co-educatie niet enthousiast. Eigenlijk wilde men dr. J.H.E.J. Hoogveld (1872-1942), priester, filosoof en pedagoog, hebben. Maar die had vue op een benoeming tot hoogleraar aan de op te richten universiteit te Nijmegen. Inmiddels was wel een zeer belangrijke stap gezet door de aartsbisschop zelf.⁵¹ Hij ging in een schrijven van 26 januari 1921 aarzelend akkoord met het beginsel van co-educatie en formuleerde het aldus: '[Wij] deelen UZEW [U zeer eerwaarde Van Koevorden] mede, dat, ofschoon het Ons niet gewenscht voorkomt althans voorloopig één Lyceum voor jongens en meisjes in te richten, Wij toch daaraan onze goedkeuring niet zullen weigeren'. Deze horde was genomen. Vervolgens moest er geld gevonden worden als startkapitaal en aanvulling op de rijksbijdragen. In de wervingsfolder legden de bestuurders de nadruk op de noodzaak de kinderen te behoeden voor de 'altijd zoogenaamde neutraliteit' en de kinderen via het rooms-katholieke onderwijs te laten opgroeien, zodat zij niet alleen in de wetenschap maar ook elders: 'meer beginselvast [zullen] staan in de invloedrijke positie, welke gij hen in de maatschappij wilt zien innemen'.⁵² Over de vrijgevigheid is men niet onverdeeld enthousiast. In alle parochies in en rond Utrecht werd flink propaganda gemaakt. Toch bleef de zaak financieel précair. Aartsbisschop Van de Wetering stond niet toe dat gelden gereserveerd voor de op te richten rooms-katholieke universiteit in Nijmegen voor het lyceum in Utrecht zouden worden gebruikt. Kortom, er dreigde een impasse en het werd onzeker of in september 1922 de school kon starten. Ondanks de

Gebouw van het Sint
Bonifatius Lyceum aan de
Kromme Nieuwegracht 3-5.
Foto uit 1961. HUA, Beeldbank,
cat.nr. 60829.



spanningen die dit in het bestuur opleverde (er traden zelfs bestuursleden af), besloot men in maart 1922 een aanvraag voor de rijksbijdrage in te dienen. De kerkbesturen van alle parochies in Utrecht zouden borg staan voor de rente en aflossing van de geldlening, die noodzakelijk was voor de stichting van de school. Ook de rooms-katholieke Hanzebank bood aantrekkelijke voorwaarden. Toch keurde minister De Visser de aanvraag in principe af, maar directe actie tegen dit besluit had succes. Op 1 juni 1922 arriveerde een telegram van minister J.Th. de Visser: 'Lyceum kwestie Utrecht met financiën in orde'.⁵³ Inmiddels kwam er ook duidelijkheid over een schoolgebouw. Het ging om de aankoop van Kromme Nieuwe Gracht 3 en 5, eertijds de stadswoning van de familie Van Tuyll van Serooskerken. Makelaar Waltmann bood het voor f.48.000,- aan. Later kwam er nog bij Pieterskerkhof 23, waardoor de school over twee ingangen kon beschikken, 'waarmee algehele scheiding van jongens en meisjes mogelijk wordt'.⁵⁴ Zoals al gemeld werd, slaagde het bestuur er in om dr. J.H.E.J. Hoogveld als rector benoemd te krijgen. Ook al wist men dat het mogelijk voor zeer korte tijd zou zijn. Hoogveld kon aan de slag. Hij huurde tijdelijke lesruimte aan het Janskerhof, moest meubilair, schoolboeken etc. aanschaffen. Maar op 11 september 1922 konden 85 leerlingen aan hun schoolcarrière beginnen. De verdeling was 62 jongens en 23 meisjes, verdeeld over één gemengde klas en één klas met jongens. Een echt gemengde klas was bijzonder en uniek in den lande. In 1925 telde de school 168 leerlingen. Het gebouw aan de Kromme Nieuwe Gracht, waar de school tot 1960 gevestigd zou blijven, kon pas op

november 1922 betrokken worden. 'De opening geschiedde met een 'plechtig gezongen Heilige Mis met assistentie', waarna de leerlingen naar het nieuwe gebouw liepen. In 1960 kreeg het Bonifatius Lyceum (de c was in 1954 in een t veranderd) een nieuw gebouw aan de Fockema Andreaelaan. Vanaf 1968 luidde de naam Sint Bonifatius College.⁵⁵

Besluit

Hoe hebben de vier bijzondere scholen voor middelbaar en voorbereidend hoger onderwijs in Utrecht zich in de loop van een eeuw ontwikkeld, zowel institutioneel als ideologisch? We beginnen met de institutionele ontwikkeling. Decennia lang zijn alle vier de scholen gegroeid, de een sneller dan de andere. In de jaren vijftig en zestig van de voorgaande eeuw groeiden alle vier de scholen explosief. Nieuwbouw en het oprichten van nevenscholen vond op ruime schaal plaats, wat paradoxaal genoeg als effect had dat de financiële zelfstandigheid van deze scholen, die nu juist waren opgericht om onafhankelijk van de verlichte overheid onderwijs te geven, afnam. Ook op organisatorisch vlak nam de invloed van de overheid toe, waar overigens zowel de openbare als de bijzondere scholen zich in te schikken hadden. Dit proces kreeg allereerst vorm in reeksen van regels en wetten omtrent lessen, eisen met betrekking tot de vakbekwaamheid van docenten, verordeningen inzake de inhoud van vakken en vereisten aangaande de normen voor de eindexamens. De grootste ingreep van de overheid was de zogenaamde Mammoetwet, die door minister J.M.L.Th. Cals (1914-1971) in 1963 was verdedigd en in 1968 werd ingevoerd.⁵⁶ Daardoor werd het voortgezet onderwijs over de hele linie geherstructureerd. Vanaf dat moment werd het Middelbaar Algemeen Vormend Onderwijs (MAVO – de aloude MULO), over Hoger Algemeen Vormend Onderwijs (HAVO) en Voorbereidend Wetenschappelijk Onderwijs (VWO). HAVO en VWO vervingen de oude HBS en MMS. Naast het gymnasium kwam er voor het VWO het Atheneum, waarin onderwijs zowel op HAVO als gymnasiumniveau mogelijk is. Intussen ging de groei van de scholen door. De Sint Bonifatius Vereniging opende op het Kanaleneiland het Niels Stensen College en in Overvecht College De Klop. De Vereniging voor Christelijk Middelbaar en Voorbereidend Hoger Onderwijs liet een nieuwe school ter vervanging van het gebouw aan de Nieuwe Gracht bouwen aan de Winklerlaan in Tuindorp Oost. Al eerder had de Vereniging voor CMVO een lyceum geopend, het Dr. De Bruine lyceum aan de Graadt van Roggweg. De Sint Gregorius MAVO kreeg een HAVO afdeling. Deze school is buiten deze bijdrage gebleven, omdat het aanvankelijk om een instelling voor lager onderwijs en MULO betrof. De nieuwbouw van De Munnik is al vermeld.

Maar de groei hield niet aan. In de jaren tachtig trad er krimp op en dreigden sluitingen van diverse scholen. Deze ontwikkeling trof zowel het bijzonder als het openbaar onderwijs. Voor de afname van het aantal leerlingen waren verschillende oorzaken aan te wijzen. Ten eerste daalde het geboortecijfer in de loop van de jaren zestig door de pil. In de tweede plaats trokken gezinnen met kleine kinderen naar de nieuw gebouwde wijken buiten Utrecht, in Maarssen, Nieuwegein, Houten en tenslotte in Leidse Rijn. Een derde reden was de zo genoemde 'witte vlucht'. Nogal wat ouders, vooral de meer welgestelden, stuurden hun kinderen naar scholen voor het voortgezet onderwijs buiten Utrecht, naar Zeist en De Bilt/Bilthoven. Veel scholen in Utrecht hadden problemen met de inpassing en integratie van Marokkaanse en Turkse leerlingen. Dit leidde tot spanningen en conflicten binnen de school en dat had consequenties voor de sfeer in de school en voor de kwaliteit van het onderwijs. Alleen de gymnasia bleven min of meer gevrijwaard van deze problematiek. Hun leerlingeninstroom steeg er juist door. Het schooltype trok nog altijd de meeste leerlingen uit de gegoede burgerij en de instromende leerlingen waren meestal ook behoorlijk intelligent. De samenstelling van de schoolbevolking was er homogener.

De forse terugloop van de aantallen leerlingen leidde tot het opheffen of samenvoegen van MAVO scholen en tot het aanvullen van de HAVO-VWO scholen met een MAVO afdeling. Eind jaren negentig bleek dit fusie proces onvoldoende. Ingrijpendere maatregelen waren gewenst. HAVO-VWO scholen moesten worden gesloten (Niels Stensen College) of fuseren (De Klop met College Blaucapel, thans Gerrit Rietveld College). Het Christelijk Lyceum De Bruine werd overgeplaatst naar Leidse Rijn en het Bijzondere Atheneum F. de Munnik werd opgeheven en ondergebracht in de scholengemeenschap De Heemlanden in Houten. Het Bonifatius College en het Christelijk Gymnasium overleefden het fusie- en sluitingsgeweld. Het Sint Gregorius kreeg er zelfs een atheneumafdeling bij. Bestuurlijk volgde nog een fusie. De Vereniging voor Christelijk Middelbaar en Voorbereidend Hoger Onderwijs (het CMVO) en de Sint Bonifatius Vereniging fuseerden in 2001 tot de Willibrord Stichting. Het protestants en rooms-katholiek onderwijs waren voorheen institutioneel streng gescheiden; nu schaarden ze zich onder één organisatorische koepel.

De tweede vraag heeft niet betrekking op de institutionele en organisatorische ontwikkeling, maar op de ontwikkeling op ideologisch vlak. Zijn de godsdienstige overwegingen die bij de stichting rond 1919 voor drie van de vier scholen het uitgangspunt vormden, nog steeds van betekenis of hebben moderniteit en secularisatie de overwinning behaald? Hierover kunnen we kort zijn. De oorspronkelijke, op bijbelse grondslag berustende

stichtingsidealen zijn in de loop van een eeuw sterk verwaterd – zo niet goeddeels verlaten. Dit wordt duidelijk als we de formulering van de idealen uit 1919 vergelijken met de bewoordingen waarin de Willibrord Stichting een eeuw later haar visie uitdraagt: 'Levensbeschouwelijk christelijk onderwijs vormt de oorsprong van de Stichting PCOU (betreft basis onderwijs) en de Willibrord Stichting. Dat uitgangspunt vatten we breed op, want leerlingen op onze scholen hebben een heel diverse achtergrond'.⁵⁷

Wanneer we op Wikipedia het lemma *Christelijk gymnasium Utrecht* opzoeken lezen we: 'Anders dan de naam wellicht doet vermoeden en zoals het geval is bij menige christelijke school in Nederland is tegenwoordig de band met het christendom bij veel leerlingen en zelfs bij een deel van het lerarenkorps sterk verwaterd. Van zo wel de leerlingen als de leraren heeft slechts een beperkt deel een christelijke achtergrond'. Het lemma is in mei 2019 nog aangevuld en verbeterd.⁵⁸ Het verschil wordt voor een deel verklaard door de ontkerkelijking en secularisering van de autochtone bevolking sinds de jaren zestig. Een andere factor is de instroom van grote groepen gastarbeiders en hun gezinnen en vluchtelingen met een islamitische achtergrond. Een ander punt is: hoe christelijk was en is het onderwijs in zijn vormgeving van het onderwijs zelf? Hoe komt de religieuze visie direct in de lesstof door? Scholen stichten was geen punt zo zagen we. Het gebeurde op grote schaal en bij alle takken van onderwijs, lager -, technisch - en huisoudonderwijs en bij de verschillende vormen van middelbaar en voorbereidend hoger onderwijs. Maar de lesinhoud... Ouders en bestuurders signaleerden twee zaken. De facto had het bijzonder onderwijs op confessionele basis de modernisering van de samenleving, zoals die zich ook in eigen kringen uitte in ontkerkelijking en secularisatie op allerlei gebieden niet kunnen tegenhouden. Slechts een relatief kleine groep orthodoxe protestanten in de 'bible belt' hield de strijd tegen de verwereldlijking vol – en doet dat nog steeds - door eigen scholen op te richten, zij het ook daar met overheidssteun.⁵⁹

Tenslotte nog enkel opmerkingen over de adel.⁶⁰ We zagen dat de Stichtse protestantse en rooms-katholieke adel vrij nauw betrokken was bij het stichten van onderwijsinrichtingen. Zij hadden als hoogste en deftigste stand belang bij goed onderwijs dat toegang gaf tot universitaire studies. Moeilijker is vast te stellen in hoe verre het 'noblesse oblige' hen tot activiteiten op dit gebied heeft gebracht. Het zal een rol hebben gespeeld, zoals de bestuurlijke activiteit een mogelijkheid bracht op maatschappelijke invloed en controle uit te oefenen. Wel zien we dat op langere termijn de invloed van de adel in de besturen afneemt. Opvallend is dat op de site van de Willibrord Stichting bij de bestuurders thans (2019) adellijke namen ontbreken.

AUTEUR

Pieter van Hees (1937), historicus, was werkzaam in het voortgezet onderwijs en verbonden aan het departement geschiedenis van de Universiteit Utrecht.

ARCHIEVEN

Het Utrechts Archief

Inv. nr. 1138 Inventaris van het archief van de Vereniging voor christelijk voorbereidend universitair onderwijs te Utrecht (1631) 1896-1971.
Inv. nr. 1857 Inventaris van het archief van Atheneum De Munnik (1891) 1910-1993.

LITERATUUR

- Bank en Van Buuren 2000** ➤ J. Bank en M van Buuren, 1900. *Hoogtij van burgerlijke cultuur*, Den Haag 2000.
- Boekholt en De Booy 1987** ➤ P.Th.F.M. Boekholt en E. de Booy, *Geschiedenis van de school vanaf de Middeleeuwen tot aan de huidige tijd toe*, Assen 1987.
- De Bruin 1985** ➤ A.A. de Bruin, *Het ontstaan van de schoolstrijd. Onderzoek naar de wortels van de schoolstrijd in de Noordelijke Nederlanden gedurende de eerste helft van de 19^e eeuw; een cultuurhistorische studie*, Barneveld 1985.
- Exalto 2017** ➤ J. Exalto, *Van wie is het kind? Twee eeuwen onderwijs vrijheid in Nederland*, Amsterdam 2017.
- Gedenkboek Chr. Gymnasium 1937** ➤ *Gedenkboek van het Christelijk Gymnasium te Utrecht, 1897-1937*, Utrecht 1937.
- De Haan 2003** ➤ Ido de Haan, *Het beginsel van wasdom. De constitutie van de Nederlandse politiek in de negentiende eeuw*, Amsterdam 2003.
- Hagenaars 1982** ➤ B. Hagenaars, 'De eerste salaristabel en wat statistisch kruimelwerk', in: *Stemmen. Uitgave ter gelegenheid van het 60-jarig bestaan van het Sint Bonifatius Lyceum*. (s.l. et s.d.), Utrecht 1982, 27-29.
- Van Hees 1982** ➤ P. van Hees, 'Van Heerenstraat naar Nieuwe Gracht', in: P. van Hees en E.A.J. van der Wal, *Een beeld van een school. Blaucafel in het verleden, 1917-1982* (s.l. et s.d.) Utrecht 1982, 3-33.
- Idenburg 1964** ➤ Ph. J. Idenburg, *Schets van het Nederlandse schoolwezen*, Groningen 1964 (tweede herziene druk).
- Knippenberg en Van der Ham 1993** ➤ H. Knippenberg en W. van der Ham, *Een bron van aanhoudende zorg. 75 jaar ministerie van Onderwijs, [Kunsten] en Wetenschappen, 1918-1993*, Assen 1993.
- Koch 2006** ➤ J. Koch, *Abraham Kuypers, een biografie*, Amsterdam 2006.
- Koch 2012** ➤ J. Koch, 'Een pauselijkatholicisme. Het ultramontanisme in de negentiende eeuw', in: F.W. Lantink en J. Koch, *De paus en de wereld. Geschiedenis van een instituut*, Amsterdam 2012, 283-297.
- Van Leeuwen 1982** ➤ Th. Van Leeuwen 'Hoe het begon' in: *Stemmen*.

Uitgave ter gelegenheid van het 60-jarig bestaan van het Sint Bonifatius Lyceum, (s.l. et s.d.) Utrecht 1982, 1-19.

Moes 2012 ➤ J. Moes, *Onder aristocraten. Over hegemonie, welstand en aanzien van adel, patriciaat en andere notabelen in Nederland, 1848-1914*, Hilversum 2012.

Oud 1979 ➤ P.J. Oud, *Een eeuw staatkundige vormgeving in Nederland, 1840-1940*, Assen 1979.

De Rooy 2018 ➤ P. de Rooy, *Een geschiedenis van het onderwijs in Nederland*, Amsterdam 2018.

Van der Wal 1982 ➤ E.A.J. van der Wal, 'Een beeld van een school', in: P. van Hees en E.A.J. van der Wal, *Een beeld van een school. Blaucafel in het verleden, 1917- 1982* (s.l. et s.d.) Utrecht 1982, 34-68.

NOTEN

- Idenburg 1964, 27-32.
- De Bruin 1985, 97-181.
- https://www.denederlandsegrondwet.nl/id/vi5kn3512254/artikel_23... en De Bruin 1985, 249.
- Exalto 2017, 55 e.v.
- Koch 2012, 283-284.
- Idenburg 1964, 156-157.
- Idenburg 1964, 158.
- Exalto 2017, 61-66.
- Boekholt en De Booy 1987, 225.
- Van Hees 1982, 4 en Idenburg 1964, 117-118.
- Idenburg 1964, 110-113.
- Koch 2006, 178 e.v.
- Idenburg 1964, 5051 en Oud 1979, 199.
- Exalto 2017, 115; Oud 1979, 212-213, 220-223; Knippenberg en Van der Ham 1993, 57. Zie ook noot 3.
- Knippenberg en Van der Ham 1993, 52 e.v.
- Boekholt en De Booy 1987, 273.
- Knippenberg en Van der Ham 1993, 123.
- HUA, inv. nr. 1138, archief Chr. gymnasium, map 163, notulenboek 1897-1910 en Gedenkboek Chr. Gymnasium 1937, 113 e.v.
- HUA, inv. nr. 1138, archief Chr. gymnasium, map 163, notulenboek, 13-7-1897.
- Koch 2006, 221 e.v. en 256 e.v.
- HUA, inv. nr. 1138, map 173 ingekomen stukken 1897 en map 177.
- <https://www.cgu.nl/Onze-school/Algemeen/Geschiedenis>
Zie ook in HUA, Gedenkboek van het Christelijk Gymnasium te Utrecht, 1897-1937.
- HUA, inv. nr. 1138, map 173, jaarrekeningen 1903-1942.
- HUA, inv. nr. 1138, map 173, jaarrekeningen 1903-1942.
- Gedenkboek Chr. Gymnasium 1937, 113 e.v.
- Moes 2012, 105-120.
- HUA, inv. nr. 1138, map 17, jaarrekeningen.
- <http://ridderschapskwartier.blogspot.com/2010/11/bijzonder-voortgezet-onderwijs-op-stand.html>
- HUA. inv. nr. 1857, inventaris Atheneum De Munnik, map 34 notulen ledenvergadering, 1910-1912.
- HUA, inv. nr. 1857, map 101, notulen bestuursvergadering, 3-8-1917.
- HUA, inv. nr. 1857, map 79, ledenlijst bestuurders De Munnik.
- HUA, inv. nr. 1857, map 101, notulen ledenvergadering 27-7-1921.
- HUA, inv. nr. 1857, map 34 (notulen ledenvergadering).
- HUA, inv. nr. 1857, inv. nr. 301: Utrechtse Bijzondere Hogere Burgerschool met 5-jarige cursus F. de Munnik, Plompstorengracht 9-13, Utrecht 1910-1950.
- Van Hees 1982, 3.
- Van Hees 1982, 3.
- Van Hees 1982, 31.
- Van Hees 1982, 5.
- Van Hees 1982, 7.
- Van Hees 1982, 14.
- Van Hees 1982, 14 en Knippenberg en Van der Ham 1993, 80-94.
- Van Hees 1982, 24-25.
- Van der Wal 1982, 39 e.v. en 45-46.
- Van Leeuwen 1982, 1.
- Van Leeuwen 1982, 2.
- Van Leeuwen 1982, 1.
- Van Leeuwen 1982, 9.
- Van Leeuwen 1982, 2.
- Van Leeuwen 1982, 2.
- Van Leeuwen 1982, 4-5 en over Hoogveld, 16-17.
- Van Leeuwen 1982, 11.
- Van Leeuwen 1982, 8-10.
- Van Leeuwen 1982, 15.
- Van Leeuwen 1982, 15-16.
- Hagenaars 1982, 27 en mededeling van de heer J. Jimkes.
- Knippenberg en Van der Ham 1993, 452-457.
- <https://www.pcouwilibord.nl/organisatie/identiteit>
- https://nl.wikipedia.org/wiki/Christelijk_Gymnasium_Utrecht
- Exalto 2017, 211-223 en De Haan 2003, 206-210.
- Moes 2012, 304. Moes stelt dat de adellijke elite zich tot in de vroege twintigste eeuw wist te handhaven tegenover de nieuwe verzuilde elite. Als we naar de lijst van bestuurders van het Christelijk Gymnasium in Utrecht kijken dan lukte dat tot in de jaren dertig.

De maatschappelijke veranderingen in de eerste decennia van de twintigste eeuw beperkten zich niet tot de politiek, de pers en het onderwijs. Zij raakten ook de omgang met het symbool van Utrecht bij uitstek: de Domtoren, hét teken van de verbinding tussen heden en verleden van de stad. Dit belangrijke historisch gebouw was in verval en de vraag rees hoe men het diende te restaureren. Herstel naar het oorspronkelijke ontwerp of aanpassing volgens de normen van de huidige tijd? De discussie die daarover rond 1919 losbrandde, laat een omwenteling zien in de visie op cultureel erfgoed.

Aan het einde van de negentiende eeuw bleek duidelijk dat de toren bouwvallig was geworden en dat een grondige restauratie nodig was. In die periode overheerste de opvatting dat men zoveel mogelijk naar het eerste ontwerp diende ‘terug te restaureren’ en latere aanvullingen en veranderingen ongedaan moest maken. Tot aan 1918 werd door alle betrokken architecten die lijn trouw gevolgd.

Tijdens de Eerste Wereldoorlog veranderden de opvattingen over de omgang met monumentaal erfgoed. Het inzicht won veld dat men eenvoudigweg niet over genoeg historische kennis beschikte om het gebouw in de oorspronkelijke staat terug te brengen. Latere ingrepen werden nu beschouwd als inherent aan het historische monument en dienden daarom behouden te blijven.

Aan deze lokale discussie kan men aflezen hoe de modernisering van de monumentenzorg anno 1919 verliep.

Het jaar 1919 als keerpunt van de restauratievisie over de Domtoren

René de Kam

Langzaam maar zeker verdween de Utrechtse Domtoren in 2019 achter de buizen, trappen en doeken van een immense steiger voor een restauratie die enkele jaren in beslag zal nemen. Een eeuw eerder stond de Domtoren ook in de steigers voor de grote restauratie die duurde van 1901 tot 1932. Hoewel de huidige restauratievisie verschilt van die van honderd jaar geleden, zal veel van wat de toenmalige leden van de Commissie tot herstel van de Domtoren besloten hebben, bij de nieuwe restauratie behouden blijven. Het hedendaagse uitgangspunt is namelijk om de toren van nu zoveel mogelijk als referentiepunt te nemen. Daarmee worden dus veel veranderingen die in de afgelopen eeuwen aan de toren zijn aangebracht min of meer als onderdeel van het te restaureren monument beschouwd. Dat was een eeuw geleden heel anders. Sterker nog, tijdens de ruim dertig jaar durende restauratie zouden de ideeën over hoe een restauratie verantwoord moest worden uitgevoerd sterk veranderen. Het grote omslagpunt viel grotendeels samen met het aantreden van een nieuwe generatie commissieleden in en kort na het jaar 1919.

Aan het eind van de negentiende eeuw verkeerde de Domtoren in slechte staat. Dat was het gevolg van decennia, zo niet eeuwen van slecht en middelmatig onderhoud en van enkele aanpassingen die desastreus hadden uitgepakt.¹ Zo was er in 1618 voor het mechaniek van het toen nieuwe uurwerk met wijzerplaten een uurwerkzolder bovenin het tweede vierkant van de toren aangebracht. Dat was op zich nog niet zo'n probleem, maar om op de zolder te kunnen komen, was er vanuit de traptoren een doorgang uitgehakt dwars door het gewelf van het tweede vierkant. Hoewel de arbeiders het zich op dat moment waarschijnlijk niet realiseerden, ondermijnden ze daarmee de constructie van de toren. Doordat het gewicht van de hoger opgaande

Eind juli 2019 is de bouw van de steiger al gevorderd tot boven het tweede vierkant. De tijdelijke steiger rond de lantaarn, die nodig was voor het vooronderzoek in 2018 en 2019, wordt pas afgebroken als de grote vierkante steiger af is. Foto René de Kam 2019.



Directeur Gemeentewerken Nieuwenhuis bracht in 1898 een rapport uit waarin hij aangaf hoe de Domtoren volgens hem gerestaureerd moest worden. Foto HUA, cat.nr. 221268.

traptoren niet meer goed werd gedragen, zakte deze steeds verder naar beneden. Ondanks allerlei op- en ondersteuningspogingen door de jaren heen, was de traptoren aan het einde van negentiende eeuw zo verzakt dat hij begon los te scheuren van de zuidoostelijke pijler van de open achtkant van de toren dat ook wel de lantaarn wordt genoemd. Het was slechts een kwestie van tijd voor het gehele gevaarte - wel of niet met de gehele lantaarn erbij - naar beneden zou storten. Toch, hoe ernstig ook, was het slechts het topje van de ijsberg, want de vele problemen stapelden zich bijna letterlijk op in de inmiddels ruim vijfhonderd jaar oude toren.

De deplorabele staat waarin de Domtoren aan het einde van de negentiende eeuw verkeerde, viel ook het college van B&W op, dat de toenmalige directeur van Gemeentewerken F.J. Nieuwenhuis opdracht gaf de problemen in beeld te brengen. In de jaren 1897 en 1898 deed hij uitvoerig onderzoek, al viel dat ook weer niet mee omdat hij door de grote hoogte niet overal bij kon komen. Van zijn bevindingen schreef hij in 1898 het rapport 'Over den toestand van den Domtoren' waarin hij zo nauwkeurig mogelijk aangaf wat er allemaal aan de hand was, en tegelijkertijd ook zijn restauratieplan ontvouwde. Nieuwenhuis wilde namelijk niet alleen de toren van de ondergang

redden maar hem ook 'in den ouden toestand' terugbrengen.² Daarmee liet hij in een paar woorden veel van zijn restauratievisie doorschemeren, want met 'in den ouden toestand' bedoelde hij de situatie zoals de Domtoren was opgeleverd aan het eind van de bouwperiode in 1382.

Met een dergelijke visie toonde Nieuwenhuis zich een kind van zijn tijd, want sinds het midden van de negentiende eeuw waren er meer mensen die nadachten over hoe er met historische gebouwen het beste kon worden omgegaan. Leidend daarin waren de ideeën van de Franse architect E.E. Viollet-le-Duc. Het was ook Viollet-le-Duc die vond dat historische gebouwen tijdens een restauratie zoveel mogelijk in hun oorspronkelijke staat dienden te worden teruggebracht. Dat daarbij soms ook al eeuwenoude toevoegingen verwijderd moesten worden, was volgens hem pijnlijk maar toch noodzakelijk. Daarin kon hij vrij rigoreus te werk gaan.³ Vandaag de dag wordt veel van zijn restauratiewerk dan ook als behoorlijk ingrijpend gezien. Dat komt niet alleen door die afbraak van soms eeuwenoude toevoegsels, maar ook doordat er veel interpretatie bij aan te pas kwam om een gebouw in de oorspronkelijke staat terug te brengen. Het probleem is namelijk dat zeker bij veel middeleeuwse gebouwen er vaak maar weinig bekend is over hoe het er tot in detail uitzag nadat de bouwsteigers waren afgebroken. Zo moest Viollet-le-Duc bij het herstel van de citadel van het Franse Carcassonne veel 'oorspronkelijke' onderdelen zelf bedenken omdat er onvoldoende gegevens over de vroegste situatie waren. Zijn restauratie van de opvallende verdedigingsmuren van de stad wordt tegenwoordig door veel specialisten dan ook meer gezien als een poging tot reconstructie dan als een verantwoorde restauratie. Ook bij zijn werk aan andere belangrijke monumentale gebouwen als de Sainte-Chapelle en de Notre-Dame in Parijs, de Mont Saint-Michel en de beroemde basiliek van Vézelay zijn vragen te stellen. Dat neemt niet weg dat het werk van Viollet-le-Duc wel van groot belang en van grote invloed is geweest. Vóór de negentiende eeuw was er nog maar weinig visie op hoe historische gebouwen gerestaureerd moesten worden. Dat is ook bij de Domtoren duidelijk terug te zien, waar tot ver in de negentiende eeuw bij reparatiewerkzaamheden vooral naar de kosten werd gekeken. Of de aanpak en de gebruikte



Aan het eind van de negentiende eeuw stond de Domtoren er slecht bij. Foto Erfgoed gemeente Utrecht.



De basiliek van Vézelay is een van de belangrijke Franse monumenten die door Viollet-le-Duc is gerestaureerd. Foto René de Kam 2016.

materialen wel recht deden aan het oorspronkelijke architectonische ontwerp van de toren was in veel gevallen van ondergeschikt belang.⁴ Om dat te veranderen, was eerst een geheel andere kijk op de monumentale waarde van het gebouwde erfgoed nodig en de ideeën van Viollet-le-Duc vormden daar dus een belangrijke aanzet toe.

De restauratiediscussie vond in de tweede helft van de negentiende eeuw ook zijn weg naar Nederland, waar in 1873 de jurist V. de Stuers het artikel 'Holland op zijn smalst' publiceerde. De Stuers wees daarin op de slechte staat waarin veel belangrijke historische gebouwen in Nederland verkeerden. Ook bekritiseerde hij de terughoudende opstelling van de overheid daarbij.⁵ Mede naar aanleiding van dit artikel werd hij door Binnenlandse Zaken aangesteld als chef van de nieuw op te richten afdeling Kunsten en Wetenschappen, waardoor hij zich sterk kon gaan maken voor een betere monumentenzorg. Daar stond hij overigens niet alleen in. Ook architect P.J.H. Cuypers, die naast het ontwerpen van nieuwe gebouwen als het Rijksmuseum, zich bezighield met de restauratie van historische gebouwen, had een duidelijke visie over het restaureren, die overigens erg in de buurt kwam van die van Viollet-le-Duc. Mede door het werk van De Stuers en Cuypers, die allebei nog een belangrijke rol bij de restauratie van de Domtoren zouden spelen, zagen steeds meer mensen in hoe waardevol het Nederlandse gebouwde erfgoed was. Dat leidde onder meer tot de



Op deze spotprent van Jan Holswilder uit 1885, zitten Victor de Stuers, Joseph Alberdingk Thijm en Pierre Cuypers, die alle drie bij het ontwerp van het Rijksmuseum betrokken waren geweest, op hun knieën voor het Rijksmuseum. De prent is een verwijzing naar het verwijt van sommige tijdgenoten dat de neogotiek van het Rijksmuseum veel te katholiek was. Ook was er kritiek op de uiteindelijke bouwkosten die driemaal hoger waren dan gepland. Rijksmuseum, RP-P-OB-28.582.

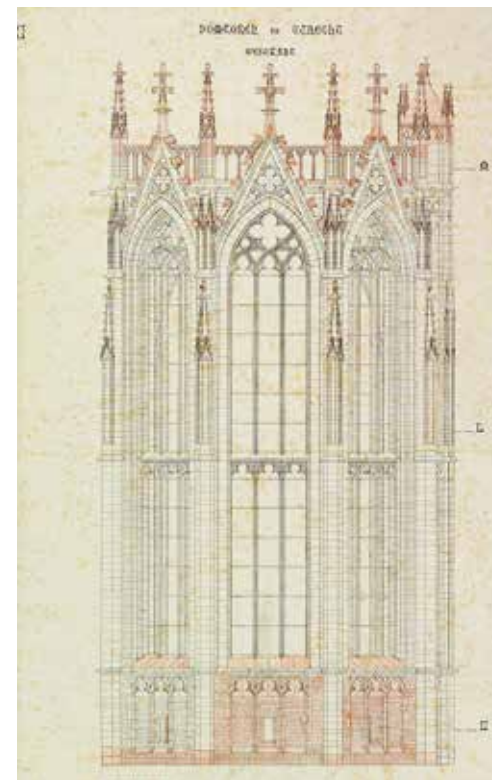
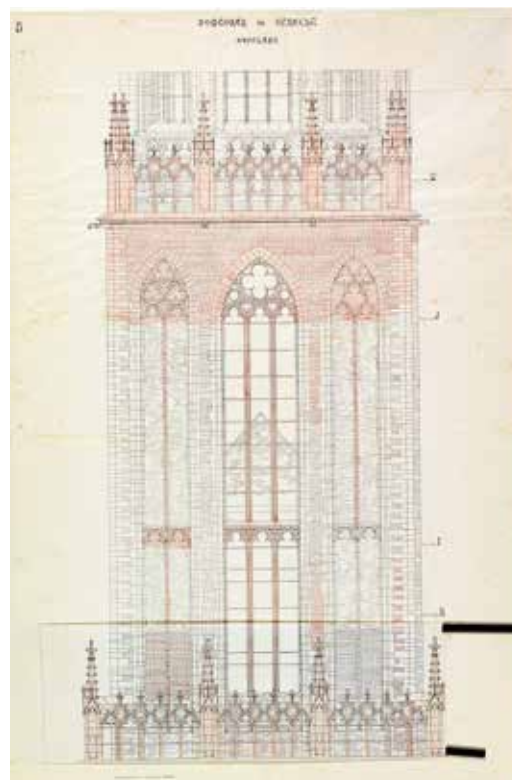
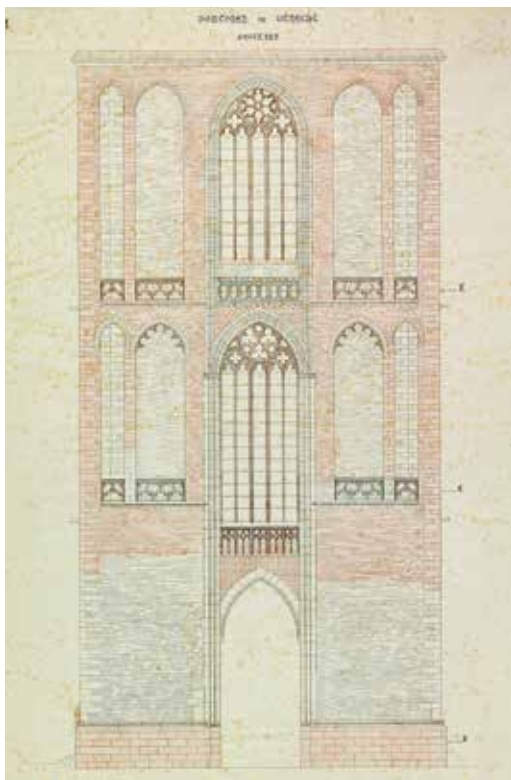


Pierre Cuypers was voorzitter van de Commissie tot herstel van de Domtoren die in 1901 werd ingesteld. Rijksmuseum, NG-1978-102-A.

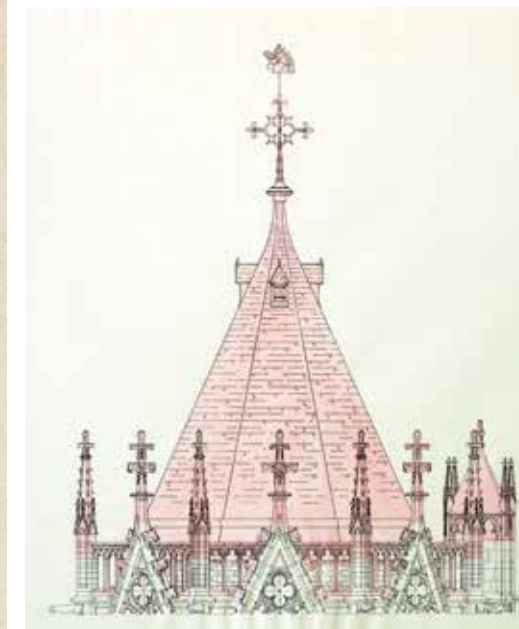
instelling van een Rijkscommissie, die in 1903 aan een inventarisatie begon van alle monumentale gebouwen in Nederland van vóór 1850. De uitkomst daarvan verscheen in de jaren daarop als de 'Voorlopige lijst der Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst', die de voorloper zou zijn van de in 1961 vastgestelde Rijksmonumentenlijst.

'Naar ouden vormen hersteld'

Dat ook Nieuwenhuis op de hoogte was van de laatste stand van zaken rond de discussie over het behoud van het gebouwde erfgoed komt duidelijk in het rapport 'Over den toestand van den Domtoren' naar voren. Hij liet

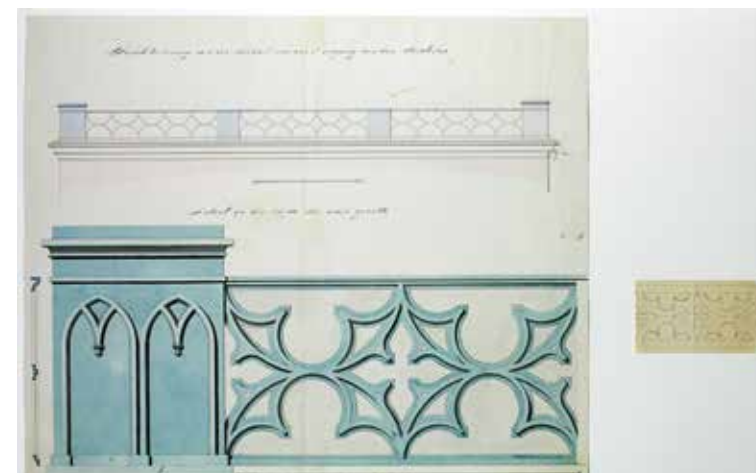


Rond 1898 liet Nieuwenhuis enkele tekeningen maken waarin zijn visie op de restauratie van de Domtoren vrij nauwkeurig was uitgewerkt. Alles wat rood was gekleurd, moest volgens hem geheel worden vernieuwd. HUA, HK.9.

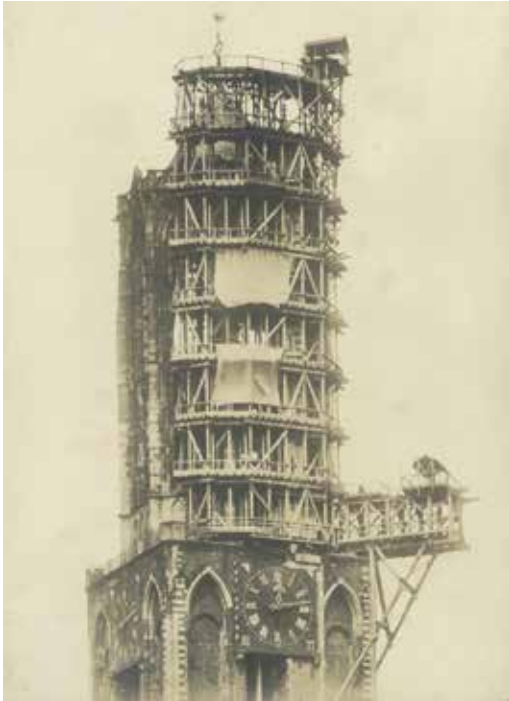


ook uitgebreide tekeningen maken, waarin vrij nauwkeurig werd uitgewerkt hoe de Domtoren zijn middeleeuwse uiterlijk weer terug moest krijgen. Alle versieringen, zoals pinakels, kruisbloemen en de traceringen in de open vensters van de lantaarn, die in de loop der eeuwen door het slechte onderhoud waren verdwenen, moesten weer worden teruggebracht. Dat gold ook voor de verschillende balustrades op de omlopen. Op de tekeningen is ook duidelijk te zien hoe Nieuwenhuis de vensters van zowel de Egmondkapel als Michaëlskapel in het onderste vierkanttraceringen (neo) gotische vormen wilde geven. Er was weliswaar geen enkele aanwijzing dat ze ook ooit zo waren uitgevoerd, maar net als bij Viollet-le-Duc het geval was, moest om de toren te vervolmaken ook het een en ander worden ingevuld en afgemaakt naar veronderstelde middeleeuwse beginselen. Dat er daarvoor ook onderdelen moesten worden verwijderd, was al duidelijk in het rapport van 1898 aangegeven. Nieuwenhuis was namelijk van mening dat de torenkosterswoning op de tweede verdieping pas later was toegevoegd. Ook de torenkap was volgens hem niet meer origineel en verkeerde bovendien in zo'n slechte staat dat ook deze geheel vervangen moest worden, waarbij de nieuwe kap een scherpere hoek zou moeten

krijgen, zoals dat volgens Nieuwenhuis door de oorspronkelijke bouwers bedoeld was geweest. Ook veel andere latere delen moesten verdwijnen, waarbij als het gehele restauratieplan goed werd uitgevoerd, en passant ook alle toevoegsels van de verfoeide 'oplapperij', zoals Nieuwenhuis de



De restauratiewerkzaamheden van 1837 tot 1841 waren Nieuwenhuis een doorn in het oog. Dat gold ook voor de neogotische gietijzeren balustrades die toen gemaakt waren. Zij zouden tijdens de restauraties van 1901-1932 dan ook allemaal worden verwijderd. HUA, HN 5.



De houten steiger rondom de lantaarn van de Domtoren in 1901. Tussen 1901 en 1910 werd de lantaarn gerestaureerd, waarbij de steiger met de klok mee werd verplaatst. Begonnen werd met de pijler waaraan de traptoren was bevestigd, omdat die er het slechtst aan toe was. Foto Erfgoed gemeente Utrecht.



Aan de buitenkant van elke zijde van de lantaarn werd tijdens de grote restauratie het jaartal aangebracht waarin dat deel gereed was gekomen. Foto René de Kam 2019.

restauratie uit het midden van de negentiende eeuw neerbuigend noemde, geheel ongedaan werden gemaakt. Dus weg met de gietijzeren balustrades en het appelbloesemkleurige pleisterwerk aan de onderzijde van de toren.

Cuypers, die op 26 juli 1901 als voorzitter aantrad van de Commissie tot herstel van de Domtoren, zal de visie van Nieuwenhuis met kracht hebben onderschreven. Ook hij vond dat bij grote restauratieprojecten zoveel mogelijk de oorspronkelijke opzet van een gebouw moest worden hersteld. Toch was dat gemakkelijker gezegd dan gedaan, want hoe zag de Domtoren er eigenlijk uit in 1382? Er was geen enkele bouwtekening bewaard gebleven en betrouwbare afbeeldingen uit de eerste eeuwen na de bouw waren nergens te vinden. Weliswaar was de toren afgebeeld op enkele laatmiddeleeuwse altaarstukken, maar hoe herkenbaar de torenvorm daarop ook was, de detaillering van deze afbeeldingen was vaak mager en erg schematisch. Bij lange na niet voldoende dus om een goed restauratieplan op te baseren. De oudste vrij nauwkeurige afbeelding was een tekening van Pieter Saenredam uit 1636, maar dat was

ruim 250 jaar na de bouw. Wel waren er veel rekeningen van de bouw van de Domkerk bewaard gebleven, maar die gingen helaas niet verder terug dan 1396, dus veertien jaar na het gereedkomen van de toren. Nieuwenhuis was zich goed bewust van deze lacunes, maar vond dat de tekening van Saenredam desalniettemin voldoende aanknopingspunten bood over hoe de toren er oorspronkelijk had uitgezien, net als enkele andere tekeningen die in het toenmalige Gemeentemuseum te vinden waren.⁶ Opvallend is dat de rekeningen van de eerste grote restauratie van de Domtoren, die tussen 1519 en 1525 plaatsvond, niet in zijn onderzoek zijn meegenomen. Toenmalig gemeentearchivaris S. Muller was wel goed op de hoogte van het bestaan van deze rekeningen, alleen al gezien de publicatie van zijn boek *De Dom van Utrecht* in 1906 waarin veelvuldig de rekeningen werden geciteerd. Dat had wel eens interessante informatie kunnen opleveren, omdat deze restauratie nog werd uitgevoerd door de Domfabriek, het oorspronkelijke bouwbedrijf van het Utrechtse Domkapittel, dat in de

middeleeuwen eigenaar en bouwer was van de kathedraal waar de toren onderdeel van was. Met enige voorzichtigheid geven de werkzaamheden van deze eerste restauratie wel iets prijs over hoe de Domtoren er oorspronkelijk had uitgezien. Neem bijvoorbeeld de vele kwasten en de grote hoeveelheden loodwit en lijnzaadolie die werden aangeschaft om 'sinte Mertens torn mede te witten'. Daaruit kan worden afgeleid dat de lantaarn, en misschien ook wel andere onderdelen van de toren, tijdens deze restauratie werd witgeschilderd. Was dit voor het eerst of ging het om het opnieuw aanbrengen van deze verflaag? Ook was er in die rekeningen veel informatie te vinden over de steensoorten die er tijdens de restauratie werden aangeschaft.⁷ Voor wie bezig is met de vraag hoe het monument terug te brengen in zijn oorspronkelijke vorm zou dit interessante informatie geweest kunnen zijn. Maar geen woord was daar dus over terug te vinden, noch in het plan uit 1898 noch in de notulen van latere bouwvergaderingen. De Commissie tot herstel van de Domtoren, waar naast Nieuwenhuis en Cuypers ook architect C. Muysken lid van was, voerde in de eerste twee decennia van de grote restauratie het oorspronkelijke plan van Nieuwenhuis



Deze tekening van Pieter Saenredam uit 1636 werd door Nieuwenhuis als uitgangspunt genomen om de toren weer 'in den ouden toestand' terug te brengen. HUA, cat.nr. 28593



Voor de restauratie van 1519-1525 werd veel loodwit gekocht om de Domtoren mee te schilderen. Gezien de nog steeds aanwezige sporen van rode verf op sommige naar achter gelegen muurvlakken, was de Domtoren toen dus rood-wit geschilderd. Reconstructie Daan Claessen en Frans Kipp, Erfgoed gemeente Utrecht.



In de lantaarn van de Domtoren is nog steeds natuursteen terug te vinden die waarschijnlijk uit de bouwtijd dateert, al is het soms wel erg door regen en wind gesleten. Foto René de Kam 2019.



In het plan van Nieuwenhuis moest alle versiering die in de loop der eeuwen was verdwenen, weer worden aangebracht, zoals deze pinakels uit 1904. Foto René de Kam 2019.

uit 1898 vrijwel in zijn geheel uit. Toch was dat ook weer niet vanzelfsprekend, want regelmatig werden de uitgangspunten nog eens tegen het licht gehouden en in enkele gevallen werd er ook nog eens extra (historisch) onderzoek gedaan om de zaken zo helder mogelijk te krijgen. Ook werd er vaak zo zorgvuldig mogelijk met de oorspronkelijke materialen omgegaan. En dan veel meer dan je zou verwachten als je de toenmalige bouwverslagen leest waarin wordt beschreven in welke staat de commissie de lantaarn aantrof en wat ze aan werkzaamheden nodig vond om de situatie te verbeteren. De pijlers werden namelijk om de beurt vrijwel geheel afgebroken en weer met veel nieuwe steen herbouwd. Althans dat beeld komt naar voren uit de toenmalige verslagen. In werkelijkheid werd er heel bedachtzaam met de bestaande materialen omgegaan. Dat was bouwhistoricus Frans Kipp al opgevallen tijdens een onderzoek in 1984, maar bleek opnieuw in 2018.⁸ Toen werd namelijk tijdens een inspectie voor de huidige restauratie door de onderzoekers nog veel oorspronkelijke natuursteen als trachiet, ledesteen en tufsteen uit de veertiende eeuw in de pijlers aangetroffen. Het zorgvuldig bewaren van de oorspronkelijke bouwmaterialen paste natuurlijk ook prima in de toenmalige visie om de toren terug te brengen naar de situatie van 1382, maar de manier waarop ze dat deden wekt nog steeds bewondering op.



De haard die in 1916 achter metselwerk tevoorschijn kwam, was waarschijnlijk bedoeld om een met houten wanden gebouwde kamer in de oorspronkelijke torenkosterswoning te verwarmen. Nieuwenhuis en Cuypers vonden echter dat de kosterswoning een latere toevoeging was en daarom moest worden afgebroken. Reconstructie Daan Claessen en Frans Kipp, Erfgoed gemeente Utrecht.

Dat neemt niet weg dat er af en toe toch wel rigoureuus te werk werd gegaan door de commissie. Zou bijvoorbeeld de inrichting van de hierboven genoemde torenkosterswoning wel gesloopt hebben mogen worden als bepaalde signalen beter waren geïnterpreteerd? In 1916 was namelijk de oorspronkelijke haard achter later metselwerk tevoorschijn gekomen en hoewel de commissie concludeerde dat de vuurplaats waarschijnlijk uit de bouwtijd dateerde, bracht het de leden niet tot het inzicht dat de woning dan misschien ook wel tot het oorspronkelijke ontwerp van de toren had behoord en dat het dus zinvol zou zijn om te kijken wat ervan bewaard kon blijven. Iets dergelijks gold ook voor de houten torenkap waarover in 1909 een pittige discussie, zelfs tot op ministerieel niveau, werd gevoerd met De Stuers, die niet geloofde dat de kap een latere toevoeging was. Zijn argumenten werden in een brief uit april van dat jaar door de commissie vrij gemakkelijk van tafel geveegd, terwijl achteraf zou blijken dat de ideeën van De Stuers wel degelijk houtsnedden.⁹ Eigenlijk was het een gemiste kans, omdat zowel de torenkosterswoning als de kap, die allebei dus hoogstwaarschijnlijk origineel waren, dus wel degelijk goed pasten bij de visie van de commissie om de toren zoveel mogelijk in de oorspronkelijke staat terug te brengen.

Een nieuwe generatie

In maart 1918 ging de restauratie van de Domtoren alweer het zeventiende jaar in. En hoewel er al ongelooflijk veel was uitgevoerd, was het werk nog niet eens halverwege gevorderd. Deels kwam dat doordat er veel meer aan de hand was dan Nieuwenhuis in 1898 had ingeschat, maar ook de Eerste

De oude torenkap werd in 1910 gesloopt omdat de commissieleden dachten dat het een zeventiende-eeuwse versie was die niet de juiste hellingshoek had. Later zou blijken dat het wel degelijk de veertiende-eeuwse constructie was die toen gesloopt werd. Foto HUA, cat.nr. 222145.



Wereldoorlog was een spelbreker geweest. Door de mobilisatie van 1914 konden veel werklieden niet meer op de bouwplaats aanwezig zijn. In september was zelfs besloten om de werkdagen met de helft te bekorten. Overigens was dat niet alleen vanwege het weinige personeel maar ook doordat er niet voldoende geld was in deze 'buitengewone tydsomstandigheden'.¹⁰ Tijdens de oorlogsjaren was er ook een groot gebrek aan bouwmaterialen, iets waar het werktempo zeer onder te lijden had. Maar ook de Steenhouderswet, die op 1 maart 1913 was ingegaan, zorgde voor opont-houd, doordat er veel nieuwe voorzieningen aan zowel werkplaatsen als het schaftlokaal moesten worden aangebracht. Bovendien stegen de kosten enorm doordat de lonen aanzienlijk werden verhoogd, iets wat in de naoorlogse jaren alleen nog maar verder zou gaan. Materiaal werd ook steeds



Op 22 april 1910 werd er hard gewerkt aan de bouw van de nieuwe kap op de Domtoren. Foto HUA, cat.nr. 24674.

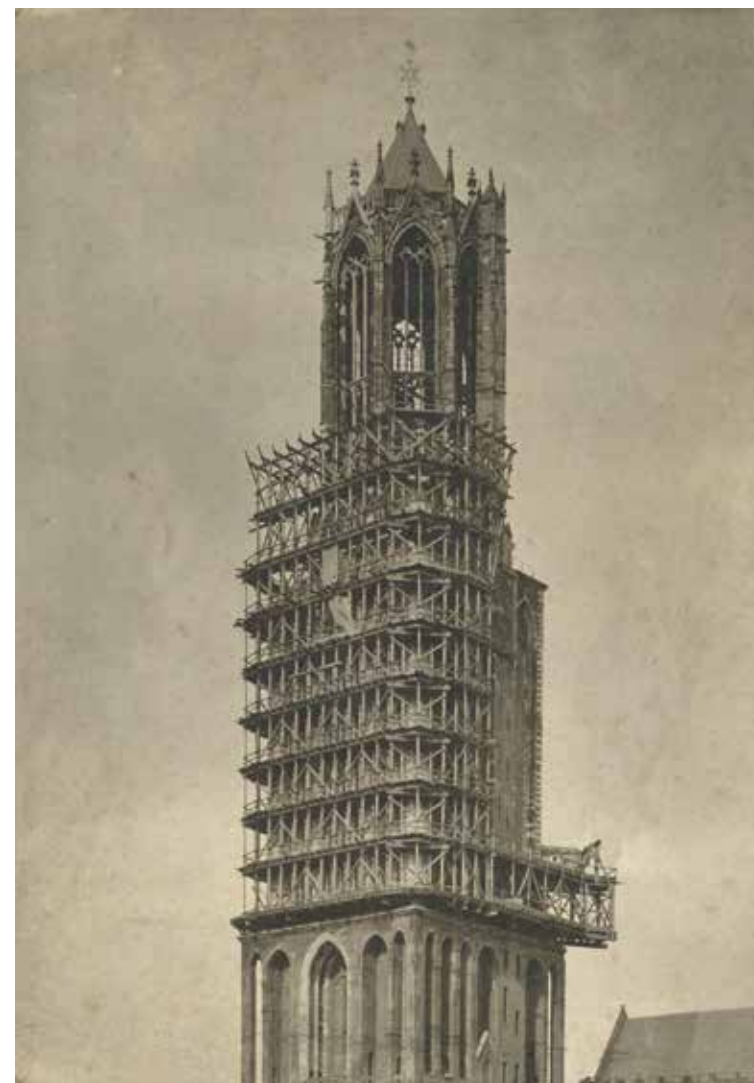
duurder. Zeker de prijs van de natuursteen uit de Franse en Belgische oorlogsgebieden steeg explosief. Als ze al te krijgen was, want veel groeven lagen midden in de frontlinies. Maar ook na de oorlog gingen de prijsstijgingen door, waardoor het beschikbare budget steeds meer onder druk kwam te staan. Om de restauratie binnen afzienbare tijd af te krijgen, was er domweg meer geld nodig. In 1919 stelde het college van B&W voor om het budget te verhogen van 24.000 naar 60.000 per jaar. Op die manier zou de restauratie in acht jaar kunnen worden afgerond in plaats van ruim twintig jaar, wat het geval zou zijn als er jaarlijks niet meer geld in zou worden gepompt. Maar om dat te kunnen doen, moest er wel een toezegging komen uit Den Haag, omdat gemeente en rijk elk vijftig procent van het budget voor hun rekening namen. Om verschillende redenen, waarvan het hier te

Door de mobilisatie in 1914 konden veel arbeiders niet op de werkplaats van de Domtoren aanwezig zijn. Foto Rijksmuseum RP-F-04402.



ver voert om erop in te gaan, bleef dat antwoord uit. Uiteindelijk werd in 1922 besloten het jaarbudget te verhogen tot maar liefst 94.000, zodat het werk ondanks alle gestegen kosten inderdaad binnen zo'n acht jaar zou kunnen worden afgerond.

Ondertussen was in Nederland een nieuwe discussie losgebarsten over hoe historische gebouwen het beste gerestaureerd konden worden. Op initiatief van de in 1899 opgerichte Nederlandsche Oudheidkundige Bond was er in 1909 een begin gemaakt met het opstellen van richtlijnen die bij restauraties gehanteerd moesten worden. Dit leidde in 1917 tot de publicatie van de 'Grondbeginselen en voorschriften voor het behoud, de herstelling en de uitbreiding van oude bouwwerken'.¹¹ De uitgangspunten daarvan vormden een breuk met het werk en de ideeën van de oudere generatie waartoe Nieuwenhuis, Cuypers, Muysken en De Stuers behoorden. Stond in de visie van de oudgedienden het terugbrengen van de oorspronkelijke toestand centraal, waarbij een zekere reconstructie of interpretatie van het verleden niet werd geschuwd, de nieuwe generatie dacht daar geheel anders over. Zo luidde het dertiende artikel van de 'Beginselen': 'De strekking der herstelwerken moet niet zijn de volledige herbouw van een vroegeren toestand, doch het behoud van hetgeen daarvan in den bestaanden toestand is overgebleven en van de latere wijzigingen en toevoegingen, die oudheidkundige, historische of kunstwaarde bezitten'.¹² Kort samengevat was het bij de nieuwe uitgangspunten van belang dat behouden van dat wat er was een veel hogere prioriteit kreeg dan vernieuwen. En als dat laatste dan toch moest gebeuren dan mocht het nieuwe werk 'niet de vormen vertoonen van een vroegeren



Het tweede vierkant in de steigers in 1912. Foto HUA, cat. nr. 222173.

tijd', maar moest een hedendaagse kunstenaar zijn invloed op het werk doen gelden.¹³ Er moest dus een goed onderscheid zichtbaar zijn tussen het oude werk dat naar de nog bekende vorm was hersteld en dat wat nieuw was aangebracht. En dat laatste gold al helemaal als de oorspronkelijke vorm niet honderd procent zeker was.

Een belangrijke en invloedrijke vertegenwoordiger van het nieuwe denken was Jan Kalf, directeur van het in 1918 opgerichte Rijksbureau voor de Monumentenzorg. Ook de architecten C.B. Posthumus Meyjes en J.A.G. van der Steur, die beide door de regering in de jaren twintig tot de Commissie tot herstel van de Domtoren benoemd zouden worden, waren



G.W. van Heukelom werd in 1922 lid van de commissie. Een jaar later werd hij voorzitter en zou daardoor een belangrijke stempel op de laatste fase van de restauratie van de Domtoren drukken. Foto HUA, cat.nr. 808619.

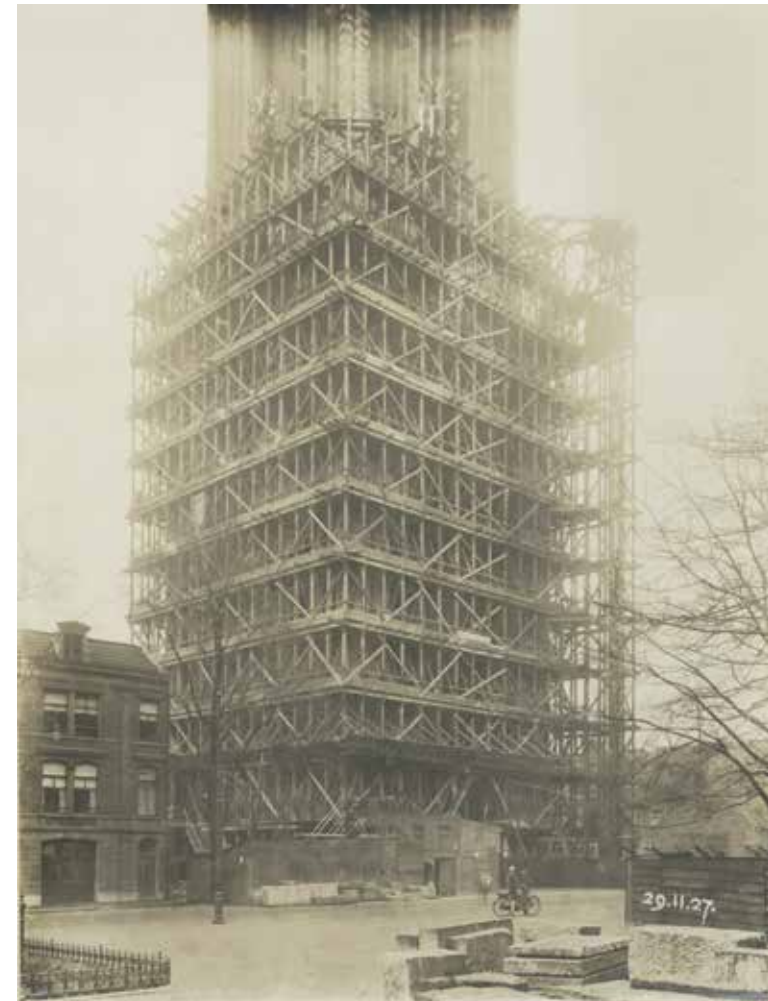
duidelijke voorstanders van de nieuwe ideeën. G.W. van Heukelom, die vanaf 1922 voorzitter van de commissie zou worden en een belangrijke stempel op de laatste fase van de restauratie van de Domtoren zou drukken, behoorde eveneens tot de nieuwe lichter.

Dat de ideeën van deze nieuwe generatie nog steeds in de Domtoren zijn terug te zien, was het gevolg van een min of meer natuurlijk proces. De oorspronkelijke commissieleden waren namelijk rond het moment dat de discussie losbrak inmiddels op behoorlijke leeftijd, mogelijk lag ook daar de reden dat zowel Cuypers als Nieuwenhuis zich afzijdig hielden van de polemiek die naar aanleiding van de nieuwe ideeën ontstond.¹⁴ Nieuwenhuis was in 1916, dus een jaar voor de discussie losbrak, zelfs met pensioen gegaan, maar B&W vroegen hem als secretaris bij de restauratie betrokken te blijven voor een toelage van 1.000 gulden per jaar.¹⁵ In 1918 moest hij echter wegens ziekte verstek laten gaan en nam hoofdopzichter H. van Hilten de honneurs waar. Nieuwenhuis zou echter niet meer naar de bouwplaats terugkeren omdat hij op 16 februari 1919 overleed. De commissie verloor daarmee 'haar ijverigen en verdienstelijken secretaris en tevens leider van de herstellingswerkzaamheden'.¹⁶ Voor de restauratie van de Domtoren was dat een cruciaal moment. Nieuwenhuis was de grote initiator van de restauratie geweest en vrijwel alles van wat er tot dan toe aan de toren was gerestaureerd, was grotendeels uit zijn visie voortgekomen. Met zijn overlijden werd een tijdperk afgesloten en omdat ze zich dat waarschijnlijk maar al te goed bewust waren, verzochten zowel Cuypers als Muysken de regering en B&W van Utrecht om van hun taak als commissielid ontheven te worden. De minister en de burgemeester van Utrecht vroegen de heren echter aan te blijven, 'zoodat een geregelde voortgang van de werkzaamheden gewaarborgd' zou zijn.¹⁷ L.N. Holsboer, de nieuwe directeur van Gemeentewerken in Utrecht, verving als secretaris de overleden Nieuwenhuis.

Het aanblijven van de twee oudgedienden was slechts van korte duur, want al in 1920 moest Cuypers zich wegens ziekte afmelden, waarna hij op 3 maart 1921 overleed. Hij werd vervangen door de architect Posthumus Meyjes. Muysken, het laatste commissielid van het eerste uur, stierf een jaar later op 11 februari 1922. Voor hem in de plaats werd op 4 april Van Heukelom aangesteld, die al jarenlang als architect betrokken was bij verschillende bouwprojecten van de spoorwegen. Posthumus Meyjes werd tot voorzitter gekozen. Binnen drie jaar waren dus alle drie de oorspronkelijke commissieleden overleden. De wisseling van de wacht kwam voor de restauratie op een geschikt moment doordat het werk aan het tweede vierkant rond 1921 min of meer was afgerond. In maart 1922 werd dan ook begonnen met de bouw van de eerste steiger van het onderste vierkant.

Kiezen per onderdeel

Dat er een nieuw tijdperk was aangebroken, werd ook zichtbaar in de aanschaf van een nieuwe elektrische lift in mei 1922, die niet alleen de oude aanvankelijk handmatige hijsinrichting verving, maar het ook mogelijk maakte dat het personeel zonder traplopen op de werkplek zou kunnen komen. Door het werk aan de opbouw van de steiger en de lift kon er echter nauwelijks restauratiewerk worden uitgevoerd, en dat gaf de nieuwe commissieleden mooi de gelegenheid om eerst eens goed historisch vooronderzoek te doen. Net als Nieuwenhuis ruim twintig jaar eerder had gedaan, bestudeerden ook de nieuwe commissieleden oude prenten, tekeningen en schilderijen die er van de toren bewaard waren gebleven. Gemeentearchivaris W.C. Schuylenburg deed onderzoek naar de bouwrekeningen en andere archiefstukken die meer



Het onderste vierkant in de steigers in 1927 met rechts de elektrische lift die in 1922 was aangeschaft. Foto Erfgoed gemeente Utrecht.

konden vertellen over de geschiedenis van het onderste vierkant. Daarnaast werden in blootgelegde delen van de pijlers en muurvlakken gezocht naar aanwijzingen over hoe ze oorspronkelijk waren afgewerkt. Het bouwhistorische en kunsthistorische onderzoek leverden echter verschillende resultaten op. Zo leek uit het eerste naar voren te komen dat de muren aanvankelijk met tufsteen waren bekleed geweest, terwijl de tekeningen en prenten vooral een afwerking van baksteen lieten zien. Om tot een zo goed mogelijk afgewogen plan te komen, werd besloten twee schetsontwerpen te maken van de oostgevel van het eerste vierkant.¹⁸ En wel één waarbij de toren als vrijstaand werd gezien, terwijl de andere de situatie moest laten zien waarin de toren ooit was aangesloten geweest op de kerk, dus met alle gewelfaanzetten en bouwsporen van de verdwenen brugkapel, die vanaf het eind van de vijftiende eeuw op ongeveer 11 meter boven de grond de losstaande Domtoren met het toen nieuw te bouwen gotische schip verbond.¹⁹ Ook werd op twee pijlers het effect van bakstenen reuzenmoppen en dat van tufsteen nagebootst om te zien hoe dat eruit zou gaan zien vanaf verschillende afstanden. Het uitproberen door middel van dergelijke visualisaties was een werkwijze die de nieuwe commissie veelvuldig zou gaan toepassen en die tegelijkertijd een breuk vormde met het verleden.

Op 27 oktober 1922 overleed onverwacht voorzitter Posthumus Meyjes, nadat een beklimming van de Domtoren hem fataal was geworden.²⁰ In juni 1923 werd hij door het ministerie vervangen door Van der Steur terwijl Van Heukelom het voorzitterschap overnam. Net als in het jaar daarvoor werd in de nieuw samengestelde commissie veel gediscussieerd over de juiste manier waarop het eerste vierkant gerestaureerd moest gaan worden. In tegenstelling tot de vroegere commissie, die sterk uitging van het bestaande restauratieplan uit 1898, werd er nu veel meer beslist per onderdeel dat aan de beurt was. Vaak werden dan wel eerst de verschillende ideeën met proefopstellingen zorgvuldig bekeken en getest, zodat duidelijk was wat het visuele effect van een bepaalde ingreep zou zijn. Bovendien werd naar de uitgangspunten van de nieuwe restauratievisie steeds goed onderzocht of het mogelijk was om de oorspronkelijke situatie te reconstrueren, om daar vervolgens de uit te voeren werkzaamheden op aan te passen. Zo was het in november 1923 volgens de commissieleden duidelijk dat de afwerking van het onderste vierkant, dat tijdens de 'oplapperij' in de negentiende eeuw grotendeels met kleine klinkers was bekleed, oorspronkelijk in tufsteen uitgevoerd moest zijn. Besloten werd het in die staat terug te brengen.²¹ Dergelijke keuzes moesten echter steeds opnieuw worden gemaakt, waarbij regelmatig bleek dat de nieuwe commissieleden er inderdaad andere gedachten op nahielden dan hun voorgangers, maar zeker niet altijd. Zo



De Domtoren was als losstaande toren ontworpen, maar in 1484 werd er een brugkapel gebouwd die de toren op 11 meter hoogte zou gaan verbinden met het toen nog te bouwen schip. Reconstructie Daan Claessen en Frans Kipp, Erfgoed gemeente Utrecht.

boog de commissie zich in april 1926 over de vraag hoe de borstwering ter hoogte van de eerste en tweede gaanderij moest worden uitgevoerd. Nadat uit bouwhistorisch onderzoek duidelijk was gebleken dat de oorspronkelijke borstweringen van baksteen waren geweest met een dekplaat van natuursteen, werd besloten dat ook nu weer te doen.²² Dat gold ook voor de oorspronkelijke tufstenen blindtracering op het onderste vierkant, die tijdens sloopwerkzaamheden achter halfsteens metselwerk tevoorschijn was gekomen. Daarvan was dus ook zeker dat het tot de oorspronkelijke toren had gehoord, en net als de eerste commissie zou hebben gedaan, werd besloten deze stukken in oorspronkelijke staat terug te brengen. Daarentegen bleef de pas in de negentiende eeuw aangebrachte plint van Portlandsteen wel gehandhaafd, terwijl duidelijk was dat hij oorspronkelijk niet zo was uitgevoerd geweest. Over hoe dan wel - waarschijnlijk was er rode zandsteen

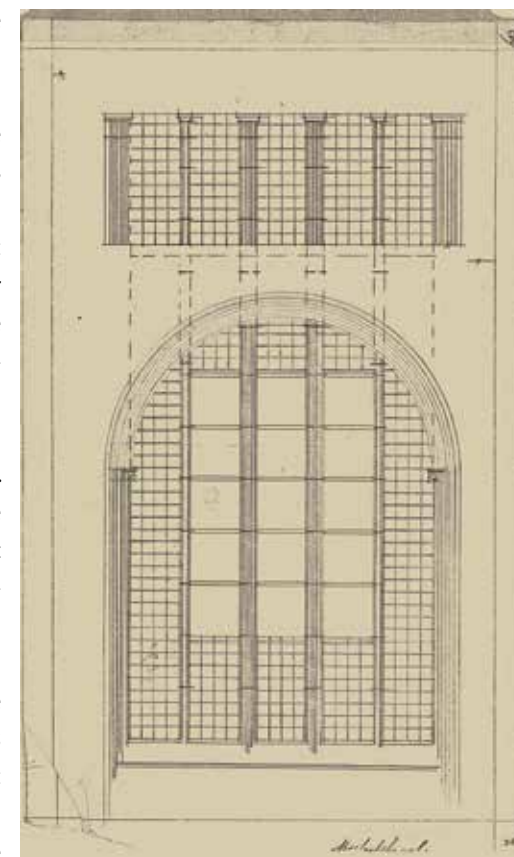
In december besloten Van Heukelom en Holsboer dat de vensters van de Michaëlskapel net zo zouden worden uitgevoerd als te zien was op deze tekening van Jan de Beijer uit 1747. Museum Boijmans van Beuningen, MB 1150 (PK).



gebruikt - was de commissie niet zeker genoeg en daarom werd gekozen de plint te handhaven. De sporen die in de oostgevel verwezen naar de eerder-genoemde brugkapel, die gezien de vijftiende-eeuwse bouwtijd dus strikt genomen een latere toevoeging was geweest, moesten in het zicht blijven omdat ze een deel van de geschiedenis van de toren vertelden. Ook hier werd dus besloten de toren niet in de oude toestand terug te brengen. Typerend voor de restauratiepraktijk van de nieuwe commissie was de bijeenkomst op 3 december 1926 waarin over de uitvoering van de vensters aan de westzijde van de Michaëlskapel werd gesproken. Het plan van Nieuwenhuis uit 1898 waarin de vensters geheel open zouden worden gemaakt en versierd

met (neo)gotische traceringen, was binnen de nieuwe restauratieregels van de 'Beginselen' geen optie meer. Er was namelijk helemaal niets bekend over een dergelijke afwerking. Het was zelfs de vraag of de kapel überhaupt ooit helemaal was afgemaakt. Bovendien had Van Heukelom bedacht dat er juist weinig licht in de kapel moest vallen om een naar zijn idee middeleeuwse sfeer op te roepen. Iets wat gezien de toen geldende restauratievisie overigens een discutabel uitgangspunt was. Na veel wikken en wegen werd besloten het venster uit te voeren zoals het te zien was op het 'schilderstuk' van Jan de Beijer uit 1746. Daarmee zou dus niet de oorspronkelijke situatie worden hersteld, maar de achttiende-eeuwse. Dat was volgens Van Heukelom ook de beste oplossing, want er was nu eenmaal niet meer bekend dan dat.²³ Vervolgens liepen Van Heukelom en Holsboer naar het Centraal Museum waar ze de nauwkeurige maquette van de Domtoren uit 1838 nogmaals bekeken, 'waarbij werd opgemerkt dat ook daar de ramen voor het grootste gedeelte zijn dichtgemetseld, ongeveer zooals dit door J. de Beyer is weergegeven'.²⁴

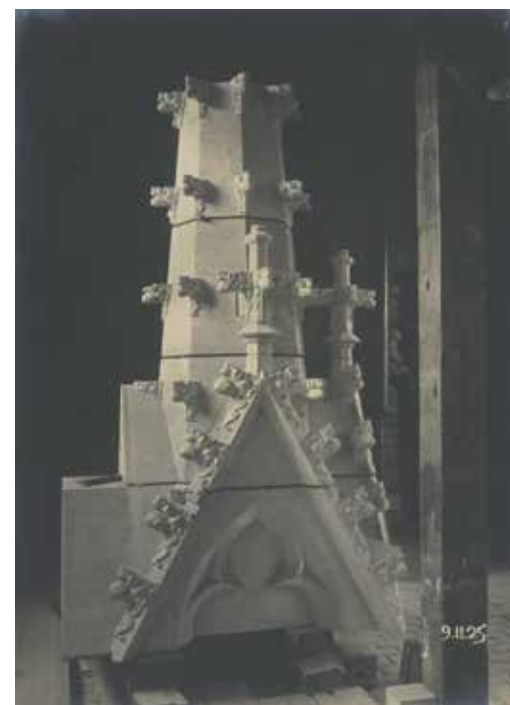
Hoewel in de meeste gevallen de invloed van de nieuwe restauratievisie die in de 'Beginselen' was verwoord, in de beslissingen van de commissieleden was terug te zien, werden de beslissingen wel vrij ad hoc genomen. Pas als een bepaald onderdeel voor herstel aan de beurt was, werd er tijdens de commissievergaderingen besproken wat de beste oplossing daarvoor zou zijn. Hoewel een integraal restauratieplan ontbrak en de beslissingen per onderdeel werden genomen, werden ze over het algemeen wel goed overwogen. Zo werden in veel gevallen eerst zoveel mogelijk oude afbeeldingen geraadpleegd en werd er gekeken wat voor informatie de oude bouwsporen opleverden. Regelmatig werden er ook schaalmodellen en proefopstellingen gemaakt om tot een zo verantwoord mogelijke keuze te komen. Als het nodig was, werden belangrijke beslissingen zelfs enkele vergaderingen doorgeschoven, zodat er voldoende tijd was om zoveel mogelijk gegevens te verzamelen en af te wegen of de gemaakte modellen aan de verwachtingen voldeden. Om veelvuldig te kunnen overleggen, kwam de nieuwe commissie dan ook veel vaker bij elkaar dan in de eerste twee decennia het geval was geweest.



Schetsontwerp van een venster in de Michaëlskapel uit 1926. Aan de hand van dit ontwerp werden er schaalmodellen gemaakt, zodat zo goed mogelijk kon worden beoordeeld hoe het er in het echt zou gaan uitzien. Erfgoed gemeente Utrecht.

Boze raadsleden

De nieuwe visie op restaureren, werd in de jaren twintig nog niet door iedereen gedeeld. Dat is mooi terug te zien in een heftig raadsdebat over een nieuwe vorm van steenhouwen die door de commissieleden werd aangehangen. Volgens sommige raadsleden was dat niet alleen 'knoeiwerk', maar zouden, om al het steenhouwerswerk gelijk te trekken, er veel al afgemaakte pinakels moeten worden vernietigd, iets waar zij grote bezwaren tegen hadden. De affaire begon kort nadat Van de Steur in juni 1923 tot commissielid was benoemd. Hij liet namelijk weten dat hij zich niet goed kon vinden in de manier waarop de natuursteen bij de restauratie van de Domtoren werd bewerkt. Hij was van mening dat het eindresultaat te veel op machinaal werk leek en daardoor 'de bekoring, die van een met de hand vervaardigd werkstuk kan uitgaan' miste.²⁵ Van der Steur stond daar zeker niet alleen in. Zo werd er door de Delftse hoogleraar in beeldhouwkunst A.W.M. Odé een nieuwe werkwijze van steenhouwen gedoceerd, waarbij beeldhouwers hun negentiende-eeuwse technieken moesten vergeten. Door meer uit de vrije hand te werken, werden meer onregelmatige vormen en oppervlakten verkregen, waardoor het werk meer 'levendig' zou worden.²⁶ Om het effect van de nieuwe werkwijze te kunnen bekijken, bezocht de commissie kort daarop de restauratiewerken aan de Nieuwe Kerk in Delft waar al naar de principes van Odé werd gewerkt. Dat viel blijkbaar in de smaak en om de werkwijze ook bij de Domtoren te kunnen introduceren, werden in november 1923 twee Utrechtse steenhouwers bij de Nieuwe Kerk tewerkgesteld om het nieuwe steenhouwen te leren.²⁷ Of dat wat de mannen in Delft hadden geleerd tot werkelijke tevredenheid bij de commissie leidde, is niet geheel duidelijk, want de zoektocht naar 'eene andere bewerking van de natuursteen' ging daarna gewoon door.²⁸ Een bezoek van de commissie aan de restauratiewerkzaamheden van het raadhuis in Middelburg gaf meer duidelijkheid over hoe de commissieleden het hebben wilden. Het raadhuis was grotendeels nog gerestaureerd onder leiding van Cuypers, maar een klein deel daarvan was op een door Van der Steur en Odé aangegeven wijze hersteld. De commissieleden constateerden een opmerkelijk groot verschil tussen de twee bewerkingsmethodes. Daarbij verloor de techniek die Cuypers had laten gebruiken het naar hun idee op alle fronten.²⁹ Om te voorkomen dat latere generaties zouden vinden dat bij de restauratie van de Domtoren een verkeerde werkwijze was gevolgd, stelde de commissie in november 1924 aan B&W voor om de beeldhouwer N. van der Schaft uit Middelburg bij het werk aan de Domtoren aan te stellen. Hij kon het bestaande personeel dan opleiden in de nieuwe wijze van behakken. B&W keurden het voorstel goed en in januari 1925 werd Van der Schaft aangesteld.³⁰



In 1926 vond er een heftig raadsdebat plaats over de nieuwe manier van behakken van versieringen als de pinakels voor de Domtoren. Hier een pinakel zoals het volgens de commissie van Nieuwenhuis en Cuypers moest worden gedaan, dus op de oude manier. Foto Erfgoed gemeente Utrecht.



En dit was de nieuwe methode die de commissie van Van Heukelom voorstond. De pinakel was gemaakt door beeldhouwer Van der Schaft die speciaal vanuit Middelburg naar de Domwerkplaats was overgekomen. HUA, 821464.

In oktober 1925 had Van der Schaft een nieuwe pinakel met kruisbloem gemaakt voor de balustrade op de eerste omgang, en dat ontwerp sloot mooi aan bij wat de commissie wilde. Er werd echter al enkele jaren door de steenhouwers aan die balustrade gewerkt, maar dat was uiteraard op de oude manier gedaan. Om de balustrade meer aan te laten sluiten bij de nieuw ontworpen pinakel, vonden de commissieleden het noodzakelijk dat bij de al gereedgekomen exemplaren 'het onderste gedeelte op de nieuwe wijze bewerkt zal worden, terwijl het bovengedeelte volgens het nieuwe model gemaakt zal worden'.³¹ Zoals gezegd, kregen enkele raadsleden kort daarop lucht van de nieuwe werkwijze en het feit dat daardoor veel al gedaan werk als onbruikbaar was bestempeld. Op 10 februari 1926 stuurden zij een brief naar B&W waarin zij stelden dat van 'de andere wijze van bewerken der natuursteen noodwendig vernietiging van reeds gereedgemaakt werk 't gevolg zal zijn'.³² De raadsleden vroegen zich af of het college zich wel bewust was van 'de nadeelen welke uit deze gewijzigde werkwijze zijn



Het door Van Heukelom

ontworpen ontvangstgebouw hier in 1944. Op de oostgevel van de Domtoren is de dichtgemetselde deur nog te zien die ooit de doorgang vormde tussen de toren en de brugkapel. Foto Erfgoed gemeente Utrecht.

voortgesproken?’ Om daar enigszins nadrukkelijk aan toe te voegen dat B&W ‘oogenblikkelijk [moesten] gelasten dat geen gereed gemaakt werk vernietigd wordt alvorens aan den raad over een en ander volledige inlichtingen zijn verstrekt’.³³ Uit een daaropvolgende vergadering bleek dat de raad niet alleen kritiek had op de nieuwe manier van bewerken, maar dat ze het vooral ook als kapitaalvernietiging zag. En dat net in een tijd waarin het jaarbudget enorm was verhoogd om de al maar stijgende kosten te dekken. Een van de sprekers stelde dan ook ‘dat de raad wel mag weten of er geld vermorst wordt’, vooral ook omdat er naar zijn berekening gereed werk tot een bedrag van 10.000 gulden vernietigd moest worden. B&W moesten dan ook ingrijpen omdat het naar zijn mening ‘volstrekt niet onmogelijk [was] dat men morgen den moker in die pinakels zet’.³⁴

De commissie die door het college om een antwoord werd verzocht, stuurde op 25 februari een brief waarin zij de nieuwe werkwijze toelichtte.³⁵ Daarin verwees de commissie ernaar dat ze, zoals al in november aan B&W gemeld, inderdaad in 1924 op een andere wijze van steenbewerking was overgegaan. En dat er bestaand werk was afgekeurd, klopte eveneens. Er waren namelijk al acht pinakels en veertig kruisbloemen voor de balustrade van de eerste omgang gemaakt volgens de oude werkwijze. De commissie had het echter

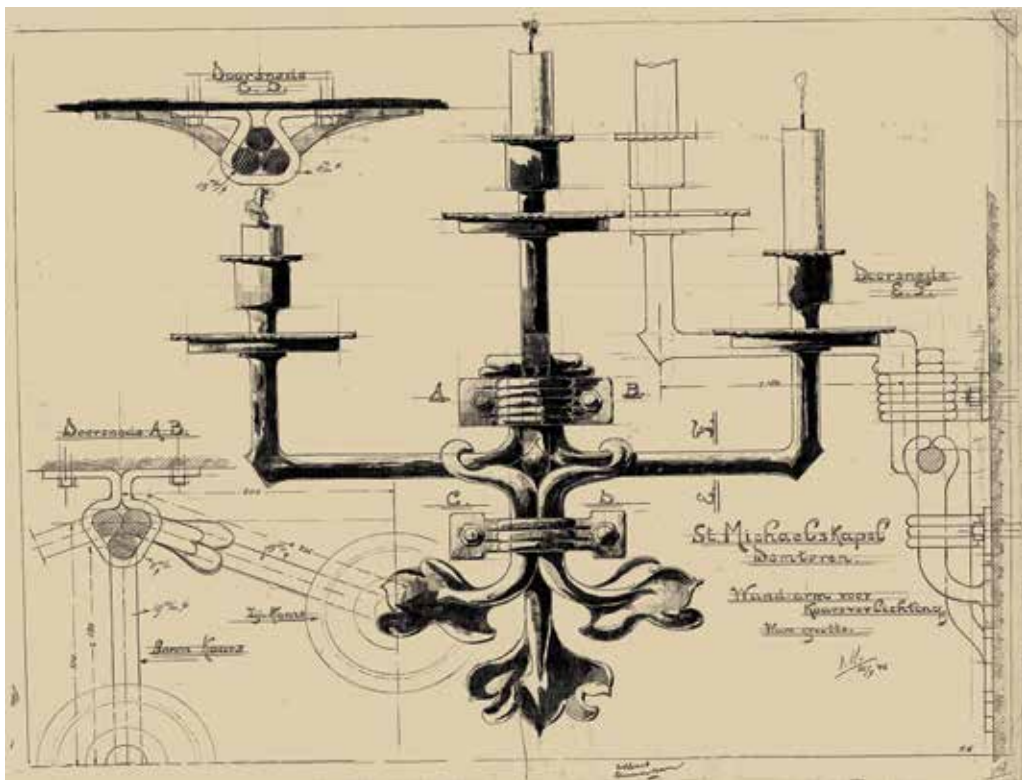
vanuit esthetische overwegingen niet verantwoord gevonden deze alsnog te plaatsen. Het maken van de pinakels en kruisbloemen had weliswaar 8.680 gulden gekost, maar de op de nieuwe manier te maken steenhoutwerken zouden veel goedkoper zijn. Gezien het werk dat nog gedaan moest worden, kon er uiteindelijk wel 11.680 gulden worden bespaard. Al met al moesten B&W begrijpen dat de commissie ‘niet eerder tot vernietiging van de gereedgemaakte steen [zal] overgaan, dan nadat by haar na nauwgezet onderzoek vaststaat, dat het gereed zynde steenhoutwerk afbreuk zal doen aan het architectonische aanzicht van de toren’.³⁶

Op 27 april 1926 werd de raad door het college ingelicht over de gang van zaken. Het nam het daarbij op voor de nieuwe bewerkingswijze die zowel uit esthetisch als kunsthistorisch oogpunt alleen maar voordelen zou hebben. Het college wees de raad erop dat ondanks dat al gemaakte onderdelen niet gebruikt zouden worden, de totale kosten van het beeldhouwwerk uiteindelijk minder zouden zijn dan bij voortzetting van de oude werkwijze. En om hun woorden kracht bij te zetten, maakte het college de raad duidelijk dat ‘verdere beslissingen in deze aangelegenheid [moeten] worden overgelaten aan het beleid van de deskundigen, die daarmede in vol vertrouwen van Rijksweg en van gemeenteweg zijn belast [...]’.³⁷ En hoewel dit antwoord van B&W niet door alle leden zomaar werd geaccepteerd, ging de raad uiteindelijk om. Het werken volgens de nieuwe methode werd geaccepteerd, zij het dat enkele raadsleden de torenrestauratie extra kritisch zouden blijven volgen. Toch waren er ook positieve reacties te horen over de nieuwe aanpak. Zo schreef de verslaggever van het *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* toen een deel van de nieuwe balustrade op de eerste omgang voor het publiek in oktober 1926 zichtbaar werd, dat door de nieuwe werkwijze ‘de natuurlijke eischen van den steen hier beter tot hun recht zijn gebracht en het geheel daardoor een levendiger en rhythmischer beloop krijgt, minder star en verstrakt’.³⁸ De balustrade leek in opzet nog veel op die van de tweede omloop, waardoor een zekere eenheid bewaard bleef, maar in detail en afwerking waren er dus wel grote verschillen waardoor de commissie er toch haar eigen visie in had kunnen verwerken.



De vrije manier van steen

bewerken, leverde ook enkele opmerkelijke beeldjes op, zoals dit zeeolifantje ter hoogte van de eerste omgang. Foto René de Kam 2013.



Ontwerp van Van Heukelom
voor een kaarsenstandaard in
de Michaëlskapel. Foto
Erfgoed gemeente Utrecht.

Afspiegeling van de eigen geschiedenis

Tijdens de projectteamvergaderingen over de huidige restauratie, waarvoor de enorme steiger in 2019 is opgetrokken, wordt hopelijk ook nagedacht over de vraag in hoeverre je de geschiedenis van de restauratie - zoals het veranderen van de hierboven genoemde steenhouwerstechniek - als context bij de huidige restauratiewerkzaamheden zou moeten betrekken. Dat raakt namelijk de kernvraag van de huidige restauratievisie: wat moeten we eigenlijk verstaan onder 'de Domtoren' als belangrijk historisch gebouw? Is het niet zo dat ook de restauratiegeschiedenis daartoe behoort? Het aantreden van een nieuwe commissie met een voor die tijd moderne visie over steenhouwen had namelijk gevolgen voor het uiterlijk van de Domtoren. In mindere mate geldt dat ook voor het in Amsterdamse schoolstijl opgetrokken ontvangstgebouw, dat in 1927 door Van Heukelom werd ontworpen, en het interieur van de Michaëlskapel, waar Van Heukelom zelfs de kaarsenstandaards voor ontwierp. Het lijkt me toch onwaarschijnlijk dat een hedendaagse restauratiearchitect zal vinden dat deze onderdelen moeten worden afgebroken of verwijderd, alleen omdat het latere toevoegsels vanuit een eerdere restauratievisie zijn. Zowel het ontvangstgebouw als de inrichting



van de Michaëlskapel zijn onlosmakelijk onderdelen van de huidige toren. Dat zou dus ook moeten gelden voor het verschil in de bewerking van de balustrades van de eerste en tweede omgang. Al is het wel de vraag wat er na honderd jaar verwerking nog van de verschillende manieren van behakken is terug te zien. De huidige Domtoren is een afspiegeling van zijn eigen geschiedenis en zou ook zo behouden moeten worden. Vanzelfsprekend horen daar de verschillende restauratievisies van de afgelopen anderhalve eeuw bij. In veel gevallen is echter de geschiedenis van vóór 1900 door het restauratiewerk van de commissie met Nieuwenhuis en Cuypers gewist. Zo is er bijvoorbeeld nog maar heel weinig over van de restauratie van 1837 tot 1841, omdat het werk van deze 'oplapperij' ongedaan moest worden gemaakt.³⁹ Maar ook in de periode waarin Van Heukelom de scepter zwaaide, is er veel van de voorgeschiedenis verdwenen, omdat ook toen enkele opvallende onderdelen, zoals de zuidelijke uitbouw van de torenkosterswoning, zijn afgebroken. Een dergelijke late aanbouw werd als ongepast gezien. Wie de kans krijgt om op de huidige steiger de buitenzijde van de toren goed te inspecteren, zal ontdekken dat ondanks de verschillende restauraties er nog steeds materialen en

Het onderste vierkant voor
restauratie in mei 1922. De
zuidelijke uitbouw van de
torenkosterswoning - in het
midden met het puntdakje en
grote venster - werd in 1926
afgebroken. Foto Erfgoed
gemeente Utrecht.



In de Domtoren zijn nog sporen uit de lange geschiedenis terug te vinden, zoals deze spuwer van trachiet die nog uit de bouwtijd dateert. Foto René de Kam 2019.



Deze spuwer werd in 1975 aangebracht. Foto René de Kam 2019.

onderdelen uit de periode van 1320 tot 1900 behouden zijn gebleven. Juist doordat er al zoveel is 'weggerestaureerd' dient daar anno 2019 dus extra zorgvuldig mee om te worden gegaan.

Gezien de verschillende restauratievisies van 1901-1932 is het van belang te beseffen hoe groot de impact van een restauratievisie op het uiterlijk van een te restaureren monument is. Wat zou er bijvoorbeeld zijn gebeurd als de restauratie van de Domtoren begin vorige eeuw zo'n twintig jaar later van start was gegaan en de werkzaamheden aan de lantaarn meteen waren begonnen onder leiding van Van Heukelom? Had hij dan ook de vele pinakels en kruisbloemen weer teruggebracht, of had hij besloten een nieuwe lantaarn te bouwen in Amsterdamse schoolstijl, simpelweg omdat er van de in slechte staat verkerende lantaarn te weinig bekend was over hoe deze erin 1382 had uitgezien? Volgens de 'Beginselen' mocht immers een nieuw aan te brengen onderdeel niet de vormen vertoonen van een vroegeren tijd', maar moest een hedendaagse kunstenaar zijn invloed op het werk doen gelden. Dat is natuurlijk speculatie, maar onzinnig is het zeker niet. In

1921-1923 is dat namelijk werkelijk gebeurd bij de van oorsprong veertiende-eeuwse toren van de Oude Sint-Nicolaaskerk van IJsselstein, waarvoor de Amsterdamse architect Michel de Klerk een nieuwe torenspits ontwierp in Amsterdamse schoolstijl. Gesteld dat dit ook in Utrecht was gebeurd, dan had de hedendaagse Domtoren een geheel ander uiterlijk gekregen, en was daarmee zelfs het silhouet van de stad enigszins veranderd. Maar ook zonder dat, waren de visies die de toenmalige restauratiecommissies aanhingen wel degelijk beeldbepalend en wanneer de ideeën van de 'Beginselen' inderdaad vanaf het begin van de restauratie geldend waren geweest, had de Domtoren, ook als de lantaarn niet in Amsterdamse schoolstijl was herbouwd, er geheel anders uitgezien dan nu. Het beeldbepalende karakter van een grootschalige restauratie geeft aan dat het restaureren van een dergelijk historisch monument een enorme verantwoordelijkheid met zich meebrengt. Ondanks de verschillende visies hebben de twee commissies tussen 1898 en 1932 de geschiedenis van het monument altijd als uitgangspunt genomen en zijn zij steeds zorgvuldig te werk te gaan. Toch is het jaar 1919 door het overlijden van Van Nieuwenhuis wel als een scharnierpunt in de restauratiegeschiedenis te zien. Het is te hopen dat de huidige en de toekomstige restauratievisies recht blijven doen aan het verleden van dit belangrijke historische monument. Zodat de Domtoren ook in 2119 nog steeds een duidelijke afspiegeling zal zijn van zijn eigen geschiedenis.



De Domtoren domineert het stadsbeeld op een schilderij van Joost Cornelisz. Droochsloot uit omstreeks 1663. Centraal Museum 2298.

AUTEUR

René de Kam studeerde geschiedenis aan de Universiteit Utrecht. Vanaf 2001 is hij werkzaam bij de afdeling Erfgoed van de gemeente Utrecht. Sinds februari 2018 is hij als conservator Stadsgeschiedenis verbonden aan het Centraal Museum Utrecht. In de afgelopen jaren was hij betrokken bij veel publicaties over Utrecht, waaronder *De Utrechtse Domtoren. Trots van de stad* uit 2014 en *Utrechts verleden in vogelvlucht* uit 2017. Ook heeft hij meegewerkt aan verschillende tentoonstellingen over Utrecht.

LITERATUUR

- Denslagen 1987** ➤ W.F. Denslagen, *Omstreden herstel. Kritiek op het restaureren van monumenten. Een thema uit de architectuurgeschiedenis van Engeland, Frankrijk, Duitsland en Nederland (1779-1953)*, 's-Gravenhage 1987.
- Haakma Wagenaar 1938** ➤ Th. Haakma Wagenaar, 'De spits van den Domtoren', *Jaarboek Oud Utrecht* 1938, 25-41.
- Van Heukelom 1929** ➤ G.W. van Heukelom, *De geschiedenis en herstellingswerken van den domtoren te Utrecht tot 1929*, z.p. 1929.
- De Kam en Kipp 2014** ➤ René de Kam, Frans Kipp en Daan Claessen, *De Utrechtse Domtoren. Trots van de stad*, Utrecht 2014.
- Kipp 1984** ➤ A.F.E. Kipp, 'Domplesin. Domtoren', *Archeologische en Bouwhistorische Kroniek gemeente Utrecht* 1984, 1984.
- De Stuers 1873** ➤ Victor de Stuers, 'Holland op zijn smalst', *De Gids*, 1873 jrg. 37, 320-403.
- Gemeente Utrecht 1919** ➤ Gemeente Utrecht, Jaarverslag betreffende de herstelling van den Domtoren, 1919.
- Wiegman 2010** ➤ Menno Wiegman, 'De restauratie van de Domtoren. Verschillende restauratieopvattingen verenigd', *Bulletin KNOB*, 2010 nr. 6, 222-233.

NOTEN

- 1 Dit artikel is grotendeels gebaseerd op de hoofdstukken 13 t/m 15 van De Kam en Kipp 2014.
- 2 HUA Gemeentebestuur 1007-3 inv. nr. 29800. F.J. Nieuwenhuis. Rapport omtrent den toestand van den Domtoren 1898.
- 3 Denslagen 1987, 98-107.
- 4 Er waren echter uitzondering. Een reparatie aan de Domtoren in 1665 werd nog wel heel zorgvuldig uitgevoerd, waarbij het nieuwe werk zich niet mocht onderscheiden van het al bestaande. Na het Rampjaar 1672 en de kort daaropvolgende storm van 1674 zouden reparaties en onderhoudswerk echter vooral zo goedkoop mogelijk moeten worden uitgevoerd. Daar zullen vooral financiële overwegingen aan ten grondslag hebben gelegen. Zie De Kam en Kipp 2014, 252 e.v.
- 5 De Stuers 1873, 320 e.v.
- 6 HUA Gemeentebestuur 1007-3 inv. nr. 29800. F.J. Nieuwenhuis. Rapport omtrent den toestand van den Domtoren (1898).

- 7 De Kam en Kipp 2014, 225-231.
- 8 Kipp 1984, 67-72.
- 9 Haakma Wagenaar 1938 en De Kam en Kipp 2014, 344-347 en 354.
- 10 De Kam en Kipp 2014, 353.
- 11 Denslagen 1987, 172-184.
- 12 Idem.
- 13 Denslagen 1987, 173-174.
- 14 Denslagen 1987, 172.
- 15 HUA Gemeentebestuur 1007-2 inv. nr. 4959. Notulen der commissie tot herstel van den Domtoren 71ste vergadering op 13 april 1916.
- 16 Gemeente Utrecht, Jaarverslag betreffende de herstelling van den Domtoren 1919, 4.
- 17 Idem.
- 18 HUA Gemeentebestuur 1007-2 inv. nr. 4959, 104de vergadering 5 september 1922. Notulen der commissie tot herstel van den Domtoren.
- 19 De brugkapel werd omstreeks 1484 gebouwd, terwijl het gotische schip pas in de decennia daarop vorm kreeg. De kapel overleefde de storm van 1674 maar is uiteindelijk gesloopt en was rond 1772 geheel verdwenen. Zie De Kam en Kipp 2014, 207-209 en 290-291.
- 20 Zie daarvoor inventaris van zijn archief in het Nieuwe Instituut, 7; <https://zoeken.hetnieuweinstituut.nl/images/archives/pdf/POSX.ead.pdf>
- 21 Van Heukelom 1929, 37.
- 22 HUA Gemeentebestuur 1007-2 inv. nr. 4959, 132ste vergadering 9 april 1926. Notulen der commissie tot herstel van den Domtoren.
- 23 Van Heukelom 1929, 43. Op dat moment was de aan Saenredam toegeschreven tekening die nu in de collectie van de Bibliothèque Nationale de France zit, en waarop de vensters omstreeks het jaar 1636 te zien zijn, nog niet bekend in Utrecht.
- 24 HUA Gemeentebestuur 1007-2 inv. nr. 4959, 134ste vergadering 3 december 1926. Notulen der commissie tot herstel van den Domtoren.
- 25 HUA Gemeentebestuur 1007-3 inv. nr. 29805. Brief van Gemeentewerken aan B&W van 28 november 1924.
- 26 HUA Gemeentebestuur 1007-2 inv. nr. 4959, 118de vergadering 30 april 1924. Notulen der commissie tot herstel van den Domtoren.
- 27 HUA Gemeentebestuur 1007-2 inv. nr. 4959, 116de vergadering december 1923. Notulen der commissie tot herstel van den Domtoren.
- 28 HUA Gemeentebestuur 1007-2 inv. nr. 4959, 120ste vergadering 18 september 1924. Notulen der commissie tot herstel van den Domtoren.
- 29 HUA Gemeentebestuur 1007-3 inv. nr. 29805. Brief van Gemeentewerken aan B&W van 28 november 1924.
- 30 HUA Gemeentebestuur 1007-2 inv. nr. 4959, 121ste vergadering 12 januari 1925. Notulen der commissie tot herstel van den Domtoren.
- 31 HUA Gemeentebestuur 1007-2 inv. nr. 4959, 126ste vergadering 16 oktober 1925. Notulen der commissie tot herstel van den Domtoren. Zie ook Wiegman 2010.
- 32 HUA Gemeentebestuur 1007-3 inv. nr. 29805. Brief van G.C.B. van Dijk, D. Jelles en H.J. van den Born van 10 februari 1926 aan B&W.
- 33 Idem.
- 34 HUA Gemeentebestuur 1007-3 inv. nr. 29805. De spreker was G.C.B. van Dijk. Verslag van de raadsvergadering 11 februari 1926.
- 35 HUA Gemeentebestuur DOW 829 inv. nr. 311. Die toelichting was grotendeels gebaseerd op een schrijven van Van der Steur van 13 februari. Daarin noemde hij de raadsleden die de vragen hadden gesteld 'volkomen onkundig van de veranderende opvattingen'.
- 36 HUA Gemeentebestuur 1007-3 inv. nr. 29805. Brief van Holsboer aan B&W van 25 februari 1926.
- 37 HUA Gemeentebestuur 1007-3 inv. nr. 29805. Gedrukte Verzameling 27 april 1926. Met potlood staat er bijgeschreven 'Met kennisneming aangenomen op 3 juni 1296'.
- 38 HUA Gemeentebestuur 1007-3 inv. nr. 29806. *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* van 18 oktober 1926.
- 39 Wel zijn gek genoeg nog enkele stukken Pierre de Cresanne-natuursteen in de lantaarn te vinden, die verwijzen naar een negentiende-eeuwse bouwfraude. Deze gele en vrij zachte natuursteen was veel goedkoper dan de niet gebruikte, maar wel gefactuurde Bremersteen. De Kam en Kipp 2014, 320.

De Utrechtse singels en pleinen, straten en lanen boden in 1919 een heel andere aanblik dan nu. Het straatbeeld was rustig, zelfs in de hoofdstraten. Naar huidige maatstaven gemeten was een doorsnee straat toen leeg. Het verkeer bestond er uit voetgangers, fietsers en een paar handkarren. Soms gebeurde er iets bijzonders, dan reed een auto voorbij. Alleen in hoofdstraten was een tram te zien.

Ook het geluid in de stad moet toen heel anders zijn geweest. Fietsbellen, trams die knarsend door de bocht gaan en hun rinkelende geluid laten horen, nog regelmatig het hoefgetrappel van een paard en wagen en de herrie van auto's, waarvan het aantal vergeleken bij onze tijd bijzonder gering is.

Maar in de weken van de pas opgerichte Jaarbeurs gaat het er in Utrecht anders aan toe, met name rond het Vredenburg en het Janskerkhof. Men vond dat toen een heksenketel.

Aan het openbaar vervoer was duidelijk te zien dat er toen nog sprake was van een klassenmaatschappij. De tram kende een aantal 'gewone' routes, waarin men zich tevreden moest stellen met een zit- of staanplaats in oude en kleine tramstellen, maar er was ook een deftige route die naar de rijkere buurten reed en waar de passagiers konden plaatsnemen in nieuwe en luxe rijtuigen.



Vervoer in Utrecht in 1919

5

Pieter Borst met medewerking van Mariëlla Beukers

Een kort beeldverslag van auto, tram en fiets in Utrecht in het jaar 1919. Dit beeldverslag is een verkorte weergave van een presentatie die Pieter Borst heeft gegeven voor het Historisch Café van de vereniging Oud-Utrecht.



ADLER - OAKLAND - WHITE



FIRMA GEBR. NEFKENS - HOOFDKANTOOR UTRECHT
FILIAAL AMSTERDAM, JACOB ORRICHSTRAAT 26

Auto

In 1919 waren er in heel Nederland 6.676 auto's. Dat groeide aan tot 11.689 aan het eind van het jaar. In de provincie Utrecht waren de nummerborden donkerblauw en hadden een hoofdletter L, zo was vastgelegd in de Motor- en Rijwielwet van 1905. De eigenaar van een automobiel kon het kenteken aanvragen bij de Commissaris van de koningin van de provincie Utrecht, Alex graaf van Lynden Sandenburg.

Tram

Maar veel meer dan de auto bepaalde de tram het straatbeeld. De straten in Utrecht waren over het algemeen rustig: af en toe klonk een fietsbel, af en toe herrie van een automobiel. Vaker klonk het knarsende en rinkelende geluid van de tram die door krappe bochten ging.

Tijdens de periode van de jaarbeurs, met een toestroom van 300.000 bezoekers, barstte Utrecht uit zijn voegen. Met grote gevolgen voor Gemeentelijke Tram Utrecht, die de vervoersstromen moest opvangen. Een speciale tramlijn, lijn J, werd in het leven geroepen en al het materiaal rukte uit. De remise aan de Nicolaas Beetsstraat was zo goed als leeg, op de spoorwagenaan.

In Amsterdam kocht het bedrijf bovendien twaalf voormalige paardentramrijtuigen aan. Zij werden achter de elektrische tramrijtuigen gehangen, waarbij het Amsterdamse wapen in allerijl vervangen werd door het Utrechtse. De rammelrijtuigen waren bij het Utrechtse publiek niet populair; ze kregen al

Wittevrouwenbrug richting
Biltstraat.



Tram onderweg naar de
Zadelstraat, met duidelijk
zichtbaar het strengelspoor
onder de Domtoren door.

snel de bijnaam 'onderzeeërs'. Rechtop staan was niet mogelijk: de rijtuigen waren te laag, en vooral heren met hoge hoeden moesten oppassen tijdens de overvolle rit van station naar Janskerkhof.

Op 15 februari 1919 werd een nieuwe tramlijn, lijn 4, geopend. De lijn liep vanaf het Janskerkhof, via het Vreeburg over de Catharijnebrug en de Smakkelaarsbrug, onder de treinsporen door via de Leidscheweg, over de Dambrug, door de Damstraat en Kanaalstraat, via de J.P. Coenstraat naar de Bilitonkade, om te eindigen voor de brug bij de Rijksmunt.

De deftigste route van de tram werd gereden door lijn 2. Voor deze route konden oudere en kleinere tramstellen niet ingezet worden. De notabelen die in de omgeving van het Wilhelminapark woonden, en met gemak de prijs van 5 cent per kaartje betaalden, wilden alleen in luxere rijtuigen plaats nemen.



De Damstraat met de bocht
naar de Kanaalstraat. Op de
achtergrond de gevel van de
Sypensteinkazerne.

Tram op de Vliebrug over de Oudegracht, richting Potterstraat.



En niet tegenover elkaar maar achter elkaar zitten. Als toch door een calamiteit een ouder tramstel werd ingezet op deze route, volgde meestal direct een schriftelijke klacht van de parkbewoners aan de directie van het bedrijf. Utrecht kende beperkingen wat betreft de breedte van de tramwagens, in verband met de vele smalle straatjes. Onder de Domtoren door werd strengelspoor toegepast in plaats van enkelspoor. Hierdoor konden twee wissels uitgespaard worden en waren er geen wisselstoringen. De trambestuurder moest wel goed uitkijken om een frontale botsing te voorkomen.



Wittevrouwenbrug, ter hoogte van de voormalige Gasfabriek.

Fiets

Richting Zuilen en Lombok was er in Utrecht dat jaar vaak een andere grote vervoersstroom: fietsers onder andere richting de fabrieken van de DEMKA. Een fiets was alleen betaalbaar voor een beter betaalde fabrieksarbeider. In 1919 was het loon voor een handvormer in de ijzergieterij 9 gulden per week. Hiervoor werd er 6 dagen per week gewerkt, in totaal zo'n 65 uur! Een Simplex herenrijwiel kostte 150 gulden. Reken maar uit...



Fietsers en voetgangers op het

De ANWB hulpkist kwam tot stand in samenwerking met het Rode- en Smakkelaarsveld, tegenover de Oranje Kruis. Deze kist was te vinden op vitale risico-punten. De inventaris omvatte onder andere verband, Brunse watten, een tubetje perubalsem, ventielslangetjes, een Hollandschen sleutel, touw en een busje carbid voor de fietslantaarn!



AUTEUR

Pieter Borst is oud-docent Faculteit Natuur & Techniek van de Hogeschool Utrecht. Hij ontwikkelde techniek voor verantwoorde luchtbehandeling in complexe publieke gebouwen zoals ziekenhuizen en panden van Holland Casino..

Er gebeurde veel op het gebied van architectuur in het Utrecht van 1919. Berlage en Holsboer werkten aan een uitbreidingsplan voor de stad, terwijl de fundamenteen gelegd werden voor drie grote gebouwen: het Derde Administratiegebouw van de Spoorwegen door George van Heukelom, het Jaarbeursgebouw aan het Vredenburg door Jan de Bie Leuveling Tjeenk en het Hoofdstadskantoor aan de Neude door Joop Crouwel. Deze architecten lieten zich inspireren door voorbeelden uit de Verenigde Staten, Finland, Duitsland en Amsterdam. Het waren niet de eerste moderne gebouwen in de stad; kort daarvoor had gemeente-architect Frits Loeb vooruitstrevende scholen ontworpen en Jan van der Lip eigentijdse winkelpanden. De stijl van de Amsterdamse School werd al toegepast aan de Incassobank in de Nobelstraat. Ondertussen ontwierp Piet Klaarhamer uiterst moderne flats, die echter nooit zijn gerealiseerd, en ontwierp Gerrit Rietveld aan het Oudkerkhof zijn eerste gevel.

De dynamiek van het hedendaagsche

Utrechtse architectuur rond 1919

Arjan den Boer

In 1919 waren er in Utrecht drie bouwputten van ongekende omvang. Er werd gewerkt aan het nieuwe Administratiegebouw van de Spoorwegen ('De Inktpot'), het vaste Jaarbeursgebouw aan het Vredenburg en het Hoofdstadskantoor aan de Neude. Ook maakte de stad in dat jaar kennis met de bouwstijl van de Amsterdamse School, werkte Berlage aan een uitbreidingsplan voor Utrecht, ontwierp architect Klaarhamer moderne flatwoningen en kreeg Gerrit Rietveld zijn eerste architectuuropdracht.

6

Dat Utrecht in 1919 ambities had om een grote stad te worden, blijkt wel uit het Algemeen Uitbreidingsplan waaraan de bekende architect Hendrik Petrus Berlage dat jaar werkte, samen met de directeur Gemeentewerken Lambertus Holsboer. Utrecht wilde zich ontworstelen aan de beperkingen die de gemeentegrenzen vormden, net als aan de 'verboden kringen' rond de forten van de Nieuwe Hollandse Waterlinie. De stad wilde zo groeien van 140.000 naar 450.000 inwoners.¹ Ook verkeerstechnisch was het plan vooruitstrevend, met een dubbele ring van twee rondwegen en verkeersdoorbraken in de binnenstad.

Het uitbreidingsplan kwam overigens niet uit de lucht vallen en de aanstelling van Berlage - die eerder dergelijke plannen had gemaakt voor Amsterdam Zuid en Den Haag - leidde tot een intern conflict. In 1916 had Utrecht namelijk jonkheer Anton Op ten Noort benoemd tot directeur Gemeentewerken, niet in het minst omdat hij in Enschede in dezelfde functie een uitbreidingsplan had gemaakt. In 1917 ontwierp Op ten Noort een hoofdverkeerswegenplan voor de stad en in 1918 een uitbreidingsplan voor Utrecht-Noord.² Veel elementen hieruit zouden overgenomen worden in het plan Berlage-Holsboer. Toen Op ten Noort in 1918 in de krant moest lezen dat burgemeester Fockema Andreae aan diens goede kennis Berlage had gevraagd om een Algemeen



Het Derde Administratiegebouw van de spoorwegen aan het Moreelsepark in aanbouw, 8 juni 1919. HUA, Beeldmateriaal 86264.

Uitbreidingsplan te maken, voelde hij zich gepasseerd en diende zijn ontslag in. Hij begon met twee compagnons het Technisch Advies Bureau Roosenburg, Op ten Noord en Scheffer (TABROS), het begin van het latere architectenbureau Op ten Noord Blijdenstein (ONB), dat nog altijd bestaat.³ Begin 1919 werd Lambertus Holsboer, vanuit dezelfde functie in Leeuwarden, de nieuwe directeur Gemeentewerken.

Holsboer maakte samen met Berlage het Algemeen Uitbreidingsplan dat in 1920 door de gemeenteraad werd vastgesteld, maar dat vier jaar later nog ingrijpend bijgesteld zou worden. Het plan zou gedeeltelijk worden uitgevoerd, met als belangrijkste elementen de aanleg van de wijk Oog in Al, de verbreding van de Lange Viestraat-Potterstraat, de doorbraak Jacobsstraat-Oudenoord en de zogenoemde As van Berlage in Zuilen (Burgemeester van Tuyllkade, Van Hoornekade en Van Egmondkade).⁴ Opvallende elementen die niet zijn doorgegaan: een vliegveld in de Johannapolder, een nieuw stadhuis aan de Neude, de verplaatsing van het centraal station in zuidelijke richting en de bouw van een universiteitscampus op het emplacement van het te slopen Maliebaanstation.

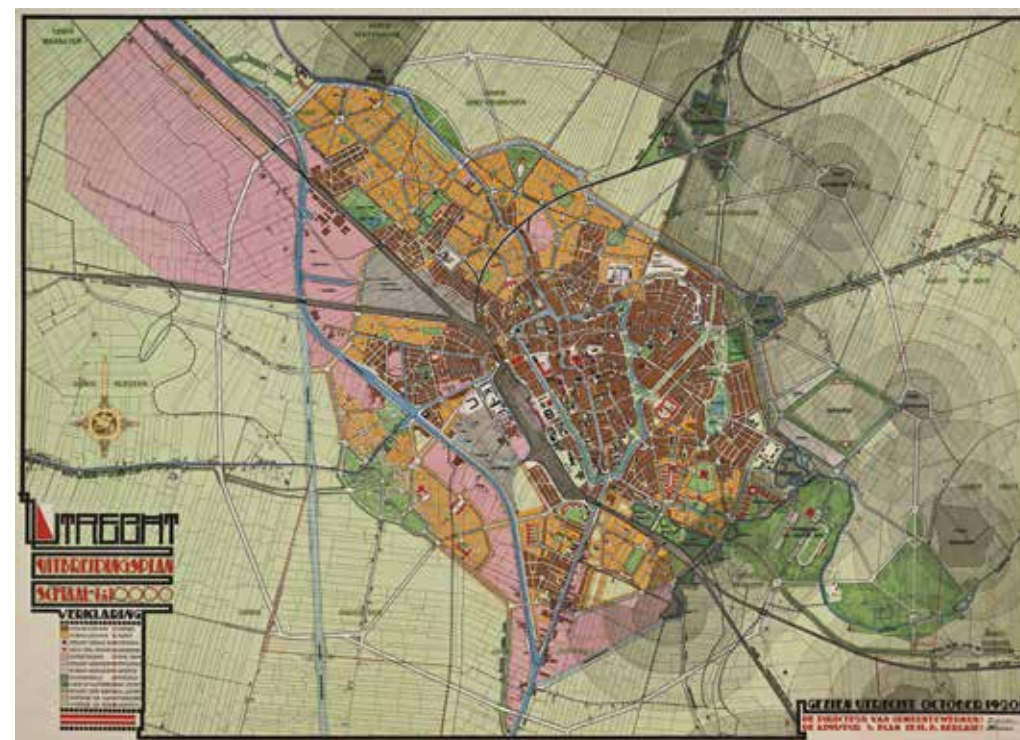
Petrus Houtzagers

Het Algemeen Uitbreidingsplan geeft aan welke groeiambities Utrecht had, maar zegt weinig over individuele gebouwen en architectuurstijlen. Vanaf

ongeveer 1910 was Berlages rationele bouwtrant in baksteen beeldbepalend, nadat de negentiende-eeuwse neostijlen, de Jugendstil en de overgangsvormen daartussen achterhaald waren geraakt. Deze ontwikkeling is terug te zien in het oeuvre van de belangrijkste Utrechtse architect rond de eeuwwisseling, Petrus Johannes Houtzagers (1857-1944). Hij had ook veel invloed op nieuwe generaties als directeur en hoofddocent van de avondopleiding van het Museum van Kunstnijverheid aan de Wittevrouwenkade.⁵

Houtzagers was zijn carrière begonnen met de sociëteit Sic Semper (1890) op de hoek Nieuwgracht-Trans in een eclectische, vooral neogotische stijl. In 1906 liet hij zich voor de panden aan de Korte Jansstraat 1-7 al inspireren door Berlages winkelwoonhuizen aan de Raadhuisstraat in Amsterdam.⁶ Terwijl hij in 1911 met de Holy Trinity Church in Oudwijk nog een neogotische kerk bouwde, was zijn gereformeerde Immanuelkerk in De Bilt tien jaar later ronduit rationalistisch. Ondertussen had hij ook het Volksbadhuis Kanaalstraat (1915) volgens Berlagiaanse uitgangspunten gebouwd. Overigens zou Houtzagers in 1922 nog een uitbreiding van het warenhuis Vroom & Dreesmann aan de Stadhuisbrug ontwerpen in neoclassicistische stijl, maar dat was om zo goed mogelijk bij de negentiende-eeuwse vleugel aan te sluiten.

Algemeen Uitbreidingsplan
Berlage en Holsboer, 1920.
Universiteitsbibliotheek
Utrecht, Kaart *VII*.W.a.73.



Korte Jansstraat 1-7 van architect Houtzagers uit 1906, foto T. Schollen. Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed 271.887.



Frits Loeb

Een gebied waarop veel vernieuwing plaatsvond dankzij gemeentelijk beleid, was de scholenbouw. In 1916 werd Frits Loeb (1888-1919) door Gemeentewerken-directeur Op ten Noort benoemd tot gemeente-architect.⁷ Hij kwam uit een liberaal-joods gezin in Den Haag; zijn vader was meubelhandelaar. Zijn gelijknamige neef Frits Loeb (1889-1959) was in 1913 overigens de Utrechtse Machinale Stoel- en Meubelfabriek begonnen, die bekend zou worden als UMS Pastoe. Tijdens zijn studie Bouwkunde in Delft was Loeb - de architect dus - een van de oprichters van de Nederlandse Zionistische Studenten Organisatie (NZSO). Hij raakte bevriend met jaargenoot Dirk Roosenburg, met wie hij later samenwerkte aan ontwerpen voor een confectiefabriek, een woonhuis, een Jaarbeurs-stand en een Kindervolkshuis (een soort clubhuis in Utrecht, niet uitgevoerd).⁸

Loeb raakte sterk geïnteresseerd in schoolgebouwen en onderwijsvernieuwing. De gemeente Utrecht schonk hier veel aandacht aan, bijvoorbeeld door de oprichting van Fröbelscholen, terwijl dit wettelijk niet verplicht was.⁹ Voor dr. E. Bonebakker, hoofd van de afdeling Onderwijs van de gemeente, maakte Loeb ontwerpen voor diens boek *Het Kleuterstehuis*.



De Openbare Lagere School aan de Mecklenburglaan van architect Frits Loeb uit 1918. Foto Arjan den Boer.



Gymnastiekzaal van de school aan de Mecklenburglaan, ca. 1918. Foto E.A. van Blitz en Zn, HUA, Beeldmateriaal 121048.

Handleiding bij het bouwen van 'bewaar'-scholen. Bonebakker noemde Loeb daarin 'mijn onvergetelijke bouwvriend'.¹⁰ Hun gezamenlijke ideeën waren gebaseerd op de Engelse openluchtschoolbeweging en de Duitse onderwijsvernieuwer Friedrich Fröbel.¹¹ Kinderen moesten kunnen leren en spelen in 'open' lokalen met schuifwanden en openslaande deuren naar een veranda, zodat de klas goed kon luchten en de leerlingen bij mooi weer geheel of gedeeltelijk buiten konden werken.

Voor Bonebakker maakte Loeb drie ideaalontwerpen, maar hij bracht zijn ideeën ook in de praktijk bij de Openbare Fröbelschool aan de Vosmaerstraat (1917), die hij rijkelijk voorzag van veranda's. Het tijdschrift *Panorama* drukte foto's van deze kleuterschool af en schreef daaronder: 'De architect der gemeentewerken in Utrecht is een vooruitstrevend man; op zijn initiatief kwamen reeds verscheidene gebouwen tot stand, welke aan de meest moderne eischen beantwoorden.'¹² Tot de 'nieuwe schoolgedachte' hoorden aan de Vosmaerstraat volgens Bonebakker niet alleen de openslaande deuren in alle ruimtes, maar ook de 'huppelwarande', 'zandpriëlen' en 'WC- en handenwaskamers met gangdeuren'.¹³ Naast speelmogelijkheden en frisse lucht werd namelijk hygiëne zeer belangrijk geacht.

Bij zijn lagerschoolgebouwen, zoals de Openbare Lagere School aan de Opzoomerstraat (1919), paste Loeb eveneens nieuwe pedagogische inzichten toe. Vooral de Openbare Lagere School aan de Mecklenburglaan (1918) was volgens velen 'een kinderhemel op aarde' en er was zoveel belangstelling dat er leerlingen afgewezen moesten worden. Zelfs *De Sumatra Post* schreef er onder de titel *Uit 't moederland: School-idylle* over: 'Een schoolgebouw met een artistiek en tevens chic uiterlijk, met ruime, goed-verlichte, fraai beschilderde lokalen; een school met bloemetjes voor de ramen...'¹⁴ Opvallend veel aandacht had Loeb besteed aan de gymzaal, met balkuiteinden die waren afgewerkt als ezelskoppen, en muurschilderingen van de dierenriemtekens. Loeb's vernieuwingen waren vooral functioneel en educatief van aard en hadden niet zozeer betrekking op de bouwstijl. Hij betoonde zich een navolger van Berlage en diens baksteenrationalisme, wat aan de Mecklenburgschool vooral zichtbaar werd aan de toren. Deze doet denken aan het Jachtslot Sint-Hubertus op de Hoge Veluwe dat in dezelfde jaren werd gebouwd. Toch zag architect en criticus Albert Boeken er 'niet de hardheid van Berlage' in, niet diens 'te nuchter toonen der werkelijkheid'. Het ontwerp van de Mecklenburgschool kende volgens hem 'meer natuurlijkheid en vrijheid'.¹⁵ Evenmin rekende Boeken het gebouw echter tot de expressieve architectuur van de Amsterdamse School, die in 1919 sterk in opkomst was: 'Hoe vreemd, rustig en krachtig staat te midden der bizarre uitingen der moderne bouwkunst, te midden der metsel-excessen, der overdreven

detailleeringen, der ijzergrillen en der exotische kleuren, waarmee de hedendaagsche bouwmeesters den toeschouwer verrassen, het schoolgebouw van den Utrechtschen architect van Gemeentewerken Ir. S.F. Loeb.'

Frits Loeb kon zijn functie maar kort bekleden, want in 1919 overleed hij aan de Spaanse griep. Jan Planjer, zijn opvolger als stadsarchitect, zou de bouw van bijzondere schoolgebouwen voortzetten, met als bekendste resultaat de Rietendakschool (1923). Ook de Utrechtse architect Willem Maas zou het openluchtprincipe toepassen bij de katholieke Sint-Nicolaasschool aan het Boerhaveplein (1927). De gemeentelijke aandacht voor schoolarchitectuur leidde ertoe dat de Delftse hoogleraar Jannes Wattjes in 1925 oordeelde: 'Utrecht is wel zeer gelukkig met zijn nieuwe schoolgebouwen voor het lager onderwijs.' Het werk van Bonebakker en Loeb had ook invloed op de scholen van de Hilversumse architect Willem Dudok.¹⁶

Jan van der Lip

In dezelfde periode werd het aanzien van Utrechtse winkelpanden gemoderniseerd door architect Jan van der Lip (1877-1939). In 1916 realiseerde hij het nieuwe modemagazijn van de Gebroeders Gerzon aan de Oudegracht 161, dat in 1919 al naar achter toe zou worden uitgebreid. Om het achttien meter hoge gebouw vrijstaand te kunnen bouwen werden negen panden tussen het Massegat en de Hekelsteeg afgebroken, waarvan twee gevels aan de gracht. Van der Lip hanteerde een voor Utrecht en Nederland opvallende bouwstijl, verwant aan de Weense Secession en geïnspireerd op Duitse warenhuizen uit die tijd.¹⁷ Het gebouw is een betonskelet - destijds technisch vernieuwend - met een gevelbekleding van pleister en natuursteen. De hoeken zijn afgerond en in het midden zijn de horizontale en verticale geledingen voorzien van fantasie-motieven.¹⁸ Onderaan werden de grote etalageruiten en de verdiept liggende entree geflankeerd door pilasters. Wellicht naar aanleiding van het succes van Gerzon mocht Van der Lip in 1922 de naastgelegen galanterieënwinkel van C. Hoyng (Oudegracht 163) voorzien van een nieuwe voorgevel met blauwe tegels van tegelfabriek Westraven.¹⁹ Jan van der Lip was de zoon van een Utrechtse aannemer. Na de HBS was hij



Modemagazijn Gerzon met portret van architect Jan van der Lip, uit 'Panorama', 1916. HUA, Beeldmateriaal 220354.

Voorstaat 9-13 van architect
Jan van der Lip uit 1918.
Foto Arjan den Boer.



in de leer gegaan als bouwkundig tekenaar bij Marinus Eliza Kuiler (1859-1937), de architect van onder andere De Gesloten Steen (Oudegracht 364) en veevoederfabriek Hooghiemstra. Van der Lip werd vervolgens bij de Staatsspoorwegen tot bouwkundig opzichter geschoold, terwijl hij de avondopleiding van het Museum van Kunstnijverheid volgde bij Houtzagers.²⁰ Aansluitend ging hij naar het Hooger Bouwkunst Onderricht, de latere Academie van Bouwkunst Amsterdam. In 1909 vestigde hij zich als architect in Utrecht, waar hij in 1911 de Spaarbank met conciërgewoning Achter de Dom en Achter Sint-Pieter ontwierp.

Het was ook Jan van der Lip die Utrecht in 1918 aan de Voorstraat liet kennismaken met de stijlkenmerken van de Amsterdamse School. De architect demonstreerde daarmee zijn veelzijdigheid en gevoel voor actualiteit. De Amsterdamse School was in 1916 ontstaan rond het Scheepvaarthuis in Amsterdam, terwijl het andere iconische voorbeeld, woningbouwcomplex Het Schip van Michel de Klerk in de Spaarndammerbuurt, in 1918 nog in aanbouw was. In reactie op de (vermeende) soberheid van Berlage ontwierpen de architecten van de Amsterdams School expressionistische baksteengevels met uitstulpingen, welvingen of bijzondere metselverbanden. Deze werden voorzien van veelvormige kozijnen en aangekleed met kunstzinnige details van natuursteen, gietijzer of glas.

Het bouwblok aan de Voorstaat 9-13, met beneden twee winkels en daarboven vier woningen, verrees op een braakliggend terrein waar eerst een café-restaurant met theaterzaal was gedacht. Van der Lip ontwierp het complex in 1917, maar diende in 1918 een gewijzigd ontwerp in voor de voorgevel in

actuele Amsterdamse School-stijl.²¹ Dit had tot gevolg dat de voorzijde nogal afwijkt van de soberder achtergevel, die overigens niet zichtbaar is vanaf de openbare weg. De voorgevel werd opgetrokken in siermetselwerk van oranje-rode baksteen in staand verband. Opvallend is het diepe trapeziumvormige portiek in het midden, waarin naast de winkelentree een bordestrap naar de woningen op de eerste verdieping leidt. Het portiek is rijk gedecoreerd met hout, siersmeedwerk en rode natuursteen. Aan weerszijden van de entree hebben de winkels grote boogvensters als etalages. Op de verdiepingen zitten links en rechts grote houten erkers. De gevel wordt bekroond door grote en kleine gemetselde driehoeken.²²

In de beide winkelruimtes werd medio 1918 het Magazijn van Sanitaire Artikelen en Verlichtingsornamenten van Wijnbeek en Stants geopend.²³ Sindsdien zijn ze zover bekend altijd als één winkel in gebruik geweest. Hoe de modieuze gevel in 1918 ontvangen werd is onbekend, maar bij het overlijden van de architect in 1939 schreef het *Utrechtsch Nieuwsblad* over het complex aan de Voorstraat: 'Dit pand valt op door zijn merkwaardige steenkleur en door het uitzonderlijke uitwendige trappenhuis en de gevel'.²⁴ Men noemde Van der Lip toen een leerling van Berlage, en hoewel dat wellicht niet letterlijk bedoeld was, is er ook anderszins op af te dingen, aangezien de rationale Berlage wars was van expressionistisch effectbejag.

Jan Baanders

In 1919 begon de N.V. Utrechtsche Betonijzerbouw aan de fundamenteën voor het tweede Utrechtse gebouw in de stijl van de Amsterdamse School: de Incassobank aan de Nobelstraat 4.²⁵ Het ontwerp was van de Amsterdamse architect Jan Baanders (1884-1966), die samen met zijn broer Herman nauwe contacten had met Michel de Klerk.²⁶ Zij pasten de nieuwe hoofdstedelijke bouwtrant al vroeg buiten Amsterdam toe, behalve in Utrecht ook in Rotterdam en Arnhem. In 1917 al hadden de gebroeders Baanders het kantoor van de Nederlandsche Bankvereniging aan het Vredenburg 29 ontworpen, dat al wel aanzetten maar nog geen uitgesproken kenmerken van de Amsterdamse School vertoonde.²⁷

Het bouwkundig tekenwerk voor de Incassobank werd deels uitgevoerd door de Utrechtse architect Dirk Jan Heusinkveld (1878-1960), die enkele jaren later de Noorderkerk zou ontwerpen aan de Royaards van den Hamkade. Ook geven enkele bronnen aan dat de jonge Utrechtse architect Willem Maas aan de Incassobank zou hebben bijgedragen, maar hij werkte pas in 1920 kort bij de gebroeders Baanders, terwijl het ontwerp voor de Incassobank uit 1918 dateert.²⁸ Wellicht heeft Maas enkele details bijgedragen aan de afbouw van de Incassobank.

Behalve door de Amsterdamse School zou Jan Baanders zich bij het ontwerp van het bankgebouw hebben laten inspireren door het Larkin Administration Building (1906) van Frank Lloyd Wright. Het is qua schaal niet vergelijkbaar, maar wel wat betreft volumes, materiaalgebruik en massiviteit. Ook is de Incassobank, net als het Amerikaanse voorbeeld, kolossaler en hoekiger dan de meeste Amsterdamse School-gebouwen.

De basis bestaat uit roodbruine bakstenen met daarboven geel metselwerk in verticale banen.²⁹ Het siermetselwerk geeft de gevel veel reliëf. De smalle, hoge ramen worden op de verdieping bekroond door een soort gemetselde kapitelen, die de brede bakstenen daklijst lijken te dragen. De rechthoekige toren op de linkerhoek bevat aan de zijkant de entree. Onderaan zijn de hoeken van het metselwerk afgerond, net als bij de trap naar de deuren. Achter de entreetoren ligt het trappenhuis met verticale dakpannen als bovenste gevelbekleding, een vinding van de Amsterdamse School.

De Incassobank kent geen natuurstenen decoraties; wel zijn er ornamenten van siersmeedwerk aangebracht met de initialen IB van de Incassobank. De lamp boven de entree, de buitendeuren en de de brievenbus zijn eveneens sierlijk gesmeed. Op de rechterhoek zit een ruw uit baksteen gehakt beeld

Incassobank Nobelstraat 4, in 1920 gefotografeerd door Bernard Eilers. Archief Architectenbureau Baanders, Stadarchief Amsterdam 000291000095.



van de beeldhouwer Hildo Krop, die een soortgelijk baksteensculptuur maakte voor Het Schip in Amsterdam.³⁰ Het kunstwerk in Utrecht stelt een adelaar voor met een nest jongen, omgeven door slangen. Het symboliseert de zekerheid en bescherming die een bank moet bieden.

Joop Crouwel

De flinke bouwput aan de Nobelstraat viel in het niet bij die aan de Neude. Daar werden de laatste resten van het oude Muntgebouw gesloopt om een begin te maken met de fundamenteën van Utrechts grootste en meest spectaculaire gebouw in de trant van de Amsterdamse School. Het zou echter nog tot 1924 duren tot het nieuwe Hoofdpostkantoor gereed kwam.

Nadat de Rijksmunt was verhuisd naar de Leidseweg werd besloten tot een nieuw hoofdpostkantoor aan de Neude. Het oude postkantoor Achter de Dom lag niet erg centraal en was te klein voor nieuwe diensten zoals telefonie en giro.³¹ Joseph Crouwel (1885-1962) begon in 1917 aan het ontwerp van het postkantoor. Een jaar later was dit in grote lijnen gereed, getuige een *artist's impression* waarop zelfs de decoraties in de hal al waren aangegeven.³² In 1919 volgde de bouwaanvraag.

Crouwel was adjunct-Rijksbouwmeester bij de Dienst Landsgebouwen, kort daarna opgegaan in de Rijksgebouwendienst.³³ Hij had de architectuuropleiding aan de Kunstnijverheidsschool Quellinus in Amsterdam bezocht, die was opgericht door Pierre Cuypers. Daarna volgde hij de cursus Hoger Bouwkundig Onderricht bij architect Karel de Bazel. Crouwel deed vanaf 1903 werkervaring op bij de architectenbureaus van De Bazel en Albert Jacot. Hij werd in 1917 aangenomen door Rijksbouwmeester Henry Teeuwisse, die een bewonderaar was van de architectuur van de Amsterdamse School. Joop Crouwel ontwierp tot aan zijn pensionering in 1950 negentien postkantoren in onder andere Haarlem, Maastricht, Bussum en Arnhem. Ook werkte hij aan scholen en onderwijsgebouwen. Crouwel was een socialist en een theosoof, wat tot uiting kwam in zijn streven naar 'gemeenschapskunst' en in de zichtbare invloeden van oude Assyrische en Egyptische kunst.³⁴

Het Utrechtse hoofdpostkantoor heeft een vrijwel vierkante plattegrond - 60 meter breed, 64 meter diep - met aan de achterzijde een inham voor postauto's. Het is een constructie van gewapend beton, bekleed met baksteen. Het steile houten dak begint halverwege de tweede etage. Er zijn vier traptorens, twee rechthoekige aan de Neude en twee ovale aan de Oudegracht. Ze staan niet op de hoeken, maar zo'n tien meter naar binnen. De traptorens hebben harmonica-achtige 'kragen' van baksteen.³⁵

De typologie van het postkantoor - de basisopzet en plattegrond rond een centrale hal en een inham achter - komt niet van Crouwel, maar werd al



Ontwerpimpressies

Hoofdpostkantoor Utrecht
door Joseph Crouwel, 1918.

Het Nieuwe Instituut,
CROU t116 en t117.

eerder ontwikkeld door de Dienst Landsgebouwen.³⁶ Dat blijkt uit een vergelijking met de plattegrond van het hoofdpostkantoor van Rotterdam aan de Coolsingel. Dit gebouw kwam vrijwel gelijk met het Utrechtse postkantoor gereed, maar werd eerder ontworpen: in 1915 of 1916 door adjunct-rijksbouwmeester Kees Bremer. Wellicht was de typologie al in 1911 door Rijksbouwmeester Henry Teeuwisse ontwikkeld toen deze een eerste ontwerp voor Rotterdam tekende, dat Bremer heeft uitgewerkt.³⁷ De plattegrond is bijna identiek aan die van Utrecht en ook het bouwvolume is sterk vergelijkbaar, maar de aankleding van de gevels en de hal is anders. Bremer gaf het Rotterdamse postkantoor een neoclassicistische uiterlijk met een Art Deco-interieur, terwijl Crouwel in Utrecht de actuele Amsterdamse School-stijl toepaste.

Vergeleken met de expressieve Amsterdamse voorbeelden paste Crouwel de nieuwe bouwstijl op een sobere en strakke manier toe. Kenmerkend zijn wel het gebruik van verschillende metselverbanden, massieve muren met relatief kleine ramen, steile daken en natuurstenen decoraties. Typisch Amsterdamse School is ook de paraboolvorm van de koepel van de centrale hal. Tussen de gemetselde bogen van geglazuurde baksteen zorgen lange

stroken geslepen glas voor daglicht. De statige hardstenen beelden door kunstenaar Hendrik van den Eijnde (1896-1939) geven de werelddelen weer, die per post, telegraaf en telefoon met elkaar zijn verbonden. (Door bezuinigingen bij de Rijksgebouwendienst konden deze beelden pas enkele jaren na de opening worden uitgevoerd.)

Joop Crouwel liet zich niet alleen inspireren door zijn leermeester De Bazel en door de Amsterdamse School, maar ook door buitenlandse architecten. Duidelijke invloed had de Fin Eiel Saarinen en diens station Helsinki (1914-1919). Crouwel maakte in 1919 een studiereis naar Finland, al was het ontwerp voor de Neude toen al goeddeels af.³⁸ Hij kon het stationsgebouw, waarvan hij het ontwerp al kende, toen in werkelijkheid aanschouwen. Ook keek Crouwel naar de moderne architectuur in de Verenigde Staten. In een notitieboekje verwees hij naar de 69th Regiment Armory (1906) in New York van de architecten Hunt & Hunt.³⁹ De massieve opzet met steil dak, hoektorens, boogvormige entree en grote hal is herkenbaar aan de Neude.

Terwijl het postkantoor gebouwd werd maakte Crouwel nog een ontwerp voor Utrecht: het Anatomisch Instituut van de Rijksveeartsenijschool langs de Biltse Grift. Dit gebouw kan beschouwd worden als een kleine variant van het postkantoor. Het heeft net als de tegenhanger aan de Neude een centrale hal met een koepeldak - hier helemaal van glas - en beeldhouwwerk van Hendrik van den Eijnde - in dit geval dierenkoppen. Hoewel later ontworpen dan het postkantoor, kwam het Anatomiegebouw al in 1921 gereed, net als Crouwels nog iets strakkere Kliniek voor Kleine Huisdieren aan de Dekhuijzenstraat.



Interieur postkantoor Neude
met nog niet-uitgehouwen
beelden in de hal, 1924.
HUA, Beeldmateriael 42803.



Eliel Saarinen, aquarel
parlementsgebouw Helsinki,
1908. Museum of Finnish
Architecture, Helsinki.

George van Heukelom

Toen in 1917 het samenwerkingscontract was getekend tussen de Staatsspoorwegen (SS) en de Hollandsche IJzeren Spoorweg-Maatschappij (HSM) dat leidde tot de vorming van Nederlandsche Spoorwegen, ontstond behoefte aan een gezamenlijk hoofdgebouw. Men koos voor Utrecht, dat daarmee definitief spoorweghoofdstad werd. In het nieuwe kantoor ter plekke van de buitenplaats Nieuweroord moesten ook de Amsterdamse spoorbeambten van de HSM komen te werken. Het zou Derde Administratiegebouw of HGB III gaan heten, als vervolg op de eerdere twee hoofdgebouwen (HGB I en II) van de Staatsspoorwegen aan het Moreelsepark. Het imposante nieuwe gebouw werd ontworpen door George Willem van Heukelom (1870-1952), chef van de Dienst Weg en Werken. Hij had in Delft civiele techniek gestudeerd en was zijn spoorcarrière in 1893 als aspirant-ingenieur begonnen met de gietijzeren overkappingen voor het Utrechtse station. Later ontwierp hij ook stationsgebouwen, zoals die van Roosendaal en Maastricht. Hij werd echter vooral gewaardeerd om zijn prestaties op het gebied van (spoor)weg- en waterbouwkunde, waarvoor hij in 1917 een eredoctoraat ontving van de Technische Hogeschool in Delft.⁴⁰ Volgens een boek dat Van Heukeloms vrouw na zijn dood schreef, kreeg de architect het basisontwerp van het gebouw dat we tegenwoordig De Inktpot noemen, als een visioen ingegeven. Tijdens een bespreking 'zag hij het opeens voor zich en tekende, al pratende met en luisterende naar de ander, op een vloei, dat toevallig voor hem lag, in grote contouren het



Ontwerptekening Derde
Administratiegebouw, 1918.
Spoorwegmuseum,
Spoorwegen in Beeld 270.

gebouw, zoals hij het innerlijk - als in een droom - zag opdoemen.'⁴¹ Deze anekdote zal hagiografisch van aard zijn, maar snel ging Van Heukelom zeker te werk. De eerste besprekingen waren in januari 1918 en precies een jaar later werd de fundering gelegd.

De bouw van de kantoorkolos nam slechts drie jaar in beslag. Om in tijden van materiaalschaarste en hoge prijzen als gevolg van de Eerste Wereldoorlog het grootste bakstenen gebouw van Nederland te kunnen realiseren, nam Van Heukelom zowel de bouw als de productie van bouwmaterialen zelf ter hand. Een eigen steenfabriek, gestookt op afvalsintels van locomotieven, leverde 22 miljoen bakstenen en een aangekocht Limburgs bos 4000 kubieke meter eikenhout. Voor de fundering werd 21 kilometer aan spoorstaven gebruikt.⁴² Het massieve bakstenen gebouw, dat op een podium lijkt te staan, is streng symmetrisch van opzet. De blokvormige bouwvolumes hebben een ritmische gevelindeling. De plattegrond vormt een rechthoek van 100 bij 85 meter, en bestaat uit vier vleugels rond een grote binnenplaats. Aan de voorzijde is een hoog gedeelte met de entree, gemarkeerd door een grootse vierkante toren met trappenhuis. Deze moet voor de Utrechtse van rond 1920 een soort wolkenkrabber hebben geleken. Van Heukelom heeft de toren wellicht als een tegenhanger of afspiegeling van de Domtoren bedoeld, die hij enkele jaren later overigens zou restaureren.⁴³

Gemetselde nissen, steenberen, bogen en pilasters geven de gevels reliëf, maar verder zijn er nauwelijks decoraties. Deze soberheid was niet alleen ingegeven door de omstandigheden, maar sloot ook aan bij Van Heukeloms

denkbeelden. 'Reinheid en zuiverheid van vorm staan hooger dan versiering. Dat zij de opgave van de eerstkomende tijden: verzorging van vorm, zuiver voelen, rythme, verhouding, kleur', schreef hij in 1922 in *De Ingenieur*.⁴⁴

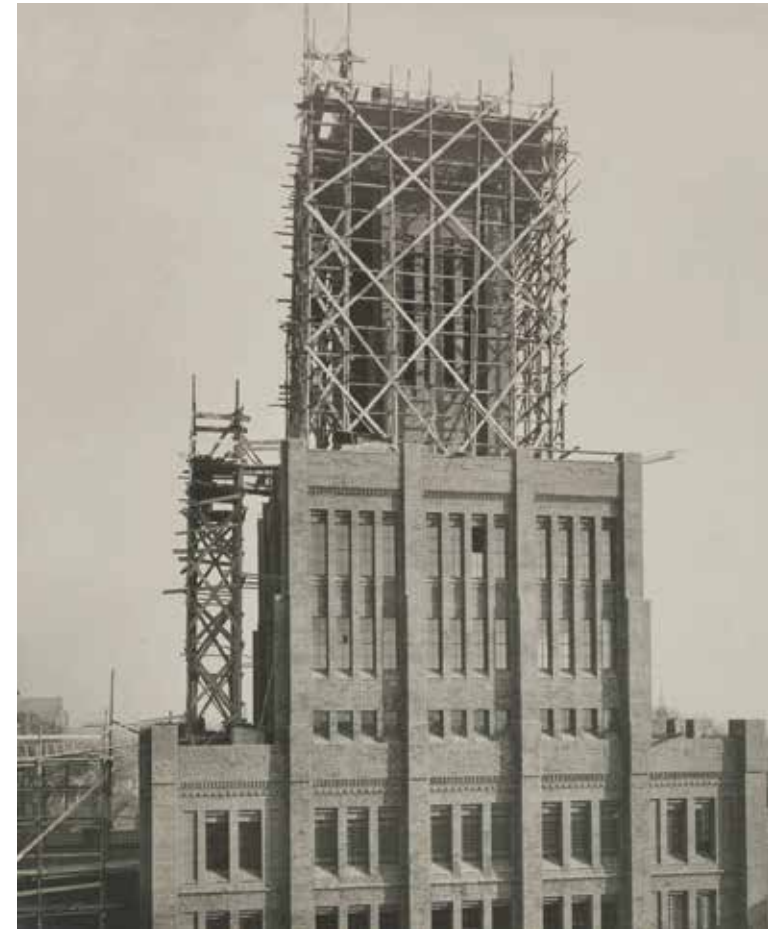
De bouwstijl van De Inktpot is - volgens de rijksmonumentenomschrijving - kubistisch-expressionistisch.⁴⁵ Van Heukelom werd ongetwijfeld beïnvloed door de Amsterdamse School, in het bijzonder het Scheepvaarthuis, maar kan daar zelf niet direct toe gerekend worden. De invloed van Berlage is duidelijk zichtbaar, en niet alleen in de rationele, symmetrische plattegrond. Vooral Berlages Holland House in Londen (1916) is herkenbaar in de ritmische gevelindeling van De Inktpot.⁴⁶ Van Heukeloms goede vriend Eduard Cuypers had hem al in 1897 met de ideeën en bouwwerken van Berlage in contact gebracht.⁴⁷

Net als voor Crouwels postkantoor was de grote Finse architect Eliel Saarinen een belangrijke inspiratiebron voor Van Heukelom. Diens niet-uitgevoerde eerste ontwerp voor het Finse parlement in Helsinki (1908) doet sterk denken aan De Inktpot, inclusief symmetrische opzet en hoog middengedeelte.⁴⁸ De getrapte toren van de Inktpot vertoont opmerkelijke overeenkomsten met het eveneens onuitgevoerde ontwerp van Saarinen voor een wolkenkrabber voor de Chicago Tribune uit 1922 (ná De Inktpot dus).⁴⁹ Dit ontwerp had veel invloed op de architectuur van wel gerealiseerde wolkenkrabbers, zoals het American Radiator Building in New York (1924).⁵⁰ Of Saarinen en Van Heukelom contact met elkaar hebben gehad is onbekend. Saarinen genoot in Nederland bekendheid sinds hij in 1905 had meegedaan aan de prijsvraag voor het Vredespaleis - en daarvoor volgens velen het beste ontwerp had gemaakt, dat echter niet werd geselecteerd.⁵¹

In Duitsland lijkt Van Heukelom gekeken te hebben naar de fabrieken en kantoren van Peter Behrens, zoals het Mannesmann-Haus in Düsseldorf (1912).⁵² Er zijn ook overeenkomsten met het eerste grootschalige kantoorgebouw in Amsterdam voor de Nederlandse Handel-Maatschappij aan de Vijzelstraat, waarvan de bouw eveneens in 1919 begon.⁵³ Het was een ontwerp van Karel de Bazel, een geestverwant van Berlage die ongeveer tegelijk met Van Heukelom op een kubistische vormtaal uitkwam.

Jan de Bie Leuveling Tjeenk

Naast de komst van het spoorweghoofdkantoor was het ontstaan van de Jaarbeurs een andere bepalende ontwikkeling voor Utrecht. Tijdens de Eerste Wereldoorlog was de internationale handel gestokt, en in 1916 werd de *Vereeniging tot het houden van Jaarbeurzen* opgericht om de binnenlandse economie te stimuleren. Op een jaarlijks gedurende twee weken te houden beurs konden fabrikanten hun nieuwste producten ('monsters') aan



Bouw van het Derde
Administratiegebouw, 1920.
Spoorwegmuseum,
Spoorwegen in Beeld 8888.

handelaren tonen. Utrecht werd als locatie gekozen vanwege de centrale ligging, maar ook om het enthousiasme bij de gemeente - vooral in de persoon van Gemeentewerken-directeur Anton Op ten Noort, die ondervoorzitter werd van de Raad van Beheer en hoofd van de Technische Dienst.

De eerste Jaarbeurs werd in het voorjaar van 1917 gehouden op het Vredenburg en het Janskerkhof in tijdelijke paviljoens. Op het Vredenburg werden textiel, lederwaren, bouwmaterialen en machines getoond, op het Janskerkhof onder meer voedingsmiddelen en chemische producten. De houten paviljoens met monsterkamers kregen de nodige kritiek omdat ze erg eenvoudig waren en bovendien in kaarsrechte rijen stonden. Voor de tweede Jaarbeurs in 1918 werd daarom de architect Jan de Bie Leuveling Tjeenk (1885-1940) aangetrokken, die vriendelijk ogende standaardpaviljoens ontwierp en een speelsere indeling.⁵⁴ Aan de Maliebaan, waar in 1918 ook een deel van de Jaarbeurs werd gehouden, creëerde hij een soort pleintjes met zijstraatjes. Op het Vredenburg

verrees een houten Secretariaatsgebouw in chaletstijl. Toen de Jaarbeurs een blijvend succes bleek en het plan ontstond voor een groot vast gebouw op het Vredenburg, ging deze opdracht logischerwijs naar de huisarchitect.

Jan de Bie Leuveling Tjeenk had in 1912 zijn ingenieursdiploma gehaald aan de Technische Hogeschool Delft. Daarna ging hij op wereldreis, waarbij hij in de Verenigde Staten met speciale aandacht de gebouwen van Frank Lloyd Wright bezocht, zoals het Larkin Administration Building.⁵⁵ Hij zou later in Nederland enkele villa's in de stijl van Wright bouwen, waaronder de burgemeestersvilla *Pasadena* in Zeist en zijn eigen huis aan het Museumplein in Amsterdam.

Bij de plannen voor het vaste Jaarbeursgebouw betrof de nog onervaren De Bie Leuveling Tjeenk de Rotterdamse architect Michiel Brinkman. Deze had namelijk wel ervaring met grote bouwwerken, zoals de stoommeelfabriek De Maas (terwijl zijn zoon Johannes later mede-ontwerper van de Van Nellefabriek was). Uiteindelijk zou De Bie Leuveling Tjeenk door zijn werk voor de Jaarbeurs zoveel ervaring opdoen en aanzien verwerven dat hij zelfstandig het Pakhuis de Zwijger in Amsterdam en het kantoorgebouw Braat in Delft ontwierp, en tot voorzitter gekozen werd van de Bond Nederlandse Architecten (BNA).⁵⁶

Vooruitlopend op een bloeiende toekomst maakte De Bie Leuveling Tjeenk samen met Brinkman in 1918 een groots totaalplan voor drie aaneengesloten Jaarbeursgebouwen, die een L-vorm om de west- en zuidzijde van het Vredenburg zouden vormen.⁵⁷ Utrecht moest met uiteindelijk 12.000 m² beursvloer Leipzig naar de kroon steken. Het totaalplan hield wel in dat veel bestaande bebouwing op het Vredenburg moest wijken, waaronder de negentiende-eeuwse Korenbeurs, de Fruithal en de oude stadsschouwburg. Over de grootschaligheid van het ontwerp schreef de architect zelf in het *Bouwkundig Weekblad*: 'Het ware irrationeel om voor deze bebouwing, die zuiver uit de eischen van den tegenwoordigen tijd voortkomt, angstvallig aan het pittoreske Utrechtsche stadsbeeld met zijn kleine afmetingen vast te houden'.⁵⁸ In het Uitbreidingsplan van Berlage en Holsboer werd deze invulling van het Vredenburg overgenomen.

Door de gefaseerde opzet van het plan kon in 1919 relatief bescheiden begonnen worden met het eerste Jaarbeursgebouw op de noordwesthoek. Hiervoor moesten wel eerst de Fruithal en de nog aanwezige resten van het kasteel Vredenburg worden afgebroken. Eind augustus 1919 werd de eerste paal geslagen; in februari 1920 werd de eerste steen gelegd door de piepjonge prinses Juliana (Jan de Bie Leuveling Tjeenk zou in 1937 Paleis Soestdijk voor haar verbouwen).

Het resulterende Eerste Jaarbeursgebouw leek een gemoderniseerde versie van de Beurs van Berlage, met de nodige invloed van de Amsterdamse School en van Amerikaanse voorbeelden die de architect op zijn reis had



Perspectieftekening van het plan voor het Vredenburg door De Bie Leuveling Tjeenk en Brinkman, 1918. HUA 836 N.V. Koninklijke Nederlandse Jaarbeurs te Utrecht.

gezien.⁵⁹ Het bouwwerk was 80 meter lang, bijna 40 meter breed en telde vijf verdiepingen. Het betonskelet was aangekleed met donkere bakstenen. De ramen, gemetselde pilasters en enkele lichte verhogingen gaven ritme aan de gevel. De Bie Leuveling Tjeenk probeerde 'door herhaling van eenzelfde vorm... tot krachtig zich uitende monumentaliteit te komen'.⁶⁰ De bovenverdieping had geen ramen maar daklichten en een bekleding met verticale dakpannen, waardoor het gebouw minder hoog leek.

Boven de drie brede toegangsdeuren aan het Vredenburg stond in sierlijk gekrulde letters 'Gebouw der Nederlandsche Jaarbeurs'. Bovenaan werd de gevel ter hoogte de ingang gemarkeerd door drie dakpunten. Het gebouw had verder een verhoogde hoekpartij bij de Catharijnebrug - voor de herkenbaarheid voor bezoekers komend vanaf het station - met beelden van Lambertus Zijl.⁶¹ Het waren symbolische voorstellingen van de Arbeid, de Vooruitstrevendheid en het resultaat van beide, de Oogst. Verder was het gebouw relatief sober gedecoreerd met smeedwerk en zich herhalende reliëfs van de staf van Mercurius, de Romeinse god van de handel.

Binnen bestond het Jaarbeursgebouw uit twee vides of lichthoven aan weerszijden van het monumentale trappenhuis, dat was voorzien van glas-in-loodramen. Er waren overigens ook vier 'snelliften'. De 340 monsterkamers lagen langs de gevels van het gebouw en konden dus allemaal over daglicht beschikken. Ze hadden glazen schuifdeuren naar de galerijen. Daar stonden langs de vides open tafelvitrines. Het houtwerk, zoals de kozijnen, had op elke verdieping een eigen kleur.⁶²

Op de benedenverdieping was links een grote open zaal en rechts het Jaarbeursrestaurant. Het interieur van dit vermaarde café-restaurant annex feestzalencentrum, dat verpacht werd aan de Zuid-Hollandsche Bierbrouwerij, was opvallend uitbundig gedecoreerd in Art Deco-stijl. De betimmering en meubels waren van de architect, maar het glas-in-lood



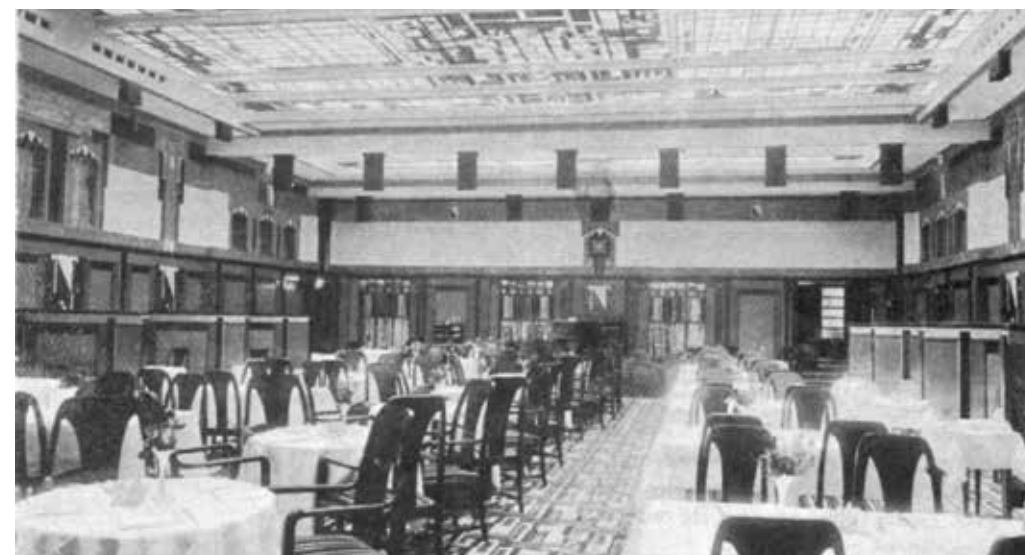
Het Jaarbeursgebouw vanaf de Catharijnebrug, 1921. HUA, Beeldmateriaal 40645.

daklicht en de geometrische motieven aan wanden en vloeren waren van de Van Nelle-ontwerper Jac. Jongert.⁶³ Het werd een voor Utrechtse begrippen mondaine plek waar in de jaren twintig gekostumeerd Parijse Nachtfesten zouden plaatsvinden.

Het gebouw werd officieel in gebruik genomen bij de start van de vijfde Jaarbeurs in september 1921. Tegelijk werd besloten van de Jaarbeurs een internationale handelsbeurs te maken, en deze twee maal per jaar te houden: een voorjaars- en een najaarsbeurs.⁶⁴ Later zou deze opdeling verder worden doorgevoerd in de vorm van gespecialiseerde vakbeurzen. In 1930 en 1932 zou De Bie Leuveling Tjeenk een tweede en derde Jaarbeursgebouw realiseren, echter niet volgens zijn oorspronkelijke totaalplan: soberder uitgevoerd en minder groot. De Jaarbeursgebouwen aan het Vredenburg zouden rond 1970 afgebroken worden ten gunste van Hoog Catharijne en het Muziekcentrum Vredenburg.

Piet Klaarhamer

Terwijl er in 1919 aan 'de grote drie' werd gebouwd, vonden er in de marge andere interessante ontwikkelingen plaats. De Utrechtse architect Piet Klaarhamer (1874-1954) ontwierp moderne flatwoningen in gewapend beton. Hij maakte deze plannen niet in opdracht of voor een concrete locatie, maar naar aanleiding van het grote tekort aan woonruimte in de steden. Klaarhamer had de stagnatie van de woningbouw rond het einde van de Eerste Wereldoorlog aan den lijve ondervonden door uitblijvende opdrachten en toen hij zelf woningzoekenden in huis had moeten nemen. Met de



Interieur van het Jaarbeursrestaurant, 1921. HUA, Beeldmateriaal 75752.

komst van het nieuwe hoofdkantoor van de spoorwegen moesten er bovendien nog eens honderden personeelsleden met hun gezinnen in Utrecht worden gehuisvest.⁶⁵

Klaarhamer ontwierp zijn flatwoningen voor specifieke beroepsgroepen: middenstanders, zoals ambtenaren en onderwijzers.⁶⁶ Dit sloot aan bij de oprichting van verschillende woningbouwverenigingen voor de middenstand rond 1919.⁶⁷ Gelijkvloerse woningen, gestapeld in drie of vier lagen rond binnenhoven, bestonden in Utrecht nog niet, maar al wel in andere steden. Er heerste in de Domstad veel weerstand tegen flatwoningen, zowel bij de autoriteiten als bij opdrachtgevers en architecten. Men was bang voor 'kazernebouw' en 'mensenpakhuizen', mede gebaseerd op de slechte en onhygiënische huisvesting van arbeiders in de grote steden. Klaarhamer richtte zich echter op een kapitaalkrachtiger doelgroep, wat ruimere woningen en betere bouwmaterialen mogelijk zou maken. Hij zag niet alleen kansen voor het ontstaan van een nieuwe architectuur, maar ook voor een 'grote vereenvoudiging van levensinrichting' voor de bewoners.⁶⁸ Hij wilde voor de constructie gebruik maken van gewapend beton, wat inmiddels gangbaar was in de utiliteitsbouw, maar niet in de woningbouw. Kennis over deze toepassing moest hij zich dan ook zelf eigen maken.

Piet Klaarhamer was de zoon van een gereformeerde predikant. Na de Ambachtsschool had hij de avondopleiding van Houtzagers' Museum van Kunstnijverheid gevolgd. Vanaf 1900 gaf hij les aan de Ambachtsschool en enkele jaren later vestigde hij zich als zelfstandig architect van winkelpanden en woonhuizen, maar was vooral actief als meubelontwerper. Zijn meubels

liet hij uitvoeren bij de werkplaats van Jan Rietveld, de vader van Gerrit Rietveld. In de avonduren gaf Klarhamer bovendien privélessen in architectuur en vormgeving. In deze periode deelde hij zijn atelier met de kunstenaar Bart van der Leek. Zijn meubelontwerpen kenmerkten zich oorspronkelijk door sterk gestileerde ornamenten; in de loop der jaren werden ze soberder en stond niet langer de decoratie centraal maar de constructie.⁶⁹

Zijn streven naar vernieuwing en zuiverheid bracht Klarhamer in contact met architecten en kunstenaars van De Stijl-beweging, waar hij overigens zelf geen lid van werd. In 1919 werkte Klarhamer - behalve aan zijn plannen voor flatwoningen - samen met Bart van der Leek aan de inrichting van de monsterkamer van parketfabriek Bruynzeel op de Jaarbeurs. Voor de directeur van Bruynzeel richtte hij in Voorburg een jongensslaapkamer in. Klarhamer ontwierp het meubilair, terwijl de schilder Vilmos Huszár de typische Stijl-kleuren bepaalde.

Begin 1919 maakte Klarhamer een ontwerp voor 48 flatwoningen over vier woonlagen rond een binnenhof.⁷⁰ Vernieuwende onderdelen waren het centrale trappenhuis, de lift en een onderbouw als berging voor fietsen. De woningen waren ruim en hoog en de strakke gevels kenden een evenwichtige verdeling van glas- en muurvlakken. In dezelfde periode ontstond een plan voor 48 ambtenarenwoningen, nu over drie lagen rond een symmetrisch aangelegde binnentuin met zandbak en vijver. Op de hoeken van het woonblok had Klarhamer winkels gedacht.⁷¹ Bij het ontwerp van de plattegronden hanteerde de architect een simpel meterstramien.

Had Klarhamer zijn eerste plannen voor flatwoningen zonder directe aanleiding ontwikkeld, al snel leek zich een mogelijkheid voor te doen om zijn ideeën in de praktijk te brengen. Toen er een woningbouwvereniging voor onderwijzers werd opgericht maakte Klarhamer een ontwerp voor 48 onderwijzerswoningen. 'De étagewoning is ontworpen tot gemak van de huisvrouw, die alle huisvertrekken op eene verdieping vindt en ook een bijzonder gemak heeft van de ligging der keuken, vlak naast de huiskamer,' zo lichtte Klarhamer het plan toe tijdens een gesprek met de wethouder van Openbare Werken.⁷² De bouwblokken moesten een gezamenlijke verwarmingsinstallatie krijgen, en dito badkamers 'welke tegen betaling gebruikt kunnen worden'. Toen de woningbouwvereniging fuseerde met een andere, werd de opdracht echter ingetrokken.

Nadat duidelijk werd dat de onderwijzerswoningen niet doorgingen, nam Klarhamer samen met de afdeling Utrecht van de Nederlandse Vereniging van Huisvrouwen een initiatief voor *Etagewoningen voor den (gegoeden) middenstand*. Deze waren volgens de architect 'op aanwijzingen der huisvrouwen ontworpen'.⁷³ Voor dit project probeerde Klarhamer de



Etagewoningen voor de
gegoeden middenstand,
ontwerp door Piet Klarhamer
uit 1919. Uit: Bauhausbuch
Holländische Architektur, 1926.

spoorwegen te interesseren, die immers het uit Amsterdam afkomstige personeel moesten huisvesten. Ook had hij nu een concrete locatie in gedachten: tussen de Rembrandtkade en de Jan van Scorelstraat. Het nog grotendeels onbebouwde gebied achter het Wilhelminapark was in die jaren sterk in ontwikkeling.

Zowel wat architectuur als faciliteiten betreft waren de beoogde flatwoningen uiterst modern. Ze zouden een zelfbedieningslift krijgen, een hellingbaan voor rolstoelgebruikers, een afvoerkanaal voor kookdampen en vaste wastafels met stromend water in elke slaapkamer. Een luxe ontwerpvariant bood extra ruimte, twee wc's, een boudoir en een dienstbodekamer. De betonconstructie was niet alleen technisch vernieuwend; Klarhamer wist ook een bijpassende esthetiek te ontwikkelen van glad afgewerkte gevels, grote glasoppervlakten en heldere kleuren.⁷⁴ Ze zouden - indien uitgevoerd - tot van de vroegste voorbeelden van het Nieuwe Bouwen hebben behoord. In 1926 publiceerde J.J.P. Oud de ontwerp-tekening in het Bauhausbuch *Holländische Architektur*, samen met het Rietveld Schröderhuis. Zelf verwees Klarhamer naar de Lexington Terrace Apartments (1909) in Chicago van Frank Lloyd Wright als inspiratiebron.⁷⁵

Door perikelen met de gemeentelijke bouwverordening, maar waarschijnlijk vooral omdat Klarhamer de spoorwegen niet wist te overtuigen, bleef ook dit plan onuitgevoerd. Enkele jaren later zouden aan de Rembrandtkade toch de eerste flatwoningen van Utrecht verrijzen, in opdracht van woningbouwvereniging 'Het Nieuwe Woonhuis'.⁷⁶ Ze waren echter niet ontworpen door Piet Klarhamer, maar door Jan en Theo Stuivinga in de stijl van de Amsterdamse School, die inmiddels *mainstream* was geworden. Van Klarhamer werden er wel middenstandswoningen gebouwd in Oog in Al; eengezinswoningen van woningbouwvereniging Buiten Thuis die weliswaar met zorg ontworpen werden, maar lang niet zo vernieuwend waren als de flatwoningen.⁷⁷

Gerrit Rietveld

Een veelbelovende oud-leerling van Klarhamer was Gerrit Rietveld (1888-1964). De meubelmakerszoon had rond zijn zestiende vakken als beeldhouwen, houtsnijden, tekenen en schilderen gevolgd aan de avondschoon van het Museum van Kunstnijverheid.⁷⁸ Behalve Houtzagers was daar de edelsmid Anthonie Begeer een van de belangrijke docenten. Rietveld trad in 1907 in dienst van Begeer en diens zoon Carel als tekenaar en modelleur van medailles, zilverwerk en andere siervoorwerpen.⁷⁹ Naast zijn werk volgde hij privélessen op ontwerpgebied bij Piet Klarhamer. Ook werd Rietveld lid van het Genootschap Kunstliefde, waar hij in 1912 vier schilderijen exposeerde, waaronder een portret van Begeer senior. In die periode werkte hij, net als in zijn jongensjaren, in de meubelwerkplaats van zijn vader.

Nadat Rietveld zich in 1917 als zelfstandig meubelmaker had gevestigd aan de Adriaen van Ostadelaan, begon hij voor zichzelf te experimenteren met meubelontwerpen. In 1919 ontstond zijn later vermaarde lattenleunstoel, die toen echter nog niet de kenmerkende rood-blauwe kleuren had.⁸⁰ Hij maakte minder experimenteel, maar wel eigentijds meubelair voor Herman Schelling, architect bij de spoorwegen, en voor Robert van 't Hoff voor de villa Verloop die deze in Huis ter Heide had ontworpen.⁸¹ Deze twee bevriende architecten waren, net als Klarhamer, sterk beïnvloed door Frank Lloyd Wright, wiens stijl dan ook sporen bij Rietveld zou achterlaten.

Naast meubelen in opdracht deed Gerrit Rietveld ook allerlei ander ontwerpwerk, zoals penningen, ex-libris en affiches. Met architectuur had hij zich zelf echter nog niet beziggehouden. De eerste opdracht voor een gebouw kwam van Cornelis Begeer, de (half)broer van zijn vroegere werkgever.⁸² Twee panden aan het Oudkerkhof moesten worden samengevoegd tot één winkelpui voor de juwelierszaak. Hoewel het ontwerp nog niet uitgesproken modern was, was het bouwtechnisch wel vooruitstrevend: de pui is van beton. Eerst

werden houten mallen gemaakt van de diverse onderdelen, die daarna gegoten werden en vervolgens aan het pand gemonteerd.⁸³

Rietveld decoreerde de massieve gevel met vier reliëfs en enkele andere ornamenten aan weerszijden van de ramen en entree. Onder de beide etalages kwamen de blokkige letters CORNELIS L.J. BEGEER / JUWELIER. Zowel de beelden als de tekst lopen om de hoek naar de verdiepte liggende etalageruiten, wat een diepte-effect geeft. De reliëfs lijken op het eerste gezicht uit natuursteen gehouwen, maar zijn van beton en waren vooraf uitgesneden in de bekistingsmallen. Ze vormen dus een onlosmakelijk onderdeel van de vlakke gevelwand. Het is een vooruitwijzing naar Rietvelds latere streven om bijvoorbeeld kozijnen niet te laten uitsteken.

De sterk gestileerde mensfiguren, die Egyptisch of Assyrisch lijken, zijn *en profil* afgebeeld. Rietveld heeft ze waarschijnlijk gebaseerd op illustraties van Bart van der Leek uit 1905 bij het Hooglied van Salomon.⁸⁴ Dit bijbelboek bezingt de liefde tussen

bruid en bruidegom; wellicht een verwijzing naar de trouwringen die de juwelier verkocht. De bruid houdt bovendien een juwelenkistje vast. De typografie van Van der Leeks Hooglied-uitgave werd destijds verzorgd door Klarhamer, bij wie de jonge Gerrit in dezelfde jaren vormgevingslessen volgde. Blijkbaar hadden de afbeeldingen toen indruk op hem gemaakt.

Achteraf doen de geveldecoraties archaisch aan voor Rietveld, maar in hun tijd gezien waren ze courant. Ze toonden verwantschap met bouwbeeldhouwwerk aan Amsterdamse School-gebouwen - zoals de beelden van Hendrik van den Eijnde in het Utrechtse postkantoor - en aan de omslagen van het invloedrijke blad *Wendingen* van Hendrik Wijdeveld dat sinds 1918 verscheen. Het tijdschrift *De Stijl* van Theo van Doesburg was weliswaar een jaar eerder begonnen, maar was veel marginaler. Rietveld sloot zich in 1919 bij De Stijl aan op aandringen van Robert van 't Hoff, die onder de indruk was van Rietvelds experimentele meubels. De winkelpui aan het Oudkerkhof vormt dan ook de laatste getuige van de oude of beter gezegd de jonge Rietveld. In 1921 zou hij de kamer van Truus Schröder-Schröder verbouwen in een herenhuis aan de Biltstraat, en enkele jaren later samen met haar het meest experimentele woonhuis van Utrecht ontwerpen.



Detail voorgevel Oudkerkhof

27 door Gerrit Rietveld.

Foto door A.W. Reinink, 1970.

HUA, Beeldmateriaal 21735.

Ontvangst van 'de grote drie'

De grootschalige bouwactiviteiten die in 1919 waren ingezet leidden enkele jaren later tot zichtbaar resultaat. Het Jaarbeursgebouw en het Administratiegebouw van de spoorwegen werden in 1921 in gebruik genomen, het Hoofdpostkantoor volgde pas in 1924. Hoe werden de drie grote nieuwe gebouwen van Utrecht ontvangen en beschouwde men ze als toonbeelden van moderne architectuur?

De jonge schrijfster Jo de Wit was in ieder geval onder de indruk van De Inktpot, al werd die nog niet zo genoemd. Ze beleefde er een schoonheidservaring waarvan ze zich niet kon herinneren die 'ooit zoo sterk door middel van een product der moderne architectuur te hebben ondergaan'. Ze was ervan overtuigd dat het spoorweggebouw zowel 'in geestelijken als in materielen zin' de eeuwen zou trotseren en had mensen gesproken 'wier dagelijksche sleur èven gebroken werd toen hun blik plots stuitte op dit monument; die zich glimlachend afvroegen: wat is dit? Van hoe, van waar, in Holland, Utrecht, zoo maar opeens!' Jo de Wit waardeerde de plechtige rust die er in het Administratiegebouw heerste, en de eerlijkheid van het materiaalgebruik. Deze sterke kanten waren volgens haar ontstaan 'dóór èn ondanks de dwingende kracht van techniek en vernuft'.⁸⁵ Ze verwees daarmee naar de achtergrond van bouwmeester Van Heukelom, die immers geen bouwkundige maar civiel ingenieur was.

Albert Hendrik van Rood, zelf zowel civiel- als bouwkundig ingenieur, vroeg zich in het blad *Architectura* af waarom het Administratiegebouw door de architectuurtijdschriften goeddeels werd genegeerd. 'Je kunt het alleen heel mooi of heel lelijk vinden. Het is geen "gewoon" gebouw. Het is niet onder te brengen bij een der bekende scholen van onze tijd: "neo-Louis XVI" of "de Stijl" of "de Amsterdammers"...' De donkerte en de zwaarheid van het bouwwerk weet Van Rood aan de jaren waarin het was ontworpen: 'De tijden waren donker: de halven wereld verscheurd door den oorlog; revolutie blies door Europa; en het gebouw is dan ook vol diepen ernst...' Hij was er van overtuigd dat het gebouw eeuwen later nog gezien zou worden 'als een der beste monumenten van onzen tijd, omdat het een qualiteit heeft, die haast alle gebouwen van onzen tijd missen: het is ongekunsteld.' Van Rood ontkende daarbij niet dat Van Heukelom als self-made architect z'n beperkingen kende: 'Kijk, het is niet gemaakt door een leerling van een Academie, en niet door een Amsterdammer, noch door een fotograaf van Frank Lloyd Wright. Desniet-tegenstaande waag ik dit gebouw mooi te vinden.'⁸⁶

In reactie hierop schreef Han van Loghem, die zelf ook eerst voor civiel ingenieur en daarna bouwkunde had gestudeerd, dat de architectuurkritiek het gebouw terecht onbesproken liet. 'Het is niet spiritueel, er is geen lach en geen



Postkantoor Neude kort na oplevering, 1924. Collectie Nieuwe Instituut, TENT o64.

traan in.' Hij zag Van Heukelom als ingenieur en niet als kunstenaar. 'Als we de werken van geniale constructeurs gaan beschrijven...', dan zouden volgens Van Loghem eerder nog machine- of vliegtuigbouwers aan bod moeten komen. 'Zoodra Van Heukelom er in slaagt het essentiele van architectuur te benaderen n.l. ruimtescheppend op te treden, dan zal de kritiek niet langer zwijgen.'⁸⁷ 'De verbinding van Ingenieurs- en Architectskunst blijkt meer dan ooit noodig te zijn voor dezen tijd', schreef ook architect en grafisch ontwerper Herman Walenkamp in 1921 in *De Amsterdammer*. De context was zijn bespreking van het toen net gereedgekomen Jaarbeursgebouw van Jan de Bie Leuveling Tjeenk, volgens de auteur 'nog te veel ingenieurswerk'. Toch was Walenkamps eindoordeel positief. 'Dit is inderdaad eens echt-modern bouwwerk. Dat wil zeggen: een werk, geheel beantwoordend aan zijn doel. Geen fratsen of poetspas, geen overbodige versiersels of opdirkerijen...' Walenkamp vergeleek het gebouw met de grote warenhuizen die hij in Duitsland had bezocht. Hoewel hij veel overeenkomsten zag, onderscheidde het Jaarbeursgebouw zich door 'de meerdere ernst, de mindere opgesmukt-hed'. Wat doelmatigheid en eerlijkheid betreft vond hij het bouwwerk 'een van de weinig goede, die gedurende de laatste tijden zoowel hier in Nederland als elders tot stand gebracht werden'.⁸⁸

Het postkantoor aan de Neude kon pas in 1924 in gebruik worden genomen. De Delftse hoogleraar Jannes Wattjes schreef in *Het Bouwbedrijf* dat Utrecht daarmee in het bezit was gekomen 'van een derde monumentale gebouw, dat den stempel van onzen tijd draagt'. De rustige, volgens hem voorname voorgevel van het postkantoor 'karakteriseert zeer juist een openbaar gebouw'. De bescheiden kritiek die Wattjes had richtte zich op

Hoofdadministratiegebouw
Spoorwegen kort na
oplevering, 1921.
Spoorwegmuseum,
Spoorwegen in Beeld 9052.



de locatie. Hij bespeurde 'eenig conflict tusschen de monumentaliteit van het gebouw en de gemoedelijk-toevallige pleinvorm van de Neude'. Ook vond hij dat de achtergevel 'op hinderlijke wijze' de wand van de karakteristieke Oudegracht verbrak. Wattjes achtte het echter 'onbillijk' om de architect deze locatiekeuze aan te wijven.⁸⁹

Architect Han Mieras, directeur van de BNA, noemde het Utrechtse postkantoor in het *Bouwkundig Weekblad* 'gematigd modern', met een goeddeels conventionele opzet. 'Alleen sommige fragmenten, details en versieringen getuigen van een zoeken naar nieuwe uitdrukkingsmiddelen.' Hij vond dat de meeste onderdelen van het gebouw, zoals de traptorens, ondergeschikt waren gemaakt aan de massale romp en het hoge dak. Dat getuigde volgens hem van een gebrek aan moderniteit: 'Het moderne bouwwerk, het dynamische, kent een ondergeschiktheid van deze soort niet'.⁹⁰

Mieras' eindoordeel luidde dan ook: 'Utrecht is nog geen stad voor hypermoderne gebouwen... Het leven is er, de meest grootsche gedachten en pogingen tot het herscheppen er van in een internationaal handelscentrum ten spijt, nog rustig statisch, nog niet doortrild door de dynamiek die 't kenmerk is van het hedendaagsche.' Hoewel dit een nog altijd rake typering van Utrecht is, was Mieras' oordeel toch niet geheel terecht. De stad was in een paar jaar tijd ingrijpend van aanzien veranderd, waarbij actuele invloeden uit Duitsland, Finland, de Verenigde Staten en - dichterbij huis - Amsterdam een blijvende weerslag hadden gekregen in het straatbeeld.

Dat de Utrechtse architectuur internationaal gezien wel degelijk een toontje meespeelde, blijkt uit de interesse uit Duitsland. Daar werden

bijvoorbeeld de Utrechtse gebouwen van Crouwel als belangrijkste vertegenwoordiger van het 'gemäßigten Teil der Amsterdamer Romantiker' gewaardeerd. Volgens *Der Baumeister* toonde Crouwel in de hal van het postkantoor 'sein reiches Talent der Raumgestaltung, die Kraft einer starken Persönlichkeit'. De virtuoze toepassing van baksteen, gecombineerd met een doordacht gebruik van licht en kleur leidde volgens het blad tot 'einer Raumstimmung von höchster Eindrücklichkeit'.⁹¹

Ook De Inktpot kon op Duitse waardering rekenen. In 1925 bezocht een groep Keulse architecten Utrecht, en zij achtten het NS-gebouw 'der grösste und schönste Bau der modernen Stadt'. De ruimtewerking kon volgens het verslag eigenlijk alleen met muziek vergeleken worden: 'Van Heukeloms groszes Orgelkonzert'.⁹² Enkele jaren later zou nog een groep van de Bund Deutscher Architekten door de BNA in Utrecht ontvangen worden en daarbij een bezoek brengen aan het postkantoor, het NS-Administratiegebouw, het Jaarbeursgebouw en... de Dom.⁹³ Het Rietveld Schröderhuis, dat inmiddels aan de Prins Hendriklaan was verzezen, trok ondertussen meer avantgardistische buitenlandse bezoekers, waaronder de Rus El Lissitzky.

Conclusie

Het antwoord op de vraag hoe modern de Utrechtse architectuur in 1919 eigenlijk was, hangt af van de definitie van moderniteit. Van een radicale breuk met de traditie en een ver doorgevoerd functionalisme was alleen in de marge sprake: in aanzet bij Rietveld en met name bij de onuitgevoerde flatgebouwen van Klaarhamer. In de mainstream-architectuur, zoals die zichtbaar is aan 'de grote drie', werden al volop moderne materialen en technieken toegepast, maar deze bepaalden niet de vormgeving. Zo werden de beton- en staalconstructies bekleed met baksteen. Bij deze architectuur was dus geen sprake van een radicale breuk, maar van een geleidelijke modernisering.

Het expressionisme van de Amsterdamse School was zelfs een reactie op het functionalisme (rationalisme) van Berlage, en met z'n aandacht voor decoratie een stapje terug naar de negentiende eeuw. In Utrecht was echter sprake van een sobere of gematigde variant van de Amsterdamse School, die meer naar het functionalisme neigde. Walenkamp vond het Jaarbeursgebouw 'echt-modern' want geheel doelmatig en zonder 'fratsen of poetspas'. Ook het ingenieursbouwwerk De Inktpot werd 'ongekunsteld' genoemd en een resultaat van 'dwingende kracht van techniek en vernuft'. In retrospectief kunnen we deze gebouwen echter moeilijk als toonbeelden van ongekunsteldheid beschouwen. Alles overziend werd de meest adequate kenschetsing van de toenmalige Utrechtse architectuur gegeven door Mieras: 'gematigd modern'.

AUTEUR

Arjan den Boer (1972) studeerde Algemene Letteren aan de Universiteit Utrecht. Hij schrijft over geschiedenis, architectuur en spoorwegen. Hij is één van de auteurs van het in 2019 verschenen boek 'Utrecht bouwt 1945-1975' en sinds kort eindredacteur van het Tijdschrift Oud-Utrecht.

LITERATUUR

- Bakker en Roding 2000** ➤ Martine Bakker en Juliette Roding, *George Willem van Heukelom (1870-1952). Innovatieve constructies en sobere monumentaliteit*, Rotterdam 2000.
- Barnard en Oosterhoff 1993** ➤ Monique Barnard en Jaap Oosterhoff, *Gerrit Rietveld gids Utrecht*, Utrecht 1993.
- De Bie Leuveling Tjeenk 1918** ➤ Ir. J. De Bie Leuveling Tjeenk, 'De Jaarbeurs-gebouwen te Utrecht', *Bouwkundig Weekblad* 52 (1918).
- Boeken 1919** ➤ Ir. A. Boeken, 'Studies in de heedendaagsche architectuur: Schoolgebouw te Utrecht', *Klei, orgaan der Vereniging van Nederlandsche Baksteenfabrikanten* 2 (1919) 16-21.
- Bonebakker 1920** ➤ Dr. E. Bonebakker, *Het Kleuterstehuis. Handleiding bij het bouwen van 'bewaar'-scholen*, Zaltbommel 1920.
- Bosters 1991** ➤ Cassandra Bosters e.a., *Ontwerpen voor de Jaarbeurs. 75 jaar Koninklijke Nederlandse Jaarbeurs*, Utrecht/Zutphen 1991.
- Broekhuizen 2015** ➤ Dolf Broekhuizen, 'Scholen van Dudok. International en nationale invloeden', *Het werk van Dudok, 100 jaar betekenis* DOCOMOMO 5 (seminar Delft 2015) 32-37
- Edens en Van Santen 2004** ➤ Catja Edens en Bettina van Santen, *Gids voor architectuur en stedenbouw in Utrecht*, Bussum 2004.
- Dolfin e.a. 1989** ➤ Marceline Dolfin, E.M. Kylstra, Jean Penders. *Utrecht: De huizen binnen de singels. Beschrijving*, Den Haag/Zeist 1989.
- Elink Schuurman en Lodewijks 2014** ➤ Ronald Elink Schuurman, Bob Lodewijks, *De Amsterdamse school in Utrecht: vier wandel- en fietsroutes door de stad*, Utrecht 2014.
- Hefting 1981** ➤ Paul Hefting, *Hoofdpostkantoor en telefoongebouw, Neude 11, Utrecht. Architect J. Crouwel 1924*, Dienst Esthetische Vormgeving van de PTT, 1981
- Van Hoogstraten 2005** ➤ Dorine van Hoogstraten, *Dirk Roosenburg: 1887-1961*, Rotterdam 2005.
- Koevoets 2007** ➤ Ben Koevoets, *Het Hoofdpostkantoor: Art Deco aan de Neude*, Utrecht 2007.
- Kuper en Teunissen 2014** ➤ Marijke Kuper en Monique Teunissen, *Piet Klaarhamer, architect en meubelontwerper*, Rotterdam 2014.
- Küper en Van Zijl 1992** ➤ Marijke Küper en Ida van Zijl, *Gerrit Th. Rietveld: het volledige werk*, Utrecht 1992.
- Langenberger 1925** ➤ Robert Langenberger, 'Neue Holländische Baukunst', *Der Baumeister* 8 (1925) 66.

- Van Loghem 1922** ➤ J.B. van Loghem, 'Het nieuwe bureau-gebouw der Ned. Spoorwegen te Utrecht', *Architectura* 44 (1922) 8.
- Van der Meulen 1993** ➤ J.N. van der Meulen, 'Museum en school van kunstnijverheid te Utrecht', *Maandblad Oud-Utrecht* 66 (1993) 94-100.
- Mieras 1924** ➤ J.P. Mieras, 'Het nieuwe post- en telegraafkantoor te Utrecht', *Bouwkundig Weekblad* 37 (1924) 355.
- Nouwens 2018** ➤ M.A.C. Nouwens, *Grand Tour naar het Noorden: de relaties tussen de Nederlandse en Noordelijke architectuur 1890-1965 in een vergelijkend perspectief*, Leiden 2018 (dissertatie).
- Van Ommen 1997** ➤ Kasper van Ommen, 'European comes here for ideas. De Amerikaanse reis van Jan de Bie Leuveling Tjeenk in 1912', *Bulletin KNOB* dec. 1997 189-203.
- Renes 2005** ➤ Hans Renes, *Historische atlas van de stad Utrecht. Twintig eeuwen ontwikkeling in kaart gebracht*, Amsterdam 2005.
- Van Rood 1922** ➤ Albert H. van Rood, 'Het nieuwe bureau-gebouw der Ned. Spoorwegen te Utrecht', *Architectura* 43 (1922) 1-4.
- Van Santen 2007** ➤ Bettina van Santen, *Scholen en schoonheid. Tweehonderd jaar Utrechtse basisscholen*, Utrecht 2007.
- Schiebroek e.a. 1991** ➤ C.J.M. Schiebroek (red.), *Baksteen in Nederland. De taal van het metselwerk*, Den Haag 1991.
- Sumatra Post 1919** ➤ 'Uit 't moederland: School-idylle', *De Sumatra Post* 19-11-1919.
- UN 1939** ➤ 'Jan van der Lip overleden', *Utrechtsch Nieuwsblad* 07-17-1939 9.
- Van Thoor 2011** ➤ Maria-Thérèse van Thoor, (red.), *Willem A. Maas: leven en werk van een Utrechts architect*, Utrecht 2011.
- Het Volk 1928** ➤ 'Duitse architecten in Utrecht', *Het Volk* 17-04-1928.
- Walenkamp 1921** ➤ H.J.M. Walenkamp, 'Het nieuwe jaarbeursgebouw te Utrecht', *De Amsterdammer* 2310 (1921) 7.
- Wattjes 1925** ➤ J.G. Wattjes, 'Moderne bouwkunst in Utrecht', *Het Bouwbedrijf* 9 (1925) 315-332.
- De Wit 1923** ➤ Jo de Wit, 'Het administratiegebouw der Staatsspoorwegen te Utrecht', *Ons Nederland* 10 (1923) 145-155.

NOTEN

- 1 Renes 2005, 56.
- 2 <https://optennoortblijdenstein.wordpress.com> geraadpleegd mei 2019
- 3 Ibidem.
- 4 Renes 2005, 57.
- 5 Van der Meulen 1993
- 6 Dolfin e.a. 1989, 421.
- 7 <http://www.jodeninnederland.nl/id/P-2085> geraadpleegd mei 2019
- 8 Van Hoogstraten 2005, 18, 135 en 206.
- 9 Van Santen 2007, 54.
- 10 Bonebakker 1920, 45.

- 11 Broekhuizen 2015, 33.
- 12 HUA, Beeldmateriaal, 79213.
- 13 Bonebakker 1920, 28.
- 14 Sumatra Post 1919.
- 15 Boeken 1919.
- 16 Broekhuizen 2015.
- 17 Edens en Van Santen 2004, 34 en beschrijving Rijksmonument no. 514272.
- 18 Beschrijving Rijksmonument no. 514272
- 19 Edens en Van Santen 2004, 34.
- 20 http://www.iisg.nl/ondernemers/ondernemers/ondernemer_1794.php (knipsel Persoonlijkheden in het koninkrijk der Nederlanden) geraadpleegd juni 1019
- 21 Dolfin e.a. 1989, 422-424.
- 22 Beschrijving gemeentelijk monument no. 3441049
- 23 HUA, Beeldmateriaal, 75347.
- 24 UN 1939, 9.
- 25 Stadsarchief Amsterdam, 291 Archief van Architectenbureau Baanders, 985.
- 26 <https://amsterdamse-school.nl/personen/architecten/jan-baanders-sr/> geraadpleegd juni 2019
- 27 <https://archief.amsterdam/inventarissen/overzicht/291.nl.html> geraadpleegd juni 2019
- 28 Van Thoor 2011, 44-45.
- 29 Beschrijving rijksmonument 50448.
- 30 Edens en Van Santen 2004, 33.
- 31 Hefting 1981, 7.
- 32 Het Nieuwe Instituut, CROU t116 en t117.
- 33 <https://zoeken.hetnieuweinstituut.nl/nl/personen/detail/dbcf4e4c-3064-5e4f-a6a3-96ec6d6a5ce> geraadpleegd mei 2019
- 34 <https://amsterdamse-school.nl/personen/architecten/joop-crouwel>
- 35 Schiebroek e.a. 1991, 131.
- 36 Mieras 1924, 355.
- 37 <http://www.rotterdam.nl/tekst:postkantoor> via WaybackMachine juni 2019
- 38 Nouwens 2018, 85.
- 39 Hefting 1981, 9.
- 40 Bakker en Roding 2000, 23.
- 41 Schiebroek e.a. 1991, 106.
- 42 Schiebroek e.a. 1991, 107 en 115.
- 43 Bakker en Roding 2000, 30.
- 44 Bakker en Roding 2000, 27.
- 45 Beschrijving Rijksmonument 46955.
- 46 http://www.bonas.nl/archiwijzer/bo_WInfo.php?Inr=0059.00128 geraadpleegd mei 2019
- 47 Bakker en Roding 2000, 15.
- 48 Nouwens 2018, 101.
- 49 Bakker en Roding 2000, 30.
- 50 https://en.wikipedia.org/wiki/Eliei_Saarinen's_Tribune_Tower_design geraadpleegd mei 2019
- 51 Nouwens 2018, 83.

- 52 Schiebroek e.a. 1991, 106.
- 53 http://www.bonas.nl/archiwijzer/bo_WInfo.php?Inr=0059.00128 geraadpleegd mei 2019
- 54 Bosters 1991, 13-17.
- 55 Van Ommen 1997.
- 56 <http://www.biografischportaal.nl/persoon/o6018570> geraadpleegd mei 2019.
- 57 Bosters 1991, 31.
- 58 De Bie Leuveling Tjeenk 1918.
- 59 Bosters 1991, 32 en Van Ommen 1997, 199.
- 60 De Bie Leuveling Tjeenk 1918.
- 61 [https://amsterdamse-school.nl/objecten/gebouwen/eerste-jaarbeursgebouw-\(vm\)-utrecht/](https://amsterdamse-school.nl/objecten/gebouwen/eerste-jaarbeursgebouw-(vm)-utrecht/) geraadpleegd mei 2019.
- 62 [https://amsterdamse-school.nl/objecten/gebouwen/eerste-jaarbeursgebouw-\(vm\)-utrecht/](https://amsterdamse-school.nl/objecten/gebouwen/eerste-jaarbeursgebouw-(vm)-utrecht/) geraadpleegd mei 2019.
- 63 Ibidem.
- 64 Bosters 1991, 18.
- 65 Kuper en Teunissen 2014, 151-152.
- 66 Kuper en Teunissen 2014, 155.
- 67 Zie: Tolien Wilmer, 'Woningbouwcorporaties in Utrecht-Oost in 1919' elders in dit Jaarboek.
- 68 Kuper en Teunissen 2014, 169.
- 69 <https://zoeken.hetnieuweinstituut.nl/nl/personen/detail/ff4e0a16-1d82-5ffb-9f37-81a9cf40191f> geraadpleegd mei 2019.
- 70 Kuper en Teunissen 2014, 158-159.
- 71 Kuper en Teunissen 2014, 161.
- 72 Kuper en Teunissen 2014, 164.
- 73 Kuper en Teunissen 2014, 165.
- 74 Kuper en Teunissen 2014, 169.
- 75 Ibidem.
- 76 Kuper en Teunissen 2014, 170.
- 77 Edens en Van Santen 2004, 181.
- 78 Van der Meulen 1993, 96.
- 79 Küper en Van Zijl 1992, 74.
- 80 Küper en Van Zijl 1992, 74; <https://www.ad.nl/utrecht/de-rietveldstoel-is-100-jaar-maar-zit-je-er-nou-eigenlijk-lekker-in~a2ca4746/>
- 81 Küper en Van Zijl 1992, 69.
- 82 Küper en Van Zijl 1992, 80.
- 83 Barnard en Oosterhoff 1993, 6.
- 84 Barnard en Oosterhoff 1993, 5.
- 85 De Wit 1923.
- 86 Van Rood 1922.
- 87 Van Loghem 1922.
- 88 Walenkamp 1921.
- 89 Wattjes 1925.
- 90 Mieras 1924.
- 91 Langenberger 1925.
- 92 Bakker en Roding 2000, 27.
- 93 Het Volk 1928.

In Utrecht werden rond 1919 gebouwen neergezet, die een mengeling van oud en nieuw vormden. Zij veranderden het stadsbeeld ingrijpend. Het meest imposante gebouw was het Hoofdgebouw III van de Nederlandse Spoorwegen. Net buiten de singel gelegen aan het spoor, kon het door geen enkele reiziger die vanuit het oosten de stad binnenreed, over het hoofd worden gezien.

De aanleg en exploitatie van de spoorwegen in Nederland waren vanaf 1839 voor een deel in handen van particuliere maatschappijen en voor het overige in handen van de overheid geweest. Pas in 1917 kwam het spoor helemaal onder de autoriteit van de Nederlandse staat te vallen. In dat jaar werd De Inktpot ontworpen. De kolos was het teken van het prestige van het spoor als alleenheerser op het openbaar vervoer, maar achteraf gezien markeerde het tevens het moment waarop de automobiel de trein begon in te halen. Hoe gek het ook klinkt, toch kan dit immense gebouw daarom ook beschouwd worden als de architectonische zwanenzang van het spoor.

De magie van het spoor

‘De Inktpot’ als visitekaartje

Wilbert Smulders

De komst van de trein middenin de negentiende eeuw en de vlotte uitbreiding van het spoorwegennet tot 1917 brachten enorme veranderingen teweeg, die werden toegejuicht maar ook op weerstand stuitte. Dit dubbelzinnige effect wordt de magie van het spoor genoemd. De Hoofdgebouwen I, II, III en VI aan de Catharijnesingel vormen een imposante rij NS-kantoorgebouwen, die veel vertelt over de geschiedenis van de spoorwegen in Nederland. Vanwege zijn vorm staat het Hoofdgebouw III van de Nederlandse Spoorwegen in Utrecht bekend onder de bijnaam De Inktpot. Eenmaal voltooid, in 1921, was het het grootste bakstenen bouwwerk van Nederland. Het bouwen van dit opmerkelijke gevaarte markeert bovendien een belangrijk moment in de ontwikkeling van het spoor in ons land.

De geschiedenis van het spoor in Nederland begint in 1839, enkele jaren later dan omliggende landen¹. Men was hier vanouds gericht op vervoer via waterwegen en de aanleg van nieuwe waterwegen onder de ‘kanalenkoning’ Willem I gaf hieraan een nieuwe impuls.² Men dacht heel lang de nieuwigheid van zoiets als het spoor niet nodig te hebben. Bovendien was het Koninkrijk der Nederlanden nog maar pas een natie. Nederland was ‘een kleinschalige samenleving, waarin de lokale en regionale componenten vaak zwaarder wogen dan de nationale. Regionale verscheidenheid sprong meer in het oog dan nationale integratie’³. Stadsrechten en heerlijkheden bestonden nog. Provincies hebben in Nederland in die dagen nog hun eigen toltarieven, munteenheden en kloktijden, steden heffen hun eigen belasting (pas in 1865 worden plaatselijke accijnzen opgeheven). ‘Op textielnijverheid en baksteenfabricage na was de nijverheidsproductie in de landprovincies vrijwel uitsluitend voor de lokale en regionale markt bestemd.’⁴ Het zal nog zestig jaar



Hoofdgebouw III
alias De Inktpot.
Foto Prorail 6222.

duren voordat er in Nederland één kloktijd wordt ingevoerd. 'Om tien uur 's avonds als de burgerij een slaapmuts over de oren trekt en slechts een enkele "arme" stombezopen nog door de nauwe straatjes van de stad strompelt, laat de klepperman zijn kreet weerklinken "Tien uur heit de klok, bewaar je vuur en kaarsje wel!" De stadspoort wordt gesloten. Wie er nu nog in wil met paard of rijtuig, betaalt een sterk verhoogde accijns.⁵

Tot in de jaren veertig van de negentiende eeuw lagen veel steden in Nederland nog grotendeels binnen hun zeventiende-eeuwse muren. (Pas vanaf de jaren achttienvijftig zouden die muren overal afgebroken worden en verdedigingsgrachten worden omgetoverd tot romantische singels, in veel gevallen door J.D. Zocher jr.) Binnen die singels was een kleine groep welvarend en verkeerde de overgrote meerderheid in omstandigheden die men nu in Derde-Wereldlanden aantreft: verkrotting en tussen stinkende grachten een wirwar van morsige straatjes en steegjes, waar hygiëne ontbrak. De statistieken uit die tijd geven aan dat de helft van de geboren jongens de leeftijd van vijftig bereikte - van de "behoefte arbeiders" was de levensverwachting zelfs amper dertig.⁶

De infrastructuur in het land was primitief en veel wegen waren na regenval zeer slecht begaanbaar door de modder. 'De diligence tussen Amsterdam en Rotterdam deed er een uur of acht over, bij ijsgang lag de trekschuit stil.⁷ Bruggen over de grote rivieren ontbraken nog. Een zekere J.G. van Niftrik moest in 1857 wegens een sterfgeval in allerijl van Zuid-Beveland naar



Dijkdoorbraak in de
Bommelerwaard in 1861.
Ijsschotsen richten
vernielingen aan.
Prent door Carel Christiaan
Antony Last, 1861.
Rijksmuseum RP-P-OB-89.102.

Nijmegen. Eerst men een veerboot, dan een postkoets, daarna de trein naar Moerdijk, waar de stoomboot wegens ijsgang binnen bleef, vervolgens met een roeiboot het Hollands Diep over, nog eens met de trein, nu naar naar Arnhem, van Arnhem-Nijmegen te voet, en ten slotte met gevaar voor eigen leven per roeiboot tussen de ijsschotsen de Waal over.⁸

Veel grote rivieren kenden sinds de zeventiende eeuw het probleem van de verzanding. Met de aanleg van het Pannerdens Kanaal probeerde men in de achttiende eeuw bijvoorbeeld de afvoer van het Rijnwater beter te verdelen over de Nederrijn/Lek, IJssel en Waal. Later die eeuw ontstonden echter nieuwe problemen. In de beddingen ontstonden toen ondiepten, zandplaten en echte eilanden. 'Tot laat in de negentiende eeuw was in Nederland de aandacht vooral gericht op het tegengaan van rivieroverstromingen. In 1909, 1820, 1855 en 1861 kwamen grote delen van het rivierengebied onder water te staan.⁹ Dat gebeurde vooral 's winters, doordat de ijsgang de dijken scheurden. 'De ramp was nooit lokaal en beperkt, omdat de rivier over een wijd landoppervlak leegliep. Voortdurend werd het rivierengebied getroffen door overstromingen, soms een paar keer per decennium. De laatste grote ramp gebeurde in 1861¹⁰ Daar kwam nog bij dat door het verhoogde kwelwater de productiviteit van de grond langs de rivieren sterk was afgenomen. Scherper dan enige studie schetst Arthur van Schendels historische roman *De waterman* (1934) de misère die dit in het Nederlandse pre-spoorwegentijdperk 1813-1860 opleverde.¹¹

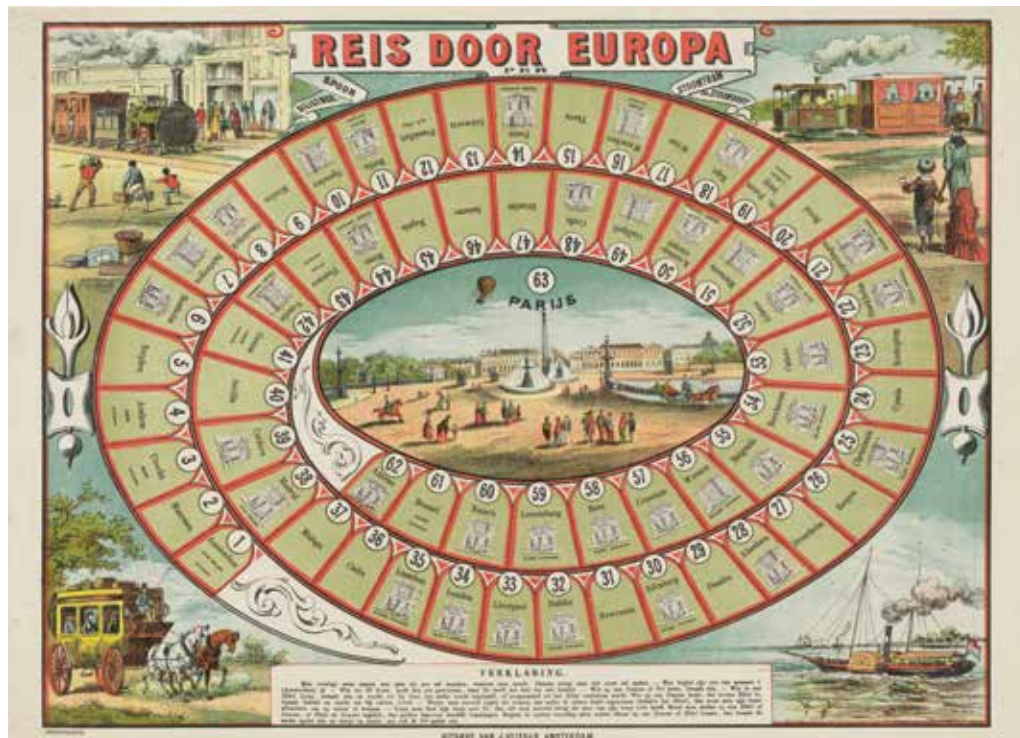
Sommige tijdgenoten beschrijven Nederland in de tijd van de trekschuit en de diligence als een besloten wereld, niet erg gericht op vooruitgang. 'Terwijl in alle andere landen het spinnweb der spoorwegen zich uitbreidde en de grote betekenis daarvan voor de handel en industrie werd begrepen, trok men in ons land de slaapmuts nog wat dieper over de oren en bleef men in de trekschuit zitten dutten.'¹² De schets 'De familie Stastok' uit Beets' *Camera Obscura*, dat in 1839 verscheen, geeft een duidelijk beeld van deze mentaliteit. Er was dan ook veel tegenstand tegen de komst van de trein. 'Voor- en tegenstanders roerden zich, ook in de politieke arena. In 1838 werd bij de Tweede Kamereen wetsvoorstel aanhangig gemaakt dat de aanleg behelsde, voor rekening van de staat, van de spoorlijn van Amsterdam over Utrecht naar Arnhem, met een zijtak naar Rotterdam. Het voorstel werd verworpen met 46 tegen 2 stemmen.'¹³

Maar komt! Komt, heerlijke spoorwegen.

Daalt als een tralievenster neer op onze provincieën.¹⁴

Maar het spoor kwam er toch, als symptoom van de modernisering die onstuitbaar bleek. De trein ontsloot die 'stille steden en slapende gewesten'. De trein bracht meer werk, meer vreemdelingen en meer nieuws. Het spoor

Europa per spoor / diligence /
stoomtram / en stoomboot.
Bordspel door Jan Vlieger,
ca. 1885. Rijksmuseum
RP-P-OB-201.562.



bracht de buitenwereld sneller binnen, sociaal, economisch en cultureel. Verondersteld kan worden dat het simpele feit dat een negentiende-eeuwse provinciestad werd aangesloten op het spoorweginet in het bewustzijn van veel van haar bewoners de schok van een onherroepelijke breuk met het verleden teweeg heeft gebracht. Misschien valt dit nog het best te vergelijken met de schok van de digitale mobiliteit die in onze tijd ineens mogelijk werd door de komst van het internet. In beide gevallen gaat het om de onontwarbare combinatie van euforie en vervreemding.

'De essentie van de trein is niet stoom - en wordt ook niet door stoom verhuld of onthuld -, hoe poëtisch dit beeld ook weze. De trein is eerder een prozaïsche machine: hij plooit de mens steeds terug op de materiële, lichamelijke werkelijkheid van alle dag. Zijn *essentie* [...] is gelegen in het specifieke bewegen van de trein, dat voor de mens een *on-wezenlijk bewogen worden* is: een ritme dat het subject *onteigent*'.¹⁵ Met andere woorden gezegd: de trein liet de mens verweesd achter. Voorheen voelde men zich ook nietig, maar toen wist men zich nog altijd geborgen in Gods hand, die de wereld bestuurde. 'In de wereld na de trein deugen Bijbel en het Boek der Natuur niet langer als samenvatting van de werkelijkheid en handleiding bij het alledaagse leven. De totaliserende kracht van deze metaforen slinkt zienderogen, al levert de Réveil-generatie nog geducht weerwerk.'¹⁶

Het IJzeren paard

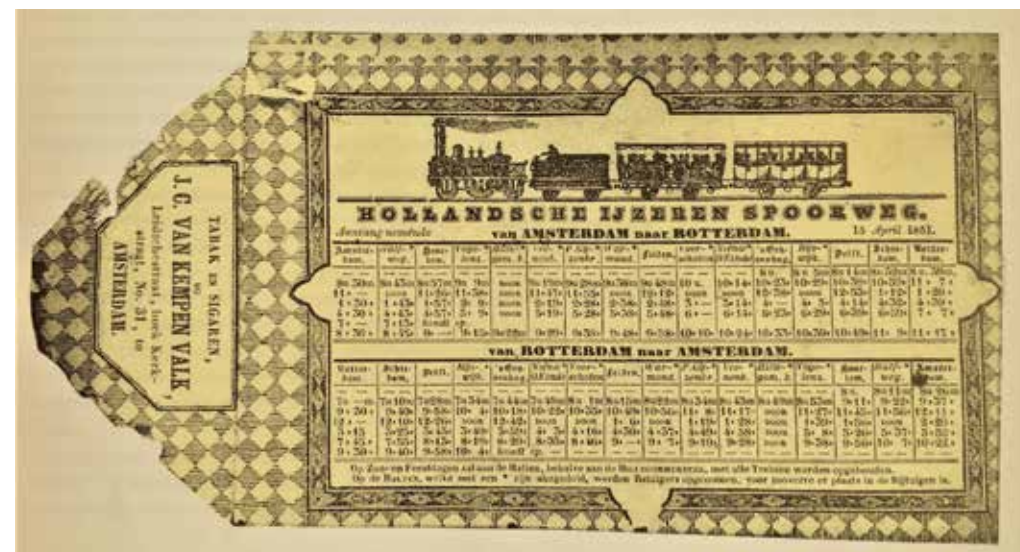
De komst van de trein betekende de confrontatie met een techniek die niet begrepen werd. 'Wij gebruiken koeltjes onze haardrogers, wasmachines, telefoons [en computers]. We begrijpen er niets van, maar we hebben leren leven met gebrek aan kennis van machines die we niettemin hanteren.'¹⁷ Dat gold nog niet voor de negentiende-eeuwer. Hij bracht het verschijnsel 'locomotief' dan ook meteen terug tot iets mythisch, waaraan men immers ook onderhevig was zonder het te kunnen bevatten, laat staan beheersen. Een van de eerste locomotieven in Nederland heette *Vulcanus*, naar de Romeinse god van het vuur en van de smeden en de smeedkunst. Of hij bracht de locomotief juist terug tot iets waarmee hij vertrouwd was: het paard. Talloos zijn de plaatsen in gedichten en verhalen waarin de locomotief 'het ijzeren paard' wordt genoemd. ('In Amerika [...] zette men in de eerste jaren 's nachts de locomotieven achter slot en grendel om te voorkomen dat deze "ijzeren paarden" op hol zouden slaan.'¹⁸) Om een indruk te krijgen hoe de omwenteling werd ervaren, kunnen we terecht bij de literatuur van die dagen. De negentiende-eeuwse literatuur biedt een spiegel van het dagelijkse leven, zowel in de privésfeer als in het publieke domein.¹⁹ Ik geef een voorbeeld dat de schrik voor het 'Ijzeren Paard' illustreert. In 1859, dat wil zeggen twintig jaar nadat in

Nederland de eerste trein reed, voert Jan van Beers in het gedicht 'De stoom-wagen' de locomotief op als een monsterlijk uitvergroot paard:

Daar staat hij, op zijn drie paar raderen
log-rustend, tot zijn meester komt!
Hoor! 't is of in zijn koopren aderen
het rommen van een vuurberg gromt!
Roodgloeiend flonkren reeds zijn ogen,
als peilden zij de onpeilbre baan,
waarop hij, blik's' mend voortgevlogen,
straks zich in 't ruim mag domplen gaan.
Zweet lekt hem uit de muil, en vonken;
en, bij het immer zwaarder ronken,
dreunt soms een siddring door zijn schonken,
als bromde hij: "k Ben klaar, kom aan!"

Soms ook herleidde men de locomotief tot andere krachtige en angstaanjagende dieren: bij voorbeeld de *Arend*²⁰ en andere roofdieren. (De *Arend* is een van de pronkstukken van het Spoorwegmuseum te Utrecht.) 'Een heel bestiarium komt eraan te pas om de eigenschappen van dit ijzeren gevaarte te beschrijven: de trein is als een zeeslang die ons doet beven als hij voorbij sist, hij blaast als een dampig paard en doet het werk van honderden paarden, zonder te zweten, hij is vraatzuchtig als een boa constrictor en heeft de verte-ringsvermogens van een stuisvogel, hij vreet vuur als een salamander, schreeuwt als honderd varkens, en op het station staat hij tevreden te spin-nen als een kat, om dan door het duister de lange sprong door het duister naar het volgende station te maken.'²¹

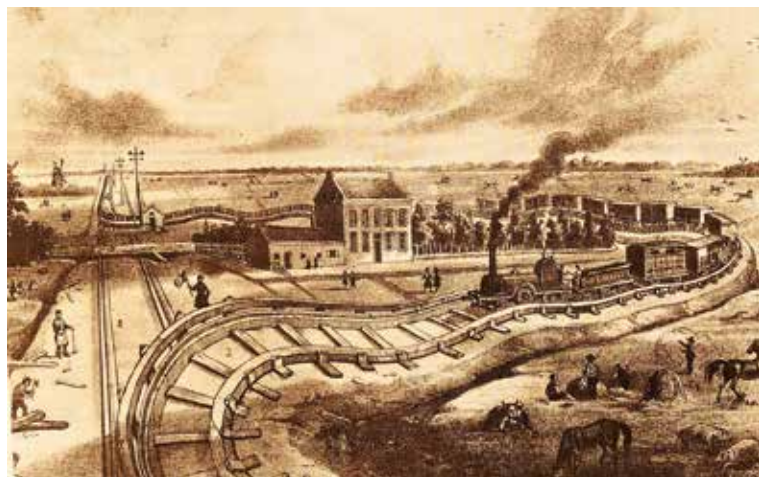
In de halve eeuw na 1839 werd het spoorwegnet in Nederland razendsnel uitgebreid.²² Vooral de Spoorwegwet uit 1860 maakte dit mogelijk. Maar zelfs dan nog - misschien eerder: juist dan - wijdt H. van Meerbeke een stuk aan de komst van het spoor dat de titel draagt: 'Vernietiger der volken'. Hij ziet welis-waar de praktische voordelen van de trein, maar klaagt: 'Men *reist* niet meer sedert de spoorwegen - men *wordt vervoerd*.' (cursief van Van Meerbeke). Het spoor nivelleert alle verschillen en maakt de wereld eenvormig. Hij eindigt met de klacht: 'De spoorweg heeft alles onttoverd.'²³ Van de Ven laat zien dat het spoor dan ook grote veranderingen met zich meebracht. Het maakte een einde aan het diligencebedrijf en dat van de boeren-vrachtrijders, ontsloot tuinbouwstreken, schiep werkgelegenheid, was een grote stimulans voor de internationale economische verhoudingen en vormde het begin van wat gaandeweg het forensisme werd.²⁴



Vreemdsoortig 'spoorboekje'. Behalve in regionale dagbladen maakte men de aankomst en vertrektijden soms op een ludieke wijze bekend, zoals hier op de omslag van een sigarendoos van de firma J.C. van Kempen Valk te Amsterdam. Foto, overgenomen uit Faber 2003, 55.

'Stomen, stomen, stomen!'/Vliegen langs de baan'²⁵

Van der Woud noemt de negentiende eeuw 'de eeuw van de ingenieurs'. Toch zou het nog even duren voordat de vooruitstrevendheid van de tech-neuten het van de angst van de behoudzuchtigen won. In 1840 was er in Nederland nog maar één grote lijn: Amsterdam (Haarlem-Leiden-Den Haag) -Rotterdam, geëxploiteerd door de Hollandsche IJzeren Spoorweg Maatschappij (HIJSM). Al vóór 1840 bestonden er plannen om de lijn Amsterdam-Utrecht-Arnhem aan te leggen, die geëxploiteerd zou worden door de Nederlandsche Rijn Spoorweg Maatschappij (NRSM). Zoals we gezien hebben, sneuvelde dat plan in 1838 in de Tweede Kamer. Eind jaren veertig pakte men het weer op. Het totaal aantal kilometers zou daarmee op 250 komen. Maar over de aanleg ervan werd zo lang geaarzeld, dat koning Willem I het besluit ertoe moest forceren door persoonlijk garant te staan voor het te investeren kapitaal. Pas in 1856 zou deze lijn klaar zijn. In een Kamerdebat in 1858 kapittelde minister-president Thorbecke de afgevaardigden alsnog over hun gebrek aan vooruitstrevendheid, onder verwij-zing naar de Gouden Eeuw: 'Gij Nederlanders, hebt sedert eeuwen op den oceaan aan andere natiën den weg gewezen, van waar dat gij den toegang tot den kring van de groote communicatiën van het vasteland, waarop gij woont, zoo moeilijk vindt?'²⁶ Ter vergelijking: alleen al in staatsexploitatie beschikte België in 1843 al over 559 kilometer spoor.²⁷



Het 'laantje van Van der Gaag, afbeelding van de omleiding van de spoorlijn Amsterdam- Rotterdamweg. J. van der Gaag, eigenaar van een laantje onder Delft, verzette zich tegen de onteigening van zijn land. Omdat adequate onteigeningswetgeving nog ontbrak, won hij het pleit. Prent, overgenomen uit Faber 2003, 19.

De 'normale' burger

Al sinds de middeleeuwen is er in ons land technologie ontwikkeld en toegepast (kanalen, vestingen). In de zeventiende eeuw nam dat toe (droogmaking van Purmer, Schermer en Beemster) en vanaf het ontstaan van het Koninkrijk der Nederlanden (1815) trad in die technische ontwikkeling een versnelling op. Als gevolg hiervan vond in de hele negentiende eeuw een proces plaats dat 'de eenwording van Nederland' wordt genoemd. Dit bracht met zich mee dat er schaalvergroting en centralisatie optrad. Men begon anders tegen de werkelijkheid aan te kijken. De Spoorwegwet uit 1860 was een belangrijk symptoom²⁸ van deze ontwikkeling. 'De geschiedenis van de Nederlandse spoorwegen wordt gekenmerkt door een geleidelijke, steeds verder gaande bemoeienis van de overheid.'²⁹

Door de snel voortschrijdende techniek raakte men enigszins vertrouwd met de ingenieursblik waarmee de werkelijkheid werd gezien - liever gezegd: bemeten. Dat gold natuurlijk niet alleen voor de uitbouw van het spoor. Buys Ballot stichtte in 1854 het KNMI, dat weersomstandigheden kon verklaren. Nederland werd met de zogenaamde driehoeksmeting volgens één cartografische methode nauwkeurig in kaart gebracht, inclusief moerassen, onontgonnen gebieden, rivierbeddingen en de ondiepten in de Zuiderzee. Er werden nieuwe analen gegraven, ontginningen aangevat, landwegen aangelegd en post- en de telegraafverbindingen opgezet, en de gasproductie werd uitgebouwd. Deze vernieuwingen grepen in elkaar.

Een mooi voorbeeld daarvan vormt de samenhang van de aanleg van het spoor met de regulering van de grote rivieren. Met het oog op de doorstroombaarheid van de rivieren, moesten deze op 'normaal-breedte' gebracht worden. Daartoe werd in de jaren zestig de Nieuwe Waterweg gegraven (spoedig daarna volgde het Noordzeekanaal, alletwee technische prestaties vergelijkbaar met de aanleg van het Suez-kanaal). Deze ingrepen riepen niet alleen een halt toe aan de vrijwel jaarlijkse overstromingen, maar maakten het ook mogelijk spoorbruggen over die rivieren aan te leggen. In 1866 werd bij Culemborg begonnen met het technische huzarenstukje van een spoorbrug die zonder pijlers(!) 154 meter rivier en oevers overspande, toen de grootste brug ter wereld. Kort daarop verrees de spoorbrug bij Moerdijk. Het spoor kon toen zijn gevleugelde wielen naar alle kanten uitslaan,³⁰ zeker sinds de Spoorwegwet de staat de nodige armslag had gegeven bij de aanleg van verbindingen. Rond 1870 'begint de combinatie van staatsaanleg en particuliere exploitatie die van 1860 dateert, [haar] vruchten af te werpen. In de volgende twee decennia wordt de (loco)mobiliteit ook in Nederland naar de dan geldende normen werkelijk massaal en overweldigend. Ze kleurt het hele *Alltagsleben*.'³¹

Knippenberg en De Pater betitelen deze ontwikkeling als de overgang 'van nachtwerkerstaat naar verzorgingsstaat' (144). Die werd in de eerste plaats bewerkstelligd door het wegnemen van hinderpalen voor het verkeer van mensen en goederen, reden waarom de aandacht vooral uitging naar infrastructuurwerken. Van der Woud noemt dit proces de invoering van 'Normaal denken'. Dit nieuwe denken dwingt burgers om het algemeen belang voorrang te geven boven het privébelang. De burger werd daardoor een 'normale' burger, een ingezetene die zich te voegen had naar de centraal vastgestelde normen van een nationaal bestuur. Met name de uitbouw van het spoor eiste dat de moderne burger zich moest schikken in tal van landonteigeningen.³² De centralisatie had na korte tijd tot gevolg dat Utrecht niet alleen het fysieke knooppunt van de spoorlijnen werd, maar ook het bureaucratische hart ervan zou gaan herbergen, met de bouw van de vier HGB's als tastbaar resultaat. Eigenlijk ging de burger in verbluffend korte tijd overstag. In 1862 verklaart Carel Vosmaer in een stuk met de titel 'Het werktuig der kracht' dat '[d]e stoom een groter revolutionair genie is dan de revolutie der 18e eeuw [is]'. De Franse revolutie zette de gelijkheid op de agenda, aldus Vosmaer, maar het spoor voert die volgens hem pas echt dóór. Een paar decennia later is de trein een geaccepteerd verschijnsel. In Utrecht bouwt men HGB I. Twintig jaar later is het spoor uitgebouwd tot vrijwel zijn huidige omvang. We zijn dan in de jaren '90, wanneer HGB II wordt neergezet. Het spoor heeft dan nog het monopolie op massavervoer over land, concurrentie van bus, auto of vliegtuig

zal nog drie decennia op zich laten wachten. Van die concurrentie is pas sprake wanneer men middenin de Eerste Wereldoorlog plannen maakt voor het bouwen van het kolossale HGB III.³³ Dat het spoor in die periode een integraal onderdeel van de samenleving is geworden, blijkt wel uit de de Spoorwegstaking in 1903, de eerste keer dat socialistische Nederland zich op massale schaal van het spoor als stakingswapen bedienden. Het effect veraste menigene. Heel het land lag ineens plat.³⁴

Ook aan het werk van de naturalistische schrijvers en dichters, die rond 1900 actief zijn, kan men aflezen dat de trein dan iets vanzelfsprekends is geworden. Voor hen is het spoor allang geen nieuwigheid meer, maar behoort in hun verhalen tot het decor. Het fungeert in hun werk voornamelijk als symbool van het gevoel van vervreemding, waarmee de 'normale burger' inmiddels was opgezadeld en dat als het ware de achterkant was van de ervaren vooruitgang. In de massale mobiliteit kan men zich opgenomen voelen, maar zij kan je ook een eenzaam gevoel geven. Blijkbaar is in de moderne wereld ook vervreemding 'normaal' geworden. 'Als Couperus de trein in zijn romans gebruikt, is het altijd in een passage die treurnis uitdrukt, of melancholie. Als literair motief kwam de trein kennelijk alleen daarvoor in aanmerking.'³⁵

Een mooi voorbeeld van hoe de trein in die tijd gebruikt wordt als beeld voor iets anders, vormt het ingenieuze sonnet 'Op reis', uit 1885, van Hélène Swarth. Zij gebruikt de ervaring van een treinreis, met uitzicht op het landschap, als metafoor voor de innerlijke reis van een moeizame zelfbespiegeling:

Gelijk een reizende, in een schone streek,
terwijl de trein door woud en velden vliedt,
wel koren golven, bomen vluchten ziet,
maar 't eigen beeld daartussen, roerloos bleek;

tot zij van 't landschap luttel meer geniet,
wijl 't spieglen glas, hoe ze ook die blik ontweek,
met de eigen ogen in de ogen keek,
zo vaak zij tuurde... Langer duldt zij 't niet.

Smette ook een stofwolk 't lichte zomerkleed,
neer glijdt het raampje en binnen vliegt de rook,
maar veldlucht streelt haar onweerkastst gelaat.

Zo zie 'k in 't leven steeds mijn eigen leed,
en 't staren op mijzelf verdriet mij ook.
En 'k ruk aan 't raampje... dat niet opengaat.

De eerste drie strofen schetsen het tafereel van iemand die in een trein zit en bij het uitzicht wordt gehinderd door zijn spiegelbeeld in de ruit. Door het treinraam te openen kan zij zich van dat beeld verlossen, waardoor er bovendien frisse lucht binnenkomt, ook al waait er dan stof en stoom in de coupé. De laatste strofe duidt dit tafereel als een metafoor voor de ervaring dat men bij pijnlijke zelfbeschouwing graag aan zijn zelfbeeld zou willen ontsnappen, maar dat dit bij oprechte introspectie nu eenmaal niet mogelijk is. Het treinraampje gaat wel open, het 'raampje' van haar innerlijk helaas niet.

Fusies

In de negentiende eeuw waren aanvankelijk tal van particuliere spoorwegmaatschappijen op het spoor actief. De concurrentie tussen de maatschappijen pakte niet altijd goed uit.

Samenwerking was op den duur geboden. Vanaf 1860 ging de staat zich ermee bemoeien. Dit leidde tot fusies tussen spoorwegmaatschappijen en die hadden weer tot gevolg dat de administratie omvangrijker en complexer werd, zodat de noodzaak gevoeld werd om deze vanuit Den Haag naar een centraal gelegen stad te verplaatsen. Dat werd Utrecht. De bouw van HGB I, II en III zijn hiervan het directe gevolg. Toen een aantal spoorwegmaatschappijen fuseerde tot de Staatsspoorwegen (SS), werd in 1870 Hoofdbouw I (hierna HGB I) aan het Moreelsepark neergezet. Toen ook de Nederlandsche Rhijnspoorweg Maatschappij (NRSW) werd genationaliseerd, dijde de gezamenlijke administratie dermate uit dat een tweede kantoorgebouw nodig was: HGB II, dat in 1894 naast HGB I werd gezet. En toen in 1917 Staatsspoorwegen en de HNSM fuseerden, viel het spoor in Nederland voor het eerst onder één maatschappij, de Nederlandsche Spoorwegen (NS), met als gevolg dat opnieuw een forse uitbreiding van de kantoorruimte nodig was, wat resulteerde in de bouw van HGB III, alias De Inktpot.³⁶

Van De Inktpot werd indertijd gezegd dat het een 'paleis van de vooruitgang' was.³⁷ In het algemeen kan men zeggen dat HGB I tot en met VI de snelle ontwikkeling van het kantoorwezen in Nederland illustreren. Vooruitgang brengt bureaucratie met zich mee. 'Voor het eerst in de geschiedenis werden afzonderlijke kantoorgebouwen in gebruik genomen,



Kaart van de uitbreiding van het spoorwegnet. Tekening, overgenomen uit Knippenberg en De Pater 1990, 49.

niet alleen uit noodzaak, maar ook als visitekaartje voor de betreffende bedrijven. In vroeger dagen waren kantoren zelden meer dan een kamer met een paar mensen erin; boekhouding en administratie speelden een ondergeschikte rol bij handelshuizen en bedrijven. Boekhouden was geen vak maar een handigheidje, waarvoor geen officiële opleiding bestond. “Debet is de kant van het raam, credit is de kant van de deur”, luidt een oud boekhoudersgrapje. Omstreeks 1880 kwam daarin verandering.’ In deze periode werd de ‘witte boorden’- werknemer geboren. ‘Waar eens heren met knevels, staand aan hoge lessenaars met ganzenveer of kroontjespen de grootboeken hadden bijgehouden, was een dynamische bedrijvigheid ontstaan [...] Competente mannen en vrouwen bedienden ratelende machines, namen dictee op, telefoneerden.’³⁸ Als ‘paleis der vooruitgang’ was HGB III een vorm van reclame, het etaleerde de magie van het spoor. Met dit gebouw promootte de piepjonge NS zijn bedrijf. Dat was nodig ook, want in 1919 maakten tram en bus opgang, waardoor het spoor zijn monopolie op het openbaar vervoer aan het verliezen was. Hieronder beschrijf ik HGB I, II, III en VI omdat de sterk wisselende vorm van deze gebouwen het opkomen en tanen van ‘de magie van het spoor’ illustreert.

De bouw van HGB I en II³⁹

Zoals gezegd werd HGB I neergezet nadat de Maatschappij tot Exploitatie van Staatsspoorwegen in 1869 haar zetel van Den Haag naar Utrecht verplaatste. Het gebouw is niet erg karakteristiek, maar door zijn neo-classicistisch uiterlijk verwijst het duidelijk naar een voorbije tijd. Ontworpen in 1870-1871 door N.J. Kamperdijk en C. Vermeys heeft het een ‘kenmerkende symmetrische opzet en maakt gebruik van classicistische motieven als rustica-werk, pilasters, frontons, rondboogvensters, entablement-omlijstingen, balustrade en toepassing van schoon metselwerk, afgewisseld met gestucte elementen, alsook eigentijdse allegorische voorstellingen’. Midden bovenop het gebouw staat een fronton met daarop ‘een gevleugeld wiel met bliksemschichten, de snelheid der spoorwegen verbeeldend’.⁴⁰ Het wiel met vleugels is ‘de negentiende-eeuwse stationsallegorie’.⁴¹ Bij het ontwerp was voorzien in de mogelijkheid dat het gebouw met één verdieping uitgebreid kon worden. Dat gebeurde in 1879, naar een ontwerp van A.C. Vink.

Is HGB I een tamelijk braaf gebouw in de neo-stijl van het classicisme, HGB II is een veel karakteristieker gebouw, dat uitbundig verwijst naar de glorie-tijd van de Gouden Eeuw. Net als het Amsterdamse Centraal Station (1881-1889, J. Cuypers), de Amsterdamse Stadsschouwburg (1892-1894, J. Springer & A.L. van Gendt) en het Rijksmuseum (1876-1885, J. Cuypers) is dit gebouw

geheel in neo-renaissancistische stijl opgetrokken, met veel versieringen en ornamenten, iets waartegen de architect van HGB III zich in 1918, vijftientig jaar later, scherp zou afzetten. HGB II is een omvangrijk gebouw, dat door een brug, die het aanzien van een classicistische triomfboog kreeg, verbonden werd met HGB I, zodat de twee gebouwen samen een voor die tijd immens kantoor vormden.

Het gebouw werd in 1893 ontworpen door J.F. Klinkhamer. Het heeft twee hoofdvleugels en één dwarsvleugel. Ik doe een greep uit de beschrijving van dit rijkversierde gebouw.⁴² Kenmerkend zijn de natuurstenen banden, met afwisselend ‘sier- en uitkragend metselwerk’ in ‘verlevendigde rode steen’. Het heeft zadeldaken voorzien van grote en kleine dakkapellen. De hoofdingang is rijk versierd. De beide hoeken van de voorgevel hebben een extra verdieping en ‘een torenachtige bekroning met beeldhouwde natuurstenen klokgeveltjes met rechthoekige frontons en een rijk beeldhouwd opengewerkt zuilenkoepeltje met windvaan’. De hoofdingang is gesitueerd ‘onder een overwelfd portaal met rijk gesneden gedrukte boog, ter weerszijde gesneden omlijsting en lantaarns’. Boven de ingang ‘een natuurstenen veld met drie beeldhouwde koppen, respectievelijk voorstellend James Watt, Denis Papin en George Stephenson en ter hoogte van de dakvoet twee natuurstenen reliëfs, links een gevleugelde putto met verbroken keten, rechts een dergelijke putto met pijlen, ter symbolisering van de stoomkracht en de electriciteit; daarboven het opschrift ‘STAATSSPOORWEGEN-1895’. Daarboven een rij beeldhouwde ramskoppen en ‘ter weerszij van een door festoenen omgeven klok staan twee beeldhouwde figuren, nl. Mercurius en Victoria, die respectievelijk Handel en Nijverheid voorstellen’. In een boognis bekroont het Nederlandse wapen het geheel.⁴³

Bij dit gebouw kwam al een geavanceerde bouwtechniek te pas. In Het Utrechts Archief bevindt zich een boekwerk van 96 dikbedrukte pagina’s⁴⁴ waarin het volledige bestek beschreven staat. Beklampingen, afzuigkokers, deurkozijnen, privaatkozijntjes, plinten, buiklijstjes en alle soorten leuningen, het houdt niet op. Deze tot in de kleinste details doorgevoerde planning van de bouw geeft een aardige indruk van de vergevorderde organisatiegraad van het aannemerswezen van die dagen en biedt een inkijkje in de toenmalige, al zeer systematische bouwtechniek. Ook de beschrijving in het *Bouwkundig Tijdschrift* uit 1896 laat met nauwverholten trots zien hoe



‘Het wiel met vleugels’, de negentiende-eeuwse stationsallegorie, op het fonton van Hoofdgebouw I. Foto Unipers.

modern het interieur van dit kantoorgebouw toen moet zijn geweest.⁴⁵ Uit alle beschrijvingen van het gebouw valt af te leiden dat er aan materiaal noch mankracht schaarste heerste, iets wat niet hoeft te verbazen gegeven de omstandigheid dat het zich snel moderniserende Nederland vanaf 1870 een grote economische opleving doormaakte.⁴⁶

De bouw van HGB III

Hier zijn we eindelijk weer aanbeld in 1919: de bouw van De Inktpot. Eerst iets over de architectuur, daarna over het staaltje moderne bouwtechniek dat de constructie van dit gevaarte vergde.

Het gebouw werd in februari-april 1918 ontworpen door ir. G.W. van Heukelom. In Delft opgeleid tot civiel ingenieur trad hij in augustus 1891 in dienst bij de Maatschappij tot Exploitatie van Staatsspoorwegen. Daar klom hij snel op. In 1917 was hij de hoogstgeplaatste ingenieur bij de Nederlandsche Spoorwegen ('Chef dienst van weg- en waterwerken'). Beroepshalve lag zijn belangstelling natuurlijk bij de techniek⁴⁷, maar zijn hart ging uit naar de bouwkunst. Zijn stijl van bouwen was sterk beïnvloed door het contact met Eduard Cuypers, neef van de beroemde Josef Cuypers. Eduard Cuypers richtte Van Heukeloms blik op het werk van Hendrik Berlage en daarmee ook op de 'Nieuwe Kunst'-ideeën van rond 1900, waarop Berlages bouwkunst was gebaseerd.

Dit was een beweging die zich keerde tegen het gebruik van historische stijlen zoals de neorenaissancestijl, die Klinkhamer had toegepast in HGB II, en die men inmiddels beschouwde als kitsch: namaak, iets van oudere generaties. Van Heukeloms smaak en opvattingen pasten in de geest van de Nieuwe Kunst. 'Ouderwetse, historiserende versieringen, die konden niet meer, vonden Berlage, Van Heukelom en hun geestverwanten. Maar het "passende ornament", smaakvol en logisch, dat was juist goed.'⁴⁸ In de Nieuwe Kunst stonden eenvoud en eerlijkheid voorop, van zowel de vorm als de gebruikte materialen, en het ontwerp moest gericht te zijn op dienstbaarheid aan de gemeenschap. De bouwwerken van de Nieuwe Kunst waren de belichaming van een ideaal: het scheppen van een centrale plek in de gemeenschap. In het wat zweverige denken van deze beweging - en van aanverwante stromingen als symbolisme, art nouveau, Jugendstil en modern style⁴⁹ - was men ervan overtuigd dat er ooit, in de middeleeuwen en renaissance, nog sprake was geweest van echte gemeenschap, en dat deze door de komst van de moderne tijd, met haar individualisme en vervreemding, verloren was gegaan of op z'n minst verloren dreigde te gaan, wat historisch gezien op een verregaande idealisering van het verleden neerkwam.

De Nieuwe Kunst had zichzelf dus een sociale taak opgelegd. De architecten van die stroming streefden naar bouwwerken met een enigszins gewijde

sfeer. Ze zetten zich dan ook scherp af tegen de l'art pour l'art-opvatting uit dezelfde tijd, een kunst die juist in zichzelf gekeerd was. Van de bijna sacrale uitstraling van de publieke gebouwen die ze ontwierpen, verwachtte ze twee effecten. De gebouwen zouden daardoor als het hart van de samenleving gaan functioneren, terwijl ze tegelijkertijd dicht bij de mensen zouden staan. Men wilde met andere woorden een soort seculiere kerken scheppen. Afstand, maar toch nabijheid. Met het oog op dat laatste wilde de Nieuwe Kunst de grens tussen kunst en ambacht slechten. Vandaar ook dat kunstnijverheid een integrale rol kreeg toebedeeld, iets waar de *Arts and Crafts*-beweging die aan het einde van de negentiende eeuw vanuit Engeland veel invloed uitoefende, zich op had gericht.⁵⁰

De aanhangers van de Nieuwe Kunst wilden dus in zekere zin terug naar vroeger, maar dan met veel betere technische middelen dan vroeger beschikbaar waren - en dus toch ook weer met de blik naar de toekomst. 'Van Heukeloms hang naar middeleeuwse plechtigheid is [in De Inktpot] duidelijk te voelen. Maar die hang heeft hem er nooit van weerhouden om naast ambachtelijke zorgvuldigheid ook de modernste technieken toe te passen'.⁵¹

De Inktpot ademt de sfeer van de Nieuwe Kunst. 'Wie het gebouw binnenkomt, wordt allereerst getroffen door de gangen met de vele middeleeuws aandoende bogen, die de ruimte een heel bijzondere sfeer geven. Het is een voortdurende afwisseling van pilaren en nissen, trappen en doorkijkjes, met zo

Gang met bogen in
Hoofgebouw III.
Foto ProRail 5887.





Een van de glas-in-loodramen in Hoofdgebouw III naar een ontwerp van Jan Schouten. Foto ProRail 6735.

nu en dan een indrukwekkend vergezicht, hetzij in de hoogte (zoals in de torens) hetzij in de lengte (zoals in de lange gangen). De bakstenen muren zijn tot ooghoogte gemaakt van fraaie, licht geglaazuurde stenen in geel en groen. De toevallige afwisseling van de kleuren is aan de metselaars zelf overgelaten. Het glas-in-lood van Jan Schouten maakt het kloosterlijke beeld compleet.⁵² In de architectuur van De Inktpot zijn ook nog andere invloeden aan te wijzen. Die van de Amsterdamse School bijvoorbeeld; denk aan het gigantische Scheepvaarthuis (1914/1916) aan de Gelderse Kade te Amsterdam van architect Van der Mey. (Ook dit gebouw diende voor de administratie, niet van gefuseerde spoorwegmaatschappijen, zoals de HGB's, maar van zes Amsterdamse samenwerkende rederijen.) De stijl van De Inktpot lijkt sterk op enkele eveneens kolossale kantoorgebouwen uit de Amsterdamse School die in precies dezelfde periode werden neergezet, zoals het kantoor van de voormalige Nederlandse Handel Maatschappij van Karel de Bazel dat tussen 1919 en 1926 aan de Vijzelstraat te Amsterdam verrees (en al snel de bijnaam 'spekkoek' kreeg), het postkantoor op het Neude (1924) en het Anatomisch Instituut van de

Rijks Veeartsenijschool (1921), Bekkerstraat 141, beide van architect J. Crouwel jr. Men spreekt ook van invloed door Frank Lloyd Wright, maar veel belangrijker lijkt toch de invloed van Hendrik Berlage te zijn geweest. Ik denk dan aan het enorme Holland House dat Berlage in 1911 ontwierp als kantoor voor een Nederlandse rederij in de City of London. Maar ook aan het St. Hubertus Jachthuis op de Hoge Veluwe, waarvan de bouw, de sfeer en het in dezelfde stijl strak doorgevoerde interieur van dit gigantische 'Country House' van het echtpaar Kröller-Möller uit 1915-1920 sterk aan De Inktpot doet denken. En ten slotte lijkt het ontwerp van De Inktpot een toespeling te zijn op Utrechts beroemdste middeleeuwse gebouw: de Domtoren. Ook De Inktpot heeft drie steeds smallere verdiepingen, zij het dat die in een ander ritme naar boven gaan dan dat bij zijn eeuwenoude voorganger het geval is. Bij het interieur zijn veel kunstenaars betrokken. Het gebouw bevat dan ook nogal wat producten van kunstnijverheid. De vele tegeldecoraties, lantaarnhouders, hekken, voetroosters, deurbeslagen, wandklokken en de



Interieur van de toren van Hoofdgebouw III. Foto ProRail 1043.

aardewerken verdiepingsnummers in de gangen wijzen daarop, allemaal ontworpen in de stijl van de Amsterdamse School, meestal door W.C. Brouwer en H.J. Winkelman, en vervaardigd door de Amsterdamse siersmederij Winkelman en Van der Bijl (de laatstgenoemde firma voerde ook veel werk uit voor het Scheepvaarthuis te Amsterdam). Het gebouw is niet rijkelijk versierd, maar de versieringen die zijn aangebracht, zijn sober en fraai tegelijkertijd. In tegenstelling tot enkele van de hiervoor genoemde, gelijkaardige gebouwen is De Inktpot volgens Montijn (2002) gek genoeg geen icoon in de Nederlandse architectuurgeschiedenis geworden.

Wat De Inktpot met al de genoemde gebouwen gemeen heeft, is dat ook dit gebouwde tegenstelling belichaamt waarop ik eerder wees: het gelijktijdig optreden van vertrouwen in de toekomst en heimwee naar het verleden; van optimistisch verlangen naar een betere wereld, waarin wetenschap en techniek massacommunicatie en massamobiliteit mogelijk zullen maken, en terugverlangen naar een tijd waarin het gemeenschapsgevoel nog niet was aangetast door het individualisme en de vervreemding die de successen van wetenschap en techniek nu eenmaal met zich meebrengen. Het is alsof het gebouw iets wil 'redden' uit het verleden waarop het duidelijk teruggrijpt, en toch vertrouwen in de toekomst wil uitstralen. Dat laatste blijkt uit de durf om het ontwerp van zo'n kolossaal gebouw uit te voeren in een schrale tijd. Dat brengt me op de organisatie en techniek van de bouw van deze 'ware kantoorkolos [van 85 bij 100 meter] met ruimte voor 1450 mensen, voor tekentafels, bureaus, vergaderkamers, telefooncentrales en kluizen, voor wc's en stookkelders, archiefkamers, trappen, liften, koffiekamers, een kapperszaak [...]



Een staaltje Art Nouveau: de organische vorm van het deurbeslag. Foto ProRail 5884.

en een leeszaal – en drie woningen voor huismeesters en hun gezinnen.⁵³ In mei 1918 werd de buitenplaats Nieuwenoord aangekocht en na de zomer werd er al aan de fundering gewerkt. Het tempo was dus hoog, ondanks de zeeblokkade die er toen nog heerste, de schaarste (ook van bouwmaterialen), de heersende distributie en de politieke onrust (invoering van algemeen kiesrecht en de dreiging van de Russische revolutie). Bouwmaterialen en mankracht van buiten Nederland waren niet beschikbaar

Men besloot om de aannemerswereld buiten te sluiten en het allemaal zelf te doen. De NS nam twee baksteenfabrieken over, één in Schijndel en later nog één in Zuilen. Gedwongen door gebrek aan staal en cement besloot men tot het bouwen met bakstenen en eikenhout. Er werd een eikenbos in Limburg opgekocht; samen met enige import uit Zweden leverde dit bos 4000 kuub eikenhout voor de vloeren, balken, deuren en lambrizeringen. 'Niet alleen het materiaal, ook de bouwplaats leverde problemen op. Het zand waar de fundering van het zware gebouw op moest rusten, bleef verzakken [...] Er moest "ingeklinkt" worden. Bouwmeester Van Heukelom bedacht een methode. Zware trekpaarden moesten over het zand sjokken tot de ondergrond vaster werd; eerst los, daarna met een platte slee achter zich.' Dit werd 'het paardenmiddel van Van Heukelom' genoemd. 'Van Heukeloms vindingrijkheid kende geen grenzen. Voor de fundering van het gebouw was staal nodig en dat was, zoals gezegd, schaars. Zijn oplossing was spoorstaven te gebruiken; er is in totaal 21 kilometer in verwerkt. Ook in de keldergewelven zijn spoorrails gebruikt.'⁵⁴

Er werden twee grote motorschepen aangeschaft die al het hout en in totaal 22 miljoen bakstenen via de singel aanvoerden tot vlak bij de bouwplaats. Er moeten gedurende ruim twee jaar tientallen metselaars tegelijk aan het werk zijn geweest. Om de Dom te bouwen waren eeuwen nodig. Dankzij de moderne organisatie en techniek kon De Inktpot in drie jaar verrijzen.

De ironie van de geschiedenis

Al in de jaren twintig werd de hegemonie van het spoor danig aangetast door de concurrentie van auto en bus.⁵⁵ De ironie van de geschiedenis wil dat de magie van het spoor aan het verdwijnen was, toen Van Heukelom deze met de kolossale architectuur van De Inktpot op monumentale wijze dacht te bevestigen. De beroemdste treinpassage uit de Nederlandse literatuur is het slot van Martinus Nijhoffs epische gedicht *Awater* (uit 1934), dat zich, naar men zegt, afspeelt op het voorplein van het toenmalige Maliebaanstation te Utrecht. Aan de wijze waarop Nijhoff de locomotief beschrijft, kun je zien hoe ver we inmiddels verwijderd zijn geraakt, niet alleen van de 'ijzeren paarden' van Meerbeke en Beets, maar ook van de Nieuwe-Kunst-achtige stations à la

Van Heukelom c.s. Bij Nijhoff is de stoomlocomotief al zó gewoon geworden dat hij haar in zijn gedicht op een typisch modernistische manier kan laten optreden: hij belaaft de locomotief met betekenissen die niets meer te maken hebben met het spoor als technische prestatie en de trein als vervoermiddel:

Weer roept zij, de locomotief, voortdurend
roept zij, roepend dat het te lang reeds duurt.
Haar zuil van zuchten wordt een wolkenkluw.
Maar denk niet, dat zij zich bekreunt om u,
de Oriënt-Express; nog minder deelt ze uw jubel
[...] te weten, 'k werd bestuurd,
't is niet om niet geweest, ik was geen dupe, -
geprezen! - 't laat haar koud. Zij ziet azuur
Van schakels is haar klinkende centuur.
Zij zingt, zij tilt een knie, door stoom omstuwd,
Zij vertrekt op het voorgeschreven uur.⁵⁶

Waarmee heeft de locomotief hier dan wel mee te maken? Waarnaar verwijst het hier? Naar het geheim van 's mensen lotbestemming? Naar hun hang naar geluk? Hun dood? Hun existentiële onbestemdheid? De clue is dat dit onbeslist blijft. De laatste regels van het gedicht bevatten weliswaar kraakheldere beelden, maar in hun samenhang produceren ze de geheimzinnigheid van het slot. Letterlijk gezien is het station in deze regels natuurlijk gewoon de bestemming van de reiziger Awater, maar maar er loopt als het ware een figuurlijke betekenis mee, die suggereert dat Awater eigenlijk arriveert bij de plek waar de onbestemdheid zich opent.

Na de Tweede Wereldoorlog gaat het laatste restje magie teloor, toen het schrikbeeld opdoemde van het spoor dat - op een even moderne als sinistere manier - gebruikt was om op grond van een ideologisch waanidee miljoenen mensen met dodentreinen naar de gaskamers te vervoeren. Op het voorplein van het voormalige Maliebaanstation (tegenwoordig Spoorwegmuseum) staat sinds kort een monument met de namen van de honderden joden die vanaf die plaats uit Utrecht gedeporteerd werden.

Dan zijn we al in de naorlogse periode beland, waarin de trein nog slechts een van de massavervoersmiddelen is geworden. Stations en andere spoorweggebouwen die dan gebouwd worden, zijn alleen nog functioneel en hoeven niets symbolisch meer uit te drukken, aangezien de magie van het spoor vervlogen is. HGB IV, dat in 1990 wordt opgeleverd, is een flat die zich in niets meer onderscheidt van de overige hoogbouw in het Catherijnegebied.

Le Temps des Gares

Zoals altijd in de cultuurgeschiedenis het geval is, keert ook hier het schip de wal. Zodra iets definitief tot het verleden behoort, begint het nostalgie op te roepen. Zo ook hier. In de jaren zeventig van de vorige eeuw gaat de glorie-tijd van het spoor dan ook tot de historische verbeelding spreken. Wat er nog over is van de 'grote stations' en andere spoorweggebouwen uit de negentiende en het begin van de twintigste eeuw, belandt op monumetenlijsten, zoals in 1983 met HGB I, II en III gebeurde. De magie van het spoor keert terug, maar dan als iets wat voorbij is, waar men niet meer bij kan en dat daarom gemusealiseerd wordt. Wat er dan gebeurt, is het spiegelbeeld van wat bij de komst van het spoor plaatsgreep. Toen verzette men zich ertegen, nu wil men het conserveren.

Het is interessant om te zien hoe plotseling zo'n omslag plaatsvindt. Door de groei die de NS na de Tweede Wereldoorlog doormaakte, voldeden de drie Hoofdgebouwen op den duur niet meer, ook al omdat de opzet en inrichting van deze inmiddels historische gebouwen niet meer voldeden aan de eisen van een modern administratiekantoor. De NS wilde de drie HGB's het liefst neerhalen, te beginnen met HGB I, maar zoals gezegd kreeg men in Den Haag juist in die periode oog voor de cultuurhistorische waarde van het rijtje HGB I, II en III. In een brief van 28 november 1983 deelde de

minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (VWC) de directie van de NS mee dat de drie gebouwen op de lijst van beschermde monumenten waren gezet. In zijn antwoordbrief van 25 januari 1984 betreurt de toenmalige president-directeur, de heer L.F. Ploeger, dit besluit. Hij vraagt toestemming om HGB I toch te mogen slopen, maar die wordt niet verleend. Daarop besluit NS om op de plaats van het toenmalige distributiecentrum van de PTT de kantoorflat HGB IV te bouwen.⁵⁷ In dezelfde periode besluit men HGB I, II en III te restaureren. De restauratie van HGB I en II wordt in 1990 voltooid. Die van HGB III, de kolossale Inktpot, vergt het meeste werk. Die wordt in handen gelegd van architectenbureau J. Van Stigt, dat eerder al de restauratie van het Olympisch Stadion in Amsterdam voor zijn rekening had genomen; het werk wordt uitgevoerd door Strucon, het voormalige bouwbedrijf van de NS en in 1992 opgeleverd.

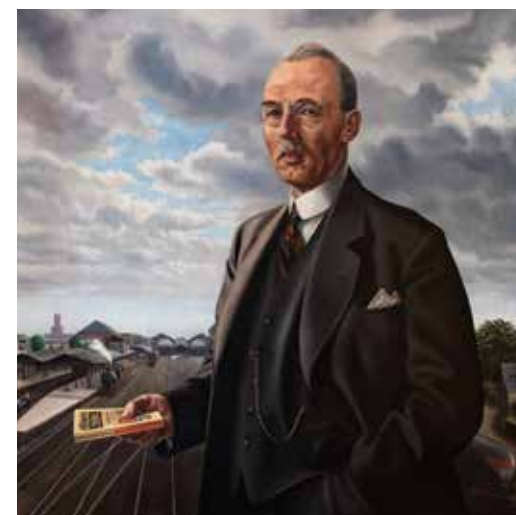


Omslag van de catalogus van de tentoonstelling Les Temps des Gares. Centre Pompidou, Parijs 1979.

In 1979 vindt in het Centre Pompidou te Parijs de tentoonstelling *Le Temps des Gares* plaats, waarin de ontwikkeling van de architectuur van de stationsgebouwen vanaf het midden van de negentiende eeuw tot dan toe wordt gedocumenteerd. Is het toeval dat de nostalgische terugblik op de magie van het spoor een aanvang neemt in de periode dat de hele wereld in de ban begint te raken van de magie van een andere technologische vernieuwing: de computer? De tentoonstelling laat zien hoe taai het verzet is geweest tegen de vooruitgang die de ingenieurs mogelijk maakten. Ze toont dat architecten, wereldwijd en tot ver in de twintigste eeuw, hun best hebben gedaan om met de uiterlijke vormgeving van stations te verdoezelen dat zich daarbinnen de bron van een technologische vernieuwing bevond. De façade van het gebouw diende als geruststelling voor de techniek die het herbergt. De Parijse tentoonstelling is in dit verband interessant, omdat zij het rijtje HGB I tot en met IV aan de Utrechtse Moreelsepark in een breed cultuurhistorisch perspectief plaatst. Vanwege de sacrale, kloosterachtige uitstraling van het kolossale HGB III, had een afbeelding van dit gebouw in de catalogus van *Le Temps des Gares* niet misstaan.

Utrecht figureert er overigens wel degelijk in. Op pagina 45 staat een afbeelding van de controlecabine uit 1938 van Sybold van Ravesteyn (net voorbij de Daalse Tunnel). De Inktpot komt er ook in voor, zij het als onderdeel van het schilderij dat J.H. Moesman in 1943 maakte van de toenmalige directeur van de Nederlandse Spoorwegen.⁵⁸ (Het schilderij bevindt zich in het Spoorwegmuseum te Utrecht.) Het commentaar luidt: 'Pose austère, horaire à la main sur le fond de gare d'Utrecht pour ce symbole de l'autorité.' ('Met de dienstregeling in de hand, in een houding die gestrengheid uitdrukt, staand tegen de achtergrond van het station te Utrecht, is hij een symbol van autoriteit.' (vert. W.S.)) Moesman, die zelf als ambtenaar jarenlang in De Inktpot werkzaam was, laat het gebouw tegen de horizon afsteken, waarbij de overeenkomst met de Dom zich opdringt.

De catalogus geeft honderden afbeeldingen van stations over de hele wereld en illustreert op overdadige wijze dat de architectuur van de vroegere stations voortkwam uit 'de angst voor een té grote sprong in de toekomst, een streven naar een héél voorzichtige dosering van nieuwigheden en traditie. Om de ingrijpende veranderingen, die de spoorweg in een stad te weeg brengt, te niet



Portret van Gustav Giesberger, directeur van de NS, door J.H. Moesman, 1943. Op de achtergrond is De Inktpot te zien. Collectie Spoorwegmuseum.

Grand Central Station te New York. Het commentaar bij de foto luidt (in mijn vertaling uit het Frans): 'Een theatrale van de publieke ruimte, die er vrijwel in slaagt in het station de lichteffecten uit de spectaculairste toneelscènes te scheppen.' Foto overgenomen uit de catalogus van *Les Temps des Gares*, 35.



te doen, zien bijna alle stationsgebouwen uit de 19e eeuw eruit als Griekse tempels of Romeinse thermen, Romaanse basilieken of Gotische kathedraalen, Renaissance kastelen of Barokke abdijen. Dit opmerkelijke samengaan van een vlucht naar imitatie en historisch fetisjisme getuigt van een diepe angst overspoeld te worden door de nieuwe tijd, die ook toen al meer verontrustende dan geruststellend gevoelens wekte.⁵⁹ Het reizigersgebouw en de grote metalen overkapping van de perrons erachter laten 'twee geheel verschillende wereldbeschouwingen [zien], zodat het station op veel punten de simultane en tegenstrijdige uitdrukking is van het Wonderbaarlijke en van de Tragiek van de moderne tijd.'⁶⁰ De negentiende-eeuwse Franse schrijver Théophile Gautier noemde het station 'een kathedraal waar de godsdienst van de negentiende eeuw, die van de spoorwegen, werd beleden'.⁶¹

Willem Frederik Hermans, die ten tijde van de tentoonstelling in Parijs domicilie houdt, doet in *Het Parool* van 24 februari 1979 enthousiast verslag van zijn bezoek. De hier weergegeven afbeelding van het Grand Central Station uit 1871 in New York, en die van het Centraal Station van Antwerpen, waaronder het megalomaan ontwerp staat van een nooit uitgevoerd station, geven een indruk van wat Hermans bedoelde toen hij schreef: 'Negentiende-eeuwse stations zijn niet geboren uit het wezen van het totaal nieuwe ijzeren wegensysteem zelf, maar hun vormgeving werd altijd geïnspireerd door al bestaande samenballingen en symbolen van onweerstaanbare autoriteit: behuizingen waar de heersers woonden.'

De bewoordingen van zijn recensie roepen de magie van het spoor op, maar dan als historisch fenomeen: 'Stations verwekken haast altijd sterke emoties. Gevoelige mensen worden op een station hoopvol, bang of ongelukkig en

allerlei verwachtingen bekruipen hun anders lege fantasieën. Gelovige volken slaan een kruis als de trein wegrijdt. De gigantische monsterlijkheid van de stations in de grote steden, de dreiging die er van de geweldige locomotieven uitgaat, en vooral vroeger uitging, toen ze nog schrikbaar floten en stoom afbleezen of ze elk ogenblik ont-ploffen konden, moet ontstaan zijn uit de onderbewuste hoop de angst voor de ijzeren slang die trein heet, te bezweren. Het station was het hol van de draak en had een overeenkomstig uiterlijk, onmetelijk groot, altijd bedrieglijk op iets anders lijkend: een kasteel, een kerk, een tempel, en met sinistere overdaad versierd. Wie daar binnentreedt, is op alles voorbereid.'⁶²

Zó erg is het nu ook weer niet gesteld met HGB III; bovendien is het geen stationsgebouw maar een immens administratiekantoor van de spoorwegen. Maar wie in de jaren twintig langs de Utrechtse singel wandelde en onverhoeds opkeek naar de zojuist verrezen Inktpot, zal toch wel iets hebben gevoeld van het angstige ontzag dat Hermans beschrijft.

AUTEUR

Wilbert Smulders is oud-docent moderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Utrecht. Hij publiceerde over de cultuurhistorische context van de moderne literatuur en literatuurtheorie, en verder over onder anderen Hermans, Vestdijk, Bordewijk en Van Schendel.

AFKORTINGEN

HUA Het Utrechts Archief

ARCHIEVEN

HUA Dossier 916/610 [Bestek Centraal Bestuursgebouw] en dossier 962-1/125.

WEBSITES

www.documentatie.org/moreelsepark57



Boven het vooraanzicht van het Centraal Station te Antwerpen.

Daaronder het megalomane ontwerp uit 1914 door architect Erich Mendelsohn, een expressionistische architect die zich nogal eens te buiten ging aan ontwerpen waarin hij geen rekening hield met technische beperkingen. Geen van deze ontwerpen is ooit uitgevoerd. Foto overgenomen uit de catalogus van *Les Temps des Gares*, 53

LITERATUUR

Anoniem 1896 ➤ Anoniem, '[Over HGB II]', *Bouwkundig tijdschrift* 1896, 4e stuk, deel XIV 36-38.

Van den Berg en Coutenier 2009 ➤ Wim van den Berg en Piet Coutenier, *Alles is Taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*, Amsterdam 2009.

Dijkhuis 1989 ➤ Hans Dijkhuis, "'Hij pakt mij in, naar lijf en ziel.'" Mark Prager Lindo over de kinderjaren van de spoorwegen', *Het oog in 't Zeil* (1988-1989), nr 5 (juni) 7-10.

Douma 2003 ➤ C. Douma, 'Drie historische spoorweginvesteringen langs het Moreelsepark', *Tijdschrift Oud-Utrecht* 76 (2003), nr. 3 66-73.

Ester 1990 ➤ Hans Ester, 'De schoonheid van het spoor bij Herman Heyenbroek', *Het oog in 't zeil* 6 (1989-1990), nr 5 (juni) 20-24.

Faber 1989 ➤ J.A. Faber (red.), *Het spoor. 150 jaar spoorwegen in Nederland* [met bijdragen van W. van den Broeke, R. Dijksterhuis, J.A. Faber, L.A.M. van der Linden, J.W.P. van den Noort, A.D. de Pater, J. Prins en A.C. Zijdeveld], Amsterdam-Utrecht 1989.

Hansen 1989 ➤ W. Hansen (samenst.), *Bestijg de trein nooit zonder uw valies met dromen. Dé bloemlezing uit Nederlandse treinverhalen en gedichten vanaf 1829*, Amsterdam 1989.

Hansen 1990 ➤ W. Hansen, 'Wervelende rook en sissende stoom', *Het oog in 't zeil* 6 (1989-1990), nr. 5 (juni)14-19.

Hermans 2011 ➤ Willem Frederik Hermans, 'Stations', *Volledige werken*, Deel 14 Beschouwend werk, Amsterdam 2011, 508-511.

Humbeek 1991 ➤ Kris Humbeek, 'Ijlend heen en ijlend weer (geheimzinnig snel)', *20 jaar Restant. Schrikkelijk Spoorweg Ongeluk*, Antwerpen 1991, 141-538.

Jakobs e.a. 1988 ➤ *De ideale stad. Ideaalplannen voor de stad Utrecht 1664-1988*, Onder red. van K. Jacobs en L. Smit met bijdr. van R. Dettingmeijer, J. De Heer, e.a. Centraal Museum Utrecht [Utrecht 1988].

Knippenberg en De Pater 1990 ➤ Hans Knippenberg en Ben de Pater, *De eenwording van Nederland. Schaalvergroting en integratie sinds 1800*, tweede, aangevulde dr., Nijmegen 1990.

Kossmann 1986 ➤ E.H. Kossmann, *De lage landen 1780-1980. Twee eeuwen Nederland en België*, 2 delen, Amsterdam 1986.

Van Leeuwen en Romers 1988 ➤ Wilfred van Leeuwen en H. Romers, *Een spoor van verbeelding. 150 Jaar monumentale kunst en decoratie aan Nederlandse stationsgebouwen*, Amsterdam 1988.

Mak 2017 ➤ Geert Mak, *De levens van Jan Six. Een familiegeschiedenis* 15e dr., Amsterdam-Antwerpen 2016.

Montijn 2002 ➤ Ileen Montijn, *De Inktpot*, Utrecht 2002.

Ruiter en Smulders 1996 ➤ Frans Ruiter en Wilbert Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*, Amsterdam 1996.

Van Santen 1988 ➤ [Bettina van Santen], *Utrecht in ontwikkeling 1850-1940. Beknopte geschiedenis van de vooroorlogse wijken in Utrecht*, Utrecht 1988.

Van Schendel 2010 ➤ Arthur van Schendel, *De waterman*. In *Drie Hollandse romans. De waterman, Een Hollands drama en Grauwe vogels*. Bezorgd door Hans Anten, Wilbert Smulders en Joke van der Wiel, Amsterdam 2010.

Smulders 1990 ➤ Wilbert Smulders, 'Zie langs zyn tweelingslyn dien fellen salamander!', *Vooy's* 8 (1990), nr. 4 (aug./sept.) 16-21.

Le temps des gares. [Catalogus van de tentoonstelling]. Centre George Pompidou, Centre de Creation industrielle, Paris [1978].

Tibbe [1994] ➤ Lieske Tibbe, *R.N. Roland Holst. Arbeid en schoonheid vereend; opvattingen over gemeenschapskunst*, Nijmegen 1994.

Van de Ven 2003 ➤ G.P. van den Ven, *Leefbaar laagland. Geschiedenis van de waterbeheersing en landaanwinning in Nederland*, vijfde dr., Utrecht 2003.

Van der Woud 2006 ➤ Auke van der Woud, *Een nieuwe wereld. Het ontstaan van het moderne Nederland* 2e dr., Amsterdam 2006.

NOTEN

- In 1829 liet de Britse ingenieur George Stephenson de eerste stroomtrein rijden en in 1830 opende de Liverpool and Manchester Railway de eerste spoorlijn in Engeland. In 1835 volgde België.
- Ik dank Ronald Romkes voor zijn commentaar op de eerste versie van deze bijdrage.
- Knippenberg en De Pater 1990, 41.
- Knippenberg en De Pater 1990, 112.
- Humbeek 1991, 155.
- Het citaat komt uit Mak 2017, 48, maar de situatie in Utrecht zal niet veel beter zijn geweest.
- Mak 2017, 49.
- Knippenberg en De Pater 1990, 54-55,
- Van de Ven 2003, 347.
- Van der Woud 2006, 197.
- Van Schendel 2009.
- J.H. Jonckers Nieboer, geciteerd in Hansen 1989, 10.
- Faber 1989, 346.
- Fragment aan het slot van de humoristische schets 'Varen en rijden' uit 1837, verschenen in *Camera obscura* (1939).
- Humbeek 1991, 366-368. (Cursief van Humbeek.)
- Humbeek 1991, 226.
- Hansen 1989, 16.
- Hansen 1989, 15-16.
- 'Het [toenmalige literaire veld] bevat een hoge graad aan "sociabiliteit": veel teksten kwamen tot stand in de context van verenigingen en genootschappen en dragen de sporen van die mondelinge voordracht. De letterkunde van de negentiende eeuw bestreek een ruim gebied, van de privésfeer tot de publieke sector. Literatuur had vaak een duidelijke functie in het openbare leven, zowel op cultureel als op sociaal, als op politiek terrein.' (Van den Berg en Coutenier 2009, 11)
- De *Arend* is de tweede stoomlocomotief in Nederland. Samen met de eerste, *Snelheid* geheten, trok zij op 20 september 1839 de openingstrein op het eerste Nederlandse spoortraject, dat tussen Haarlem en Amsterdam. Tezelfdertijd werden uit Engeland nog twee stoomlocomotieven aangeleverd: de *Leeuw* en de *Hoop*.
- Dijkhuis 1989, 7.
- Voor het tempo van de uitbreiding: zie Knippenberg en De Pater 1990, 49 en Van de Ven 2003, 27-38.
- Opmerkelijk genoeg gebruikt Van Meerbeke hier het woord 'onttovering', dat de Duitse socioloog Max Weber 60 jaar later grote bekendheid zal geven door in zijn boek *Wissenschaft als Beruf*, München 1919 het moderne bewustzijn te typeren met de nadien befaamd geworden uitdrukking 'Die Entzauberung der Welt' ('de onttovering van de wereld'). Weber staat te boek als de opsteller van een van de klassieke theorieën over de moderniteit. Hij meent dat er vanaf de zeventiende eeuw, en versneld na 1800, sprake is van een moderniseringsproces dat gekenmerkt

wordt door 'onttovering', dat wil zeggen door het wegvallen van de metafysica en het zich dientengevolge naar voren dringen van de naakte feiten van de fysica. 'Onttovering' komt erop neer dat de traditionele mogelijkheid tot transcendentie wordt aangetast.

Van de Ven 2003, 341-347.

Eerste twee regels van de tweede strofe van het gedicht 'Stomen' van Nicolaas Beets uit 1879.

Geciteerd in Van der Woud 2006, 295.

Humbeek 1991, 211.

Symptomen van deze metamorfose die in Utrecht waarneembaar zijn: de Hojerkazerne (1854), gasfabriek aan de Baluwkapelse weg (1865) en Academisch Ziekenhuis (1869).

Faber 1989, 62.

'Tussen 1850 en 1900 werden 27 rivierovergangen gebouwd, op een paar na allemaal door Nederlandse ingenieurs.' (Van der Woud 2006, 289).

Humbeek 1991 186.

Beroemde voorbeelden van conflicten die daardoor onstonden bij de aanleg van het spoor, waren de groteske omweg die het spoor moest maken omdat een boer hardnekkig weigerde mee te werken - 'Het laantje van Van der Gaag' -, en het debat over de 'zondagstrein'. Zie Faber (1989), 19 en Humbeek 1991, 172 ev.

Faber 1989, 41.

In haar memoires *Het vuur brandde voort*, uit 1979, beschrijft Henriëtte Roland Holst het rumoer rond deze staking uitvoerig.

Hansen 1989, 20.

Voor een gedetailleerde beschrijving van de fusies: zie Faber (1989), 18-38.

Montijn 2002, 12.

Montijn 2002, 14.

Voor veel van de informatie in de volgende drie paragrafen baseer ik mij op Montijn 2002, Douma 2003 en de in de literatuurlijst genoemde stukken uit het Utrechts Archief.

<http://documentatie.org//moreelsepark57> 'Monumentenregister voor drie Hoofdgebouwen'.

Van Leeuwen en Romers 1988, 35.

Deze en de volgende drie citaten zijn afkomstig uit <http://documentatie.org//moreelsepark57> 'Monumentenregister voor drie Hoofdgebouwen'.

De geciteerde vier beschrijvingen dateren van 1988, maar de beschrijving uit het *Bouwkundig Tijdschrift* uit 1896 slaat een nationalistische toon aan, als zij vermeldt: 'In de groote vensterpartij zijn drie medaillons, voorstellende Dyonisius Papin, met Georges Stephenson ter rechterzijde en James Watt ter linkerzijde. Boven den ingang in het gebouw is evenwel den, volgens de laatste nasporingen, eigenlijken vader het stoomwerktuig eere gegeven. Daar is namelijk het medaillon-portret geplaatst van onzen grooten Christiaan Huygens, den leermeester van Papin'. (*Bouwkundig Tijdschrift* 1986, 36) (mijn cursivering))

- 44 Het Utrechts Archief 916-610.
- 45 Zij vermeldt dat de bouw van HGB II in handen was gegeven van een grote Amsterdamse aannemer, maar dat de Maatschappij ter Exploitatie van Staatsspoorwegen 'enige werken aan zich had gehouden, zoals de inrichtingen voor de centrale verwarming door stoom, de elektrische geleidingen voor verlichting, telephoon en telegraaf, de aanleg voor de drijfkracht ten dienste van de personenlift en afzuigmachines enz.'
- 46 Kossmann noemt het zevende decennium van de 19e eeuw 'de inhoudelijke spil [...] waarom het hele leven van de Lage Landen wentelde'. Hij beschouwt deze tijd als een periode die 'het karakter van een grote wending heeft'. (Kossmann 1986 deel 1, 175.)
- 47 Voordat Van Heukelom zich aan het ontwerp van De Inktpot waagde, had hij al een aantal bruggen, dienstgebouwen en grote stations gebouwd. (Montijn 2002, 9)
- 48 Montijn 2002, 30.
- 49 Voor een globale schets van de relatie tussen deze bewegingen, zie Ruiter en Smulders 1996 182-192. Voor een diepgaander karakteristiek, zie Tibbe 1994.
- 50 Zie Ruiter en Smulders 1996, hfdst. VII '1910 Synthetisme', 174-199.
- 51 Montijn 2002, 31.
- 52 Montijn 2002, 31 en 48.
- 53 Montijn 2002, 43.
- 54 Montijn 2000, 46.
- 55 Faber 1989, 41.
- 56 https://www.dbnl.org/tekst/nijhoo4awato1_01/nijhoo4awato1_01_0001.php
- 57 De briefwisseling tussen het Ministerie van WVC en president-directeur Ploeger is in te zien op het Utrechts Archief 962-1/125.
- 58 Het schilderij van Moesman is in de catalogus te vinden op p. vii.
- 59 Catalogus *Les Temps des Gares*, 26.
- 60 Catalogus *Les Temps des Gares*, 27.
- 61 Geciteerd in Hermans 1988, 362.
- 62 Hermans 2001, 508.

De Nederlandse Spoorwegen hadden met De Inktpot een hoofdkantoor van internationale allure neergezet, maar vergaten intussen de mensen die er werkten niet. De NS speelden in die tijd ook een rol bij de woningbouw in Utrecht. Daarmee was het aan het einde van de negentiende eeuw bedroevend gesteld. In die periode groeide de stad sterk. Projectontwikkelaars roken hun kans en produceerden in seriebouw kleine, ongezonde woningen. De regering reageerde met de woningwet van 1901, waarin eisen werden gesteld, zowel aan de woningen als aan het aantal mensen per woning. Toch duurde het tot in de Eerste Wereldoorlog voordat deze wet aantoonbare invloed kreeg op de nieuwbouw. En toen het eenmaal zover was, ontbrak het vanwege de oorlog aan bouwmaterialen. En toen gooide de oorlog zelf roet in het eten door tekorten aan bouwmaterialen.

Deze ontwikkeling werd op een gunstige manier doorkruist doordat bevolkingsgroepen zich ook op dit gebied gingen organiseren. Vanaf 1900 had de opkomende sociaal-democratische beweging voor de arbeiders woningbouwverenigingen opgericht. Het spoorwegpersoneel behoorde tot de middengroepen, die er op de woningmarkt intussen wat bekaaid van afkwamen. In 1919 werden er in Utrecht voor deze groepen vijf woningbouwverenigingen opgericht. In één daarvan namen de NS deel aan de bouw van woningen voor hun personeel. Deze woonwijken verrezen vooral in het oosten van Utrecht, misschien omdat de arbeiders vooral bij de fabrieken in het westen woonden...

Woningbouwcorporaties in Utrecht-Oost in 1919

Tolien Wilmer

Een luchtfoto uit 1918 van het Wilhelminapark en ruime omgeving geeft een goed beeld van het grondgebruik aan de oostkant van de gemeente Utrecht in dat jaar. De foto illustreert de status quo van de bouwactiviteiten in Utrecht-Oost, met name in het deel ten zuiden van de Minstroom dat later de Schildersbuurt genoemd zou worden. Dit gebied was in 1913 door de gemeente als kleine woonwijk aangewezen. Duidelijk herkenbaar zijn de nog geheel agrarisch ingerichte Johannapolder en het fort Vossegat, een van de forten van de Nieuwe Hollandse Waterlinie. De Stadhouderslaan en de parallel daaraan lopende straten zijn al aangelegd en bebouwd. Ook het St. Antoniusziekenhuis en de Kromhoutkazerne, beide aan de Prins Hendriklaan, staan er al. Het gebied ten zuidoosten van het Wilhelminapark echter bestaat nog grotendeels uit lappendekens van tuinderijen die vanouds in het stroomgebied van de Kromme Rijn te vinden waren. Hier en daar zijn al straten aangelegd en met rijen woningen bebouwd, zoals de Gerard Doustraat.

In Utrecht-Oost werden vanaf het eind van de negentiende eeuw, na de aanleg van het Wilhelminapark, woningen gebouwd door ondernemende particulieren, veelal als beleggingsobject. Hier was onder meer de N.V. Algemeene Maatschappij tot Exploitatie van Onroerende Goederen 'Prins Hendriklaan' actief, die onder andere in 1914 het huizenblok tussen de Hendrick de Keyserstraat en de Pieter Saenredamstraat liet bouwen. Deze grote woonhuizen met een voortuintje waren bestemd voor specialisten van het nabijgelegen St. Antoniusziekenhuis dat door dezelfde vastgoedonderneming aan de Prins Hendriklaan was gebouwd en vier jaar eerder werd geopend.

Sinds de grote trek van het platteland naar de steden in de tweede helft van de negentiende eeuw kampte ook Utrecht met het probleem woningnood.

Luchtfoto van Utrecht-Oost in 1918. Foto Koninklijke Luchtmacht. HUA, Beeldmateriaal, nr. 84847



De komst van zoveel nieuwe bewoners hield geen gelijke tred met de bouw van extra woningen. Vooral buiten de oude stad werd gezocht naar locaties voor huizenbouw. Veelal waren het particuliere beleggers en speculanten die grond kochten voor de bouw van nieuwe huizen, waarvoor niet altijd deugdelijke materialen werd gebruikt. Zo werden er veel woningen van slechte kwaliteit geleverd en vaak op willekeurige plaatsen.

Dit was een landelijk probleem dat beter te reguleren viel met de Woningwet van 1901, die in 1902 in werking trad. Daarin werden eisen gesteld waaraan de te bouwen woningen moesten voldoen. De woningvoorraad diende te worden gesaneerd en sterk uitgebreid. Alle gemeenten moesten een bouwverordening opstellen. Zij kregen de taak toezicht te houden op de bouw en de staat van de woningen. Daarom konden zij nu woningverbeteringen dwingend opleggen en zo nodig slechte onderkomens onbewoonbaar verklaren. In 1915 verleende het Rijk de eerste voorschotten voor de financiering van grote woningbouwprojecten. Er werden steeds meer woningbouwcorporaties opgericht die met hulp van particuliere architecten woonwijken wilden gaan bouwen waaraan een degelijk stedenbouwkundig plan ten grondslag lag. Verenigingen en instellingen die 'uitsluitend werkzaam in het belang van verbetering der volkshuisvesting' werkzaam waren, moesten door de Kroon worden gekeurd om te worden toegelaten. Woningbouwverenigingen die aan het predicaat 'erkende instelling volgens de Woningwet' voldeden, konden na goedkeuring van hun plannen door de gemeente een voorschot in de bouwkosten krijgen van het Rijk. Deze maatregel stimuleerde de oprichting van woningbouwcorporaties. De bouwplannen en verzoeken om



De Schildersbuurt vanuit de lucht gezien. Onder het Wilhelminapark zijn de woningblokken te herkennen van Het Nieuwe Woonhuis (met rode daken) en de Woningbouwvereniging Utrecht aan weerszijden van de Jan van Scorelstraat (met grijze daken). Op de voorgrond, langs de Waterlinieweg en de zijstraten daarvan, zijn de platgedekte woningen van Tuindorp-B.A.N.S. te zien en daarboven de woningen van Elck wat Wils aan beide kanten van de Jacob van Ruisdaelstraat (met rode daken). De bebouwing rechtsboven is van de Stadhouderslaan en de parallel daaraan lopende Mauritsstraat en Frederik Hendrikstraat die al voor 1918 zijn gebouwd. Fotomontage van luchtfoto's Fotodienst GAU, 1996. HUA, Beeldmateriaal, nr. 85370 en 85373.

financiële steun moesten bij de gemeenten worden ingediend. Zij bekeken of de aanvragen aan alle voorwaarden voldeden en stuurden deze na goedkeuring van de gemeenteraad door naar Gedeputeerde Staten. GS diende als schakel tussen de gemeenten en het Rijk, waar vanaf 1902 het College van Bijstand de aanvragen van voorschotten en bijdragen onderzocht en toezicht hield op het gebruik daarvan.

In Utrecht waren de woningbouwvereniging De Eendracht en de N.V. Maatschappij tot verbetering van volkshuisvesting 'Jaffa' in 1907 de eerste toegelaten instellingen. In 1913 volgde de woningbouwvereniging 'Zuilen'. Door vele problemen duurde het nog tot 1916 voordat er een aantal grote woningcomplexen kon worden gebouwd, zoals 106 woningen in Ondiep voor gemeentepersoneel, en kort daarna langs de Vleutenseweg, in de Rivierenwijk en in Zuilen. Daar was vooral behoefte aan woningen voor werknemers van fabrieken zoals Werkspoor en Demka die zich aan het Merwedekanaal hadden gevestigd.

Woningbouw door en voor de middenstand

Waar de gemeente de bouw van arbeiderswoningen in het zuiden en westen van de stad faciliteerde, ontstonden in Oost vooral middenstandswoningen voor winkeliers, onderwijzers en leraren, kantoorpersoneel en ambtenaren. Terwijl particulieren in de jaren na de Eerste Wereldoorlog weinig bouwden, werden vooral woningbouwcorporaties actief. Deze zijn alle in of kort na 1919 opgericht: Woningbouwvereniging Utrecht (mei 1919), Bouwvereniging 'Het Nieuwe Woonhuis' (november 1919), de Vereniging voor Middenstandshuisvesting 'Elck wat Wils' (januari 1920) en Woningstichting Tuindorp B.A.N.S. (oktober 1920). Die activiteit had te maken met het



Plattegrond van het gebied tussen de Minstroom (boven), de Hendrick de Keijzerstraat (rechts), de Laan van Minsweerd (onder), de Vossegeatsedijk (linksonder) en de Adriaan van Ostadelaan (linksboven) met de bestaande straten in geel en geprojecteerde straten in lichtbruin aangegeven. De woningbouwvereniging Het Nieuwe Woonhuis wist de kavels 2173 en 2175 tussen de nieuw aan te leggen Rembrandtkade en Albert Neuhuysstraat te verwerven. Aan de doorgetrokken Jan van Scorelstraat en de nieuw aan te leggen Paulus Potterstraat parallel daaraan en de Hobbemastraat tussen deze beide straten zou de Woningbouwvereniging Utrecht haar woningen bouwen. Het oorspronkelijke plan om ook aan het verlengde van de Jacob van Ruisdaelstraat te bouwen is niet haalbaar gebleken. Gemeente Utrecht, Dienst Gemeentewerken, Gedrukte Verzameling 1920, nr. 9. HUA, Beeldmateriaal, nr. 214164.



Hetzelfde gebied met in rood aangegeven de door Het Nieuwe Woonhuis gewenste terreinen en in groen die van Woningbouwvereniging Utrecht. De terreinen zouden door de gemeente worden aangekocht en vervolgens in erfpacht worden uitgegeven, evenals de voor Elck wat Wils bestemde blauwomlijnde vakken. Gemeente Utrecht, Dienst Gemeentewerken, Gedrukte Verzameling 1921, nr. 61. HUA, Beeldmateriaal, TA Ah 31.

zogenaamde 'Middenstandsbesluit', een koninklijk besluit van 6 november 1919 dat als doelstelling had de bouw van middenstandswoningen te bevorderen. Het Rijk stelde door middel van ruime bijdragen een tegemoetkoming in de bouwkosten beschikbaar, een maatregel die echter per 1 juni 1921 weer werd afgeschaft. Dat verklaart het spontane ontstaan van de middenstandsverenigingen in Utrecht-Oost in 1919 en 1920. In 1920 besloten deze corporaties tot samenwerking in de Federatie van Middenstandswoningbouwverenigingen in Utrecht. Zo konden zij gezamenlijk hun belangen bij de gemeente en het Rijk beter verdedigen maar ook goedkoper aanbesteden bij bouwprojecten en voordeliger bouwmaterialen aankopen. Het verkrijgen van grond in dit deel van de gemeente leidde tot een ware concurrentiestrijd die bij sommige verenigingen resulteerde in vervroegde grondaankoop, nog voordat de bouwplannen en voorschotten door de overheid waren goedgekeurd. Diezelfde gemeentelijke overheid probeerde juist de middenstanders in Utrecht-Noord of -West te situeren, maar niet in Oost. Het resultaat van de activiteiten van de woningbouwverenigingen liet bij de meeste projecten lang op zich wachten. Dat kwam niet alleen door de moeilijke verkoop van grond door boeren en tuinders maar ook door de



Gevelontwerpen van het complex van Woningbouwvereniging Utrecht. Boven: de Hobbemastraat met de toegangspoort tot het binnenterrein. Onder: een gedeelte van de gevel aan de Jan van Scorelstraat vanaf de Hobbemastraat (links). Tekeningen van de architecten J. van Laren en J.H. de Groot, 1922. Archief van het Gemeentebestuur Utrecht 1813-1969, toegangsnr. 1007-3, inv.nr. 21676.

ingewikkelde regelgeving van de gemeente en de nasleep van de Eerste Wereldoorlog. Ons land had dan wel niet actief aan de gevechtshandelingen deelgenomen, maar factoren als de beperkte aanvoer van materiaal - in 1919 waren de bouwkosten en rente ruim driemaal zo hoog als aan het begin van de oorlog - en speculaties van handelaren en voorwaarden van grondeigenaren werkten wel degelijk vertragend. Zo waren er in het beoogde gebied een aantal sloten die niet gedempt konden worden omdat de tuinders nog tot 1923 vaarrechten hadden. Een andere moeilijkheid was de tegenwerking van het Ministerie van Oorlog wanneer het bouwplannen betrof binnen de 'Verboden Kringen' rond de forten De Bilt en Vossegat. De problemen waarmee de woningbouwcorporaties te maken hadden werden nog verergerd door tegenwerking van aannemers, verenigd in de Nederlandse Aannemersbond, die oneerlijke concurrentie vreesden. De leden werd verboden om in te schrijven op de aanbesteding van de projecten omdat in de bouwbestekken bepalingen inzake werkstaking, uitsluiting en arbitrage waren opgenomen. Ook de leden van de 'Bond van Grond- en Huiseigenaren en Bouwkundigen in Nederland' zorgden voor vertraging. Samen met de



Het complex van Woningbouwvereniging Utrecht kort na de voltooiing gezien vanaf het nog niet bebouwde gedeelte van de Frans Halsstraat, met de gevel aan de Hobbemastraat, herkenbaar aan de toegangspoort, en links en gedeelte van de Paulus Potterstraat. Rechts is de hoek van het andere huizenblok aan de overkant van de Jan van Scorelstraat te zien en geheel rechts een gedeelte van Het Nieuwe Woonhuis aan de Albert Neuhuysstraat. Op het braakliggende terrein zouden korte tijd later woningen aan de Frans Halsstraat en de even kant van de Hobbemastraat worden gebouwd. Het witte hek links wijst erop dat de Paulus Potterstraat nog niet was aangelegd toen de woningen werden betrokken. Fotograaf onbekend, ca. 1925. HUA, Beeldmateriaal, nr. 811929.

aannemers hadden zij GS van de provincie Utrecht verzocht om de bouwvoor-dracht van de middenstandswoningen en de hierover genomen gemeenteraadsbesluiten niet goed te keuren omdat de woningbouwcorporaties in hun ogen te veel bevoordeeld zouden worden.

Woningbouwvereniging Utrecht¹

De Middenstandswoningbouwvereniging Utrecht (later: Woningbouwvereniging Utrecht) is op 31 mei 1919 opgericht op initiatief van vijf personen die allen in het onderwijs werkzaam waren. Gegadigden voor een woning konden na ballotage en het kopen van twee aandelen van f 25,- lid van de vereniging worden. Door alle vertraging was het voor de Woningbouwvereniging Utrecht pas in mei 1921 mogelijk een stuk bouwland te kopen tussen de al aangelegde Frans Halsstraat, Gerard Doustraat en Vossegatsedijk. Deze grond werd niet aangekocht van de eerste eigenaren maar van de N.V. 'Nieuwe Biltseweg', het bedrijf van vastgoedmakelaar A. Roodvoets. De aangekochte grond werd aan de gemeente overgedaan en vervolgens door deze aan de woningbouwvereniging in erfpacht uitgegeven. De gemeente zou zorgen voor demping van de sloten, de aanleg van straten en het verder bouwrijp maken van de grond.



De hoek van het woningcomplex van Woningbouwvereniging Utrecht aan de Paulus Potterstraat (links) en de Hobbemastraat met voor deze bouw kenmerkende onderdelen, zoals de inpandige balkons omlijst met afgeschuinde, in een lichte kleur geschilderde planken. Deze hoek van het gebouw wordt geaccentueerd door twee blokvormige torens met daartussen een object van siersmeedwerk. Bij de laatste restauratie zijn langs alle dakranden de verticaal geplaatste verglaasde tegels opnieuw aangebracht. Foto auteur, 2018.

Nadat op 24 november 1922 de acte van erfpacht en de hypotheekakte getekend waren, kon men met de bouw beginnen. Een jaar later kon de eerste woning worden opgeleverd. Op 15 april 1924 kon de laatste van de 91 woningen worden betrokken. De gemeente had toen nog steeds niet voldaan aan de verplichting om voor de infrastructuur te zorgen, zoals het aanleggen van de straten. De huizen waren wel bewoonbaar maar verhuizen kon alleen via modderige paden. De bestrating werd door de gemeente pas in 1924 uitgevoerd, toen deze had besloten de straten rond de bouwblokken door te trekken. De beschikbaarheid van water was ook voor lange tijd niet goed geregeld. De watervoorziening in de woningen was beperkt tot een gootsteen in de keuken, een vaste wastafel in de slaapkamer en een wc. Pas in de jaren zestig begon men met het aanbrengen van een douche in elke woning, waarvoor een kast werd betegeld.

Op het terrein van de Woningbouwvereniging Utrecht zouden volgens de oorspronkelijke plannen 350 woningen gebouwd moeten worden. Daarvan werden er uiteindelijk 91 gerealiseerd aan de Jan van Scorelstraat (nummers 76-124 en 83-121), de oneven zijde van de Paulus Potterstraat (nummers 1-63) en van de Hobbemastraat (nummers 5-83). Ook het badhuis dat in het midden van dit huizenblok was gepland, is niet uitgevoerd. Een centraal gebouw met

douches en badkamers met warm en koud stromend water was een voor die tijd geavanceerde, maar financieel niet te realiseren voorziening. De maandelijkse huur bedroeg destijds f 35,-.

De woonblokken van de Woningbouwvereniging Utrecht bestaan uit drie- en vierkamerwoningen, zowel op de begane grond als op de etages daarboven. Alle woningen hebben aan de achterkant op het binnenterrein een tuintje en een kleine schuur, voor de bovenwoningen bereikbaar via een buitentrap. Dit binnenterrein van de huizen aan de Jan van Scorelstraat en de Paulus Potterstraat is toegankelijk via een poort in de vleugel aan de Hobbemastraat die beide woonblokken verbindt. Daar bevindt zich ook het bestuursgebouwtje dat in plaats van het niet gerealiseerde badhuis is gebouwd. Het ontwerp van het woningcomplex is van de Hilversumse architecten Jacobus van Laren en Jan Hessel de Groot. Met zijn bijzondere materiaalgebruik en de accentuering van inpandige balkons - loggia's genoemd - behoort dit complex tot de mooiste voorbeelden van de Amsterdamse School in Utrecht. Opvallende elementen in het ontwerp zijn de blokvormige torens met smeedijzeren decoraties op de hoeken van de woonblokken en de afgeronde portieken van de toegangsdeuren. Zoals gebruikelijk bij Amsterdamse School-gebouwen is de baksteen zowel horizontaal als verticaal decoratief verwerkt. Vooral de paraboolvormige toegangspoort aan de Hobbemastraat en de daarachter zichtbare ingangspartij van het bestuursgebouwtje tonen siermettselwerk van taps



De zuidoostzijde van het Hobbemaparkje met links de huizen van de Woningbouwvereniging Utrecht op de hoek van de Jan van Scorelstraat en de Hobbemastraat en op de achtergrond een gedeelte van Het Nieuwe Woonhuis aan de Albert Neuhuysstraat. Foto uit Utrecht in Woord en Beeld, 1926. HUA, Beeldmateriaal, nr. 58434.



Een gedeelte van de gevel van Woningbouwvereniging Utrecht aan de Jan van Scorelstraat met afwisselend twee en vier voordeuren. De twee terugliggende deuren bevinden zich in een ondiepe portiek met beeldwerk van Hildo Krop op de rondgemetselde muren, links een vrouwenfiguur en rechts een mannenfiguur met daaronder verticaal de letters W en U. Midden boven elke portiek is een console aangebracht waarop een vrouw te midden van maaierende en oogstende boeren is afgebeeld. Bij de vier-op-een-rij-voordeuren siert een eenvoudig beeldhouwwerk de bovenhoeken. Foto Google Maps, 2019.



De vrouwenfiguur heeft een kind op de arm en wordt geflankeerd door een zittend hert, bloemen en druiven. Zij symboliseert vruchtbaarheid en natuur. Foto Arjan den Boer, 2018.

toelopende, in een patroon gemetselde bakstenen. Het glas-in-lood in de kleine ramen aan de voorzijde van de gevel en in de voordeuren zijn bij een latere onderhoudsbeurt verwijderd, evenals de stalen ramen. Op een groot aantal plaatsen is de gevel gedecoreerd met beeldhouwwerk, ontworpen door de Amsterdamse beeldhouwer Hildo Krop. Het hele complex van de Woningbouwvereniging Utrecht telt maar liefst 257 beelden. Deze zijn gemaakt van gemalen baksteen en klei, gevormd in een mal en vervolgens gebakken, een procedé dat 'bakwerk' wordt genoemd. Bij iedere portiek zijn dezelfde beelden aangebracht: links een vrouwenfiguur met een kind op haar arm, geflankeerd door een zittend hert, bloemen en druiven, en rechts een man met een houweel tussen een rokende fabriek en een raderwerk. De vrouw symboliseert vruchtbaarheid en natuur, de man staat voor de werkende, scheppende mens die zich juist ontworstelt aan de natuur. Aan de voet van de beelden staan onder elkaar de letters W en U van de Woningbouwvereniging Utrecht. Boven de portieken is een klein reliëf aangebracht van een vrouw tussen maaierende en oogstende boeren. Daarnaast zijn de gevels aan de Hobbemastraat versierd met faunen met een druiventros over hun schouder. Als half-mens en half-dier symboliseren deze figuren de eenheid tussen mens en natuur. De kunstenaar heeft verklaard dat de symboliek van al dit beeldwerk is ontleend aan het gedicht *Pan* dat de door hem bewonderde socialistische dichter Herman Gorter in 1912 had geschreven. Een uitzondering op dit seriematig vervaardigde werk is het unieke

beeld van drie kraaien op een slak aan de gevel van Hobbemastraat 7. Kraaien komen vaker voor in het werk van Hildo Krop, waar zij bestuurders of ambtenaren symboliseren. Er wordt dan ook gesuggereerd dat hier een architect, een aannemer en een ambtenaar zijn uitgebeeld, alle drie betrokken bij de frustrerende, trage gang van zaken bij het bouwproces.

De gebouwen van Woningbouwvereniging Utrecht hebben in 1985 de status van gemeentelijk monument gekregen.

Het Nieuwe Woonhuis²

De eveneens in 1919 opgerichte woningbouwvereniging 'Het Nieuwe Woonhuis' heeft vergelijkbare aanloopproblemen gehad. De initiatiefnemers, een groep middenstanders, besloten tot de bouw van een behuizing voor de middenklasse, zoals ambtenaren en leraren, voor wie nog weinig - betaalbare - woningen beschikbaar waren. Het bestuur van de vereniging deed zijn best om gemeentelijke en rijkssubsidies te bemachtigen maar gaf ook aandelen uit om kapitaal te vergaren. De leden werden verplicht om ieder minimaal één aandeel van f 10,- te kopen. Dat geld werd belegd voor de aankoop van bouwmaterialen.

Twee Zeister architecten, de broers Jan en Theo Stuivinga, ontwierpen nog in 1919 een complex met ruime woningen. Het betrof in feite twee bouwblokken met zo'n 160 woningen. Deze woningen zouden van alle moderne



Een gedeelte van het woningcomplex van het Nieuwe Woonhuis aan de Rembrandtkade langs de Minstroom, kort na de bouw. De oorspronkelijke raamindeling met kleine ruiten is later verdwenen, behalve in de uitgebouwde trappenhuisen. Foto uit Utrecht in Woord en Beeld, 1926. HUA, Beeldmateriaal, nr. 69397.

gemakken worden voorzien zoals centrale verwarming, elektrisch licht en een boodschappenlift. Onder de wensen behorend bij een moderne inrichting werden ook stofzuigers genoemd. Dit had onder meer te maken met het zogeheten 'dienstbodenprobleem'. Voorheen kwamen veel dienstboden uit Duitsland maar die waren vóór het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog al teruggeroepen waardoor Nederlandse huisvrouwen noodgedwongen meer zelf moesten doen. Elke woning zou bestaan uit vijf kamers en een gang, keuken en wc. Er was ook aan een badgelegenheid gedacht, maar dat betekende dat zeven gezinnen samen een badkamer zouden moeten delen. De appartementen werden gesitueerd aan weerszijden van een uitgebouwd, gemeenschappelijk trappenhuis.

Ook hier heeft het lang geduurd voordat er kon worden gebouwd. Door gebrek aan medewerking van de gemeente konden veel van de oorspronkelijke wensen niet worden uitgevoerd. De gemeente ging niet akkoord met het ingediende plan omdat men van mening was dat de geldelijke steun niet voor dergelijke luxewoningen was bedoeld. De centrale verwarming en gezamenlijke badkamers moesten maar door de bewoners zelf worden betaald. Ook de gezamenlijke keukens, stofzuigers en boodschappenliften werden uit de plannen geschrapt, maar de centrale verwarming en vaste wastafels konden met veel moeite worden behouden. Een ander bezwaar was dat gestapelde woningen niet in het bestemmingsplan pasten.

De gemeente maakte ook geen haast met de aankoop van grond die aan de vereniging in erfpacht gegeven zou kunnen worden. Dat zou pas mogelijk zijn wanneer er een goedgekeurd bouwplan was. Daar wilde het

verenigingsbestuur niet op wachten, uit angst voor concurrerende bouwverenigingen die ook in Utrecht-Oost naar bouwgrond zochten. Om die reden heeft de Vereniging Het Nieuwe Woonhuis zelf de begeerde percelen aan de Minstroom gekocht, op naam van de architecten, en die later aan de gemeente doorverkocht. Uiteindelijk is de vereiste toestemming dan toch gekomen en kon in november 1922 de bouw beginnen. Vanaf augustus 1923 konden de eerste 66 woningen aan de Rembrandtkade worden bewoond en in mei 1924 de laatste achttien.

Een gedeelte van dit project met naast en boven elkaar gesitueerde woningen is zowel aan de Rembrandtkade als aan de daarachter gelegen Albert Neuhuisstraat gerealiseerd, met een ruim binnenterrein daartussen. Mede door de tegenvallende financiële situatie konden er van de oorspronkelijk geplande 207 woningen maar 84 worden gebouwd. Die hebben met hun ellipsvormig uitgebouwde trappenhuisen en verschillende soorten metselwerk de allure van de Amsterdamse School-architectuur. De roedenverdeling in de ramen van de trappenhuisen laten nog zien hoe de gevel er oorspronkelijk uitzag toen alle ramen dezelfde indeling met kleine ruiten hadden. Ook de afwisseling van tot het dak doorlopend metselwerk en delen van het gebouw waar het rode pannendak zich naar beneden voortzet in een gevelbekleding met verticaal aangebrachte dakpannen zijn kenmerkend voor deze bouwstijl. Aan de Rembrandtkade is in de muur boven de poortdoorgang naar het binnenterrein de gedenksteen te zien van de eerste-steenlegging door Jan Gombert jr, de zoon van de bestuursvoorzitter, op 3 februari ('Sprokkelmaand') 1923.

De twee appartementengebouwen van Het Nieuwe Woonhuis werden de eerste flatgebouwen van Utrecht. Er waren vijf typen woningen, steeds als twee woningen gegroepeerd rond een trappenhuis. De huurprijzen varieerden dan ook. In de jaren twintig bedroeg de maandhuur voor een tweekamerwoning op de tweede etage ongeveer f 29,- en ongeveer f 62,- voor een zeskamerwoning op de begane grond. De panden aan de Rembrandtkade en de Albert Neuhuisstraat zijn sinds 1985 geregistreerd als gemeentelijk monument in de categorie Jongere Bouwkunst en sinds 2001 als rijksmonument.

Elck wat Wils³

Op 28 januari 1920 werd door vijf particulieren de Vereeniging voor Middenstandshuisvesting 'Elck wat Wils' opgericht. Belangstellenden konden zich voor f 1,- als lid aanmelden en hun voorkeur aangeven voor een door de gemeente aangewezen bouwterrein aan de west- of de oostzijde van de stad. De oostzijde won het uiteindelijk van Oog in Al waar inmiddels ook mogelijkheden waren om grond aan te kopen.

Een gedeelte van de achtergevel van Het Nieuwe Woonhuis, gezien vanuit de Pieter Breughelstraat. Foto auteur, 2019.





Een rij eengezinswoningen van de woningbouwvereniging Elck wat Wils in de Frans Halsstraat die in augustus 1923 zijn opgeleverd. In het hoekhuis met de Jacob van Ruisdaelstraat, nummer 53, woonde de voorzitter van de vereniging, de heer R. Boomsma. Fotograaf onbekend, ca. 1930. HUA, Beeldmateriaal, nr. 602796.

De architect F.J. van der Kaa had al bouwplannen voor eengezinswoningen gemaakt maar het zou nog lange tijd duren voordat met de bouw kon worden begonnen. Omdat er startkapitaal nodig was voor de aankoop van grond werden de leden van de vereniging opgeroepen om in de eerste week

van 1921 een storting van f 50,- te doen. Daar was niet iedereen toe bereid. Van de 168 leden bleven er 90 over. Op de ledenvergadering van 31 januari 1921 werd de locatie rond de Jacob van Ruisdaelstraat verkozen boven een terrein in de Zeeheldenbuurt. Daarna heeft het overleg met verschillende instanties, voornamelijk over de financiering van de bouw, nog anderhalf jaar geduurd. De overheid bleek steeds terughoudender in het verstrekken van subsidies voor middenstandswoningbouw omdat men vond dat er in de voorafgaande jaren voldoende voor deze groep was gebouwd.

Een jaar na de oprichting van de vereniging kon het plan van de architect worden aanbesteed.



De gedenksteen in de zijgevel van het huis Frans Halsstraat 53 die op 3 februari 1923 door het dochttertje van de voorzitter werd aangebracht. Foto auteur, 2019.

Op 3 februari 1923 bracht Stina Sophia Boomsma, het 7-jarig dochttertje van de voorzitter van Elck wat Wils, in de zijgevel van hun huis Frans Halsstraat 53 een gedenksteen aan, die daar nog te zien is. Aan een deel van de Jacob van Ruisdaelstraat (nrs 9-71 en 10-56) en de zijstraten Frans Halsstraat, Gerard Doustraat, Herman Saftlevenstraat werden 41 woningen gebouwd die in augustus 1923 werden opgeleverd. Voor die datum was al begonnen met de bouw van een ander blok met huizen aan de Pieter Saenredamstraat en de Hendrick de Keijserstraat. In maart 1924 was de gehele bouw voltooid en konden alle woningen worden betrokken. Dat waren 21 eengezinswoningen, 27 beneden- en 38 bovenwoningen: voor 'elck wat wils' dus. De eensgezinswoningen hebben een voortuin. Deze woningen bevinden zich voornamelijk in de zijstraten. De architect heeft met een decoratieve toepassing van verticaal geplaatste en rond de voordeuren uitstekende bakstenen de gevel verlevendigd. Ook de op enkele plaatsen in de rode pannendaken op de tweede verdieping doorgetrokken gevel zorgt voor afwisseling in de lange gevelwanden. De oorspronkelijke raamindeling met veel kleine ruitjes in de bovenramen is bij een latere onderhoudsbeurt verdwenen waardoor de gevels helaas wat van die levendigheid hebben verloren. Tijdens de bouw werden de plannen nog gewijzigd, onder meer door de bouw van zes winkels op de straathoeken van de Jacob van Ruisdaelstraat en de zijstraten Herman Saftlevenstraat en Pieter Saenredamstraat. Buurtbewoners konden hier voor hun dagelijkse boodschappen terecht bij een kruidenier, een zuivelhandel en een winkel van bakkerij De Korenschoof, maar er was ook een fietsenwinkeltje, een wijnhandel en een winkel voor woninginrichting. Niet alle ondernemers hebben het kunnen volhouden. Vanaf 1939 zijn deze niet meer goed renderende winkels weer tot woonhuis verbouwd maar hun oorspronkelijke functie is nog herkenbaar aan het grote venster in beide gevels en de zware lijst daarboven. De toegangsdeur in de afgeschuinde hoek is vervangen door een venster op gelijke hoogte.



De winkel van Maatschappij De Korenschoof, Jacob van Ruisdaelstraat 18 / hoek Pieter Saenredamstraat, een van de hoekwinkels van de woningbouwvereniging Elck wat Wils. Foto C.J.L. Vermeulen, ca. 1930. HUA, Beeldmateriaal, nr. 121208.



De oneven gevelwand van de Vereniging voor Middenstandshuisvesting Elck wat Wils met beneden- en bovenwoningen aan de Jacob van Ruysdaelstraat. Foto auteur, 2019.

Tuindorp-B.A.N.S.⁴

De vierde woningbouwcorporatie die in Utrecht-Oost ging bouwen was de Woningstichting Tuindorp-B.A.N.S. die in 1920 speciaal voor spoorwegpersoneel was opgericht. Voor de nieuwe wijk ten noorden van de Vogelenbuurt had de directeur van Gemeentewerken jhr. A.H. op ten Noort al in 1917 een als tuinwijk ingericht stedenbouwkundig plan gemaakt. Daar werden in 1920 door een andere woningbouwvereniging van spoorwegpersoneel, N.V. Woningbouwvereniging 'De Tuinwijk', vooral eengezinswoningen voor lager personeel gebouwd. In Utrecht-Oost bouwde de Woningstichting Tuindorp-B.A.N.S. woningen voor kantoorpersoneel vanaf de rang van commies. Deze corporatie werd vooral actief na de samenvoeging in 1917 van twee spoorwegmaatschappijen tot Nederlandse Spoorwegen waardoor en een nieuw, groot administratiekantoor nodig was (HGB III) en een groot aantal woningen voor nieuwe medewerkers van de NS.

De afdeling Utrecht van de B.A.N.S. (Bond van Ambtenaren in dienst bij de Nederlandse Spoorwegen) had ook de grootste moeite om een geschikte bouwlocatie te vinden en de bouw te financieren. In april 1921 lukte het om van de N.V. 'Prins Hendriklaan' een terrein van 16.000 m² aan de Laan van Minsweerd aan te kopen. Aan deze laan en het later aangelegde deel van de Frans Halsstraat, de Herman Saftlevenstraat, Pieter Saenredamstraat en Hendrick de

Keijzerstraat kon pas in 1922 worden begonnen met de bouw van de geplande veertien eengezinswoningen en 148 beneden- en bovenwoningen. In de zijstraten van de Laan van Minsweerd sluiten deze woningen aan op die van Elck wat Wils. Alle woningen zijn ontworpen door de architecten jhr. A.H. op ten Noort en S.L.P. Scheffer. Zij hebben met succes een gevelwand van enige honderden meters aan de Laan van Minsweerd ontworpen, die allerm minst saai of eentonig is te noemen. De per woonlaag verschillende kleuren baksteen, het grote dakoverstek en de afwisseling van grotere en kleinere vensters zorgen daarvoor. Verschillende gedeelten hebben ook verspringende gevels waardoor balkonnetjes konden worden uitgemetseld. De benedenwoningen kregen een tuintje met een schuurtje, de bovenwoningen een balkon met een kolenkist. Alle woningen bestonden uit twee woonkamers, een keuken en drie of vier slaapkamers met vaste wastafels.

De huurprijzen varieerden, afhankelijk van het gebodene. De kleinste woningen, in een van de zijstraten, kostten f 480,- per jaar. Een



Een moderne keuken zoals die werd aangeprezen door de bouwonderneming: 'Grote waarde werd gehecht aan een praktische inrichting der keukens, waardoor de taak der huisvrouwen aanzienlijk zal worden vergemakkelijkt.' Anonieme foto ca. 1922 in: 75 jaar B.A.N.S., p. 10. Reproductie T. Jongerius.



De Laan van Minsweerd met de bommenrij langs de nog smalle Waterlinieweg. De verspringende gevels met een groot dakoverstek en uitgebouwde schoorstenen zorgen voor afwisseling in deze lange gevelwand. Prentbriefkaart, ca. 1955. HUA, Beeldmateriaal, nr. 64260.



De woningen van de Woningstichting Tuindorp-B.A.N.S. aan de Laan van Minsweerd uit het zuiden gezien. Foto auteur, 2019.

eengezinswoning 'op den mooisten stand' en de grootste bovenwoningen op de hoeken van de Laan van Minsweerd en de zijstraten werden voor f 696,- verhuurd. De overige 100 boven- en benedenwoningen met zes of zeven kamers hadden een huurprijs van f 564,- tot 612,- per jaar, afhankelijk van hun grootte, ligging en comfort. Evenals bij de andere woningbouwverenigingen zijn bij B.A.N.S. de gewenste aantallen woningen niet gehaald. Aanvankelijk was men van plan om 400 woningen te bouwen, een aantal dat geen van de woningbouwcorporaties ooit had durven noemen.

Er is nog een derde woningbouwvereniging opgericht door en voor ambtenaren van de Nederlandse Spoorwegen, die ook in Utrecht-Oost heeft gebouwd: Trio. De Middenstands Bouwmaatschappij Trio bouwde in 1921 een rij

woningen aan de Boomstraat (nrs. 3-27), waarvan de eerste huizen (nrs. 3-3A) de originele raamindeling op de begane grond hebben behouden. Ook aan de Admiraal van Gentstraat en aan de Vleutenseweg is door Trio voor spoorwegambtenaren gebouwd.



Eengezinswoningen van Tuindorp-B.A.N.S. in de Herman Saftlevenstraat en links een woning van Elck wat Wils. Dit is een van de zijstraten tussen de Laan van Minsweerd en de Jacob van Ruysdaelstraat waar beide woningcorporaties huizen hebben gebouwd. Prentbriefkaart, ca. 1930. HUA, Beeldmateriaal, nr. 4901.

Enige jaren na de moeilijke start van deze woningbouwprojecten werden er weinig nieuwe woningcomplexen meer gebouwd. De grote vraag naar woningen is in de loop van de jaren 20 wat afgenomen. Mede daardoor werden subsidieaanvragen vrijwel altijd afgewezen.

Alle vier de hier besproken woningbouwcorporaties functioneren nu, een eeuw na hun oprichting, nog onder hun eigen naam. Er zijn wel zaken veranderd zoals het uitbesteden van beheer en onderhoud aan professionele organisaties. De Woningbouwvereniging Utrecht is met zijn 91 woningen en met een bestuur van (oud-)bewoners, zonder personeel, nog altijd zelfstandig, evenals Elck wat Wils en Tuindorp B.A.N.S. Deze drie behoren tot de kleinste corporaties van het land. De bouwvereniging 'Het Nieuwe Woonhuis', de oprichter en eigenaar van het complex, droeg op 3 februari 1997 het bezit over aan de Stichting Bo-Ex '91 en hield daarmee op te bestaan. De naam 'Het Nieuwe Woonhuis' ging toen over op de bewonersvereniging die bij die gelegenheid werd opgericht.

AUTEUR

Tolien Wilmer (1948) studeerde kunstgeschiedenis in Leiden. Als medewerker van het Gemeentearchief Utrecht en Het Utrechts Archief was zij verantwoordelijk voor het beheer van de collectie tekeningen en prenten. Zij heeft een aantal publicaties verzorgd over topografische afbeeldingen van de stad Utrecht en over kastelen en buitenplaatsen.

ARCHIEVEN

Het Utrechts Archief
Archiven van het gemeentebestuur van Utrecht 1813-1969 (toegangsnr. 1007-3).

LITERATUUR

- Brugman 1995** ➤ J.A. Brugman, 'Uitsluitend werkzaam in het belang van de volkshuisvesting'. Sociale huisvesting in Utrecht: de voorlopers', *Oud-Utrecht* 68 (1995) 8-12.
- Heurdeman 2002** ➤ Mieke Heurdeman, Bettina van Santen en Fred Vogelzang (red.), *De Utrechtse wijken: Oost*, Utrecht 2002.
- Van den Heuvel 2008** ➤ Marijke van den Heuvel en René de Kam (eindred.), *De Tuinwijk, 'Een buitengewoon aangename aanblik', Cultuurhistorische rapportage, Gemeente Utrecht*, Dienst Stadsontwikkeling, Stedenbouw en Monumenten, Utrecht 2008.
- Hitters e.a. 2005** ➤ Erik Hitters e.a., *EWV Vereniging voor middenstandshuisvesting 'ELCK WAT WILS' 75 jaar. 1920-1995*, Utrecht 1995.
- Joskin 1994** ➤ M.J.M. Joskin, *Woningbouwvereniging Utrecht 1919-1994. 75 jaar klein maar dapper*, Utrecht 1994.

Kromkamp e.a. 1994 ➤ Heleen Kromkamp e.a., *Het Nieuwe Woonhuis. Een geschiedenis van Utrechts eerste flats, 1919-1994*, Utrecht 1994.

Mantel 1995 ➤ Remco Mantel, *75 jaar B.A.N.S., zonder fraaidoenerij, maar prettig van vorm en indeling*, Utrecht 1995.

Santen 2010 ➤ Bettina van Santen, *Voor elk wat wils. 100 jaar sociale woningbouw in Utrecht*, Gemeente Utrecht, StadsOntwikkeling, afdeling Wonen en afdeling Stedenbouw en Monumenten, Cultuurhistorie, Utrecht 2010.

Scheffer 1922 ➤ L.S.P. Scheffer, 'Utrechtsche woningcomplexen der laatste jaren', *Tijdschrift voor Volkshuisvesting* 3 (1922) 11, 302-306.

Soer 2009 ➤ Marlies Soer, 'Uitsluitend werkzaam in het belang van verbetering der volkshuisvesting'. *Woningbouwverenigingen in Utrecht na de invoering van de Woningwet 1901-1940*, thesis MA Architectuurgeschiedenis en Monumentenzorg, Utrecht 2009.

NOTEN

- 1 Informatie over deze woningbouwcorporatie is grotendeels ontleend aan Joskin 1994.
- 2 Informatie over deze woningbouwcorporatie is grotendeels ontleend aan Kromkamp e.a. 1994.
- 3 Informatie over deze woningbouwcorporatie is grotendeels ontleend aan Hitters e.a. 1995.
- 4 Informatie over deze woningbouwcorporatie is grotendeels ontleend aan Mantel 1995.

Van de grootse plannen van de nieuwe woningbouwverenigingen was lang niet alles terecht gekomen. Veranderingen gaan nu eenmaal langzaam, reden waarom een aantal ontwerpen op de teken-tafel bleef steken. Dit tempo komt ook naar voren als we de vernieuwing in de kunst en cultuur in het Utrecht van 1919 onder de loep nemen.

Rietveld was rond 1919 een grote vernieuwer - zijn creatie voor mevrouw Schröder is nog steeds een trekpleister voor mensen uit de hele wereld -, maar de meeste kunstenaars in Utrecht bleven dicht bij de traditie. Kunstgenootschappen hadden rekening te houden met het kunstminnende en kunst kopende Utrechtse publiek en durfden de echt revolutionaire kunst niet ten toon te stellen. Zij beperkten zich tot exposities van het werk van kunstenaars uit de periode vóór de wereldoorlog. De leden van de gegoede burgerij kocht dergelijk werk, sommigen van hen legden er eigen collecties van aan en volgden cursussen bij de bekende kunstpedagoog H.P. Bremmer, die zich ook gedwongen zag de modernste kunst voorzichtig te introduceren.

Toch was het niet allemaal behoedzaamheid dat de klok sloeg. Behalve Gerrit Rietveld deden ook moderne kunstenaars als Erich Wichman, Bart van der Leek en Janus de Winter soms van zich spreken, manifesteerde de beweging van De Stijl zich hier en daar en werd de Russische avantgardist Wassily Kandinsky zelfs met een overzichtstentoonstelling vereerd. Daarnaast trokken de modern-katholieke kunstenaars een eigen baan met hun revolutionaire terugkeer naar middeleeuwse figuren en stijlen.

Traditie en vernieuwing in de beeldende kunst in Utrecht, peildatum 1919

Roman Koot

Dit artikel schetst de situatie rond het beeldende kunstleven in Utrecht omstreeks 1919. Wat was er aan moderne kunst te zien en wat was het aandeel van Utrechtse kunstenaars daarin? We zien veel 'artistiek bezonken' kunst, onder invloed van kunstpedagoog H.P. Bremmer. De Amsterdamse School herkennen we in de bouwkunst en de kunstnijverheid. Maar er was ook ruimte voor vernieuwing en experiment, met De Stijl als belangrijke inspiratiebron. Nog weinig belicht is de religieuze en kerkelijke kunst, die in bisschopsstad Utrecht aan veel kunstnijveraars werk verschaftte. In de luwte van de kunstontwikkelingen vonden sommige Utrechtse kunstenaars de ruimte om minder platgetreden paden te bewandelen. Erkenning kwam er slechts voor enkelen, denk aan Gerrit Rietveld, of pas veel later. Traditie én vernieuwing kenmerken het Utrechtse kunstleven en dat levert een boeiende caleidoscoop aan kunststijlen op.

In 1919 constateerde journalist en publicist P.H. Ritter Jr., de kersverse hoofd-redacteur van het *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad*: '[Utrecht] is een cultuurcentrum zonder eenige pretentie. Utrecht is op artistiek gebied m.i. nooit een stad geweest der scholen. Maar een stad als Utrecht biedt waarborgen voor artistieke bezonkenheid, die andere steden, waar meer bewegelijk groepsleven van kunstenaars bestaat, ontberen.'¹

'Artistieke bezonkenheid', dat klinkt niet bepaald ambitieus voor een stad die volop in beweging is. Utrecht maakte in de eerste decennia van de twintigste eeuw een snelle economische ontwikkeling door, waardoor ook het inwoneraantal en de dienstensector sterk groeiden. Bedrijven als Demka en Werkspoor hadden zich gevestigd aan het Merwedekanaal, in 1919 kwam Douwe Egberts naar Utrecht. De Jaarbeurs die in 1917 voor het eerst werd gehouden, zou van Utrecht de jaren daarna in ieder geval tweemaal per jaar

een internationaal centrum voor handel en industrie maken. Utrecht was al een knooppunt van spoorwegen en een centrum voor drukkerijen en de grafische industrie. De bouwsector deed het ook goed, aangezien het inwoneraantal tussen 1900 en 1920 groeide van 102.000 naar 138.000.² En dan zouden beeldende kunstenaars 'artistiek bezonken' blijven? Ritter bedoelde dit overigens positief: in Utrecht waaide men niet met alle winden mee, in Utrecht zocht men de verdieping door voort te bouwen op de traditie.³ En Utrecht had een sterke artistieke traditie, aldus wederom Ritter, waarbij hij vooral doelde op het muzikaleven en de literatuur.

Er waren ook andere geluiden te horen. De Utrechtse schilder Janus de Winter uitte in hetzelfde jaar kritiek op het tentoonstellingsprogramma van de stedelijke kunsthandels, waar geen ruimte leek te zijn voor nieuwe kunst. Kwam dit door het provincialisme dat Utrecht van oudsher kenmerkte? Hij was ervan overtuigd, dat Utrecht 'ook nog een publiek heeft om andere waarden dan het impressionisme te kunnen beoordelen en waardeeren'.⁴

Artistieke bezonkenheid of artistieke vernieuwing? Vond Utrecht aansluiting bij de stormachtige ontwikkelingen in de beeldende kunst in Nederland en daarbuiten, of bleef Utrecht in dit opzicht een provinciale stad? Of was beide het geval?

Het kunstaanbod in 1919

Een mooi startpunt is het aanbod aan beeldende kunst bij de kunstenaarsverenigingen en de kunsthandels in 1919. Utrecht kende de kunstenaarsvereniging Kunstliefde, voluit Schilder- en Tekenkundig Genootschap Kunstliefde, dat al in 1807 was opgericht om de beoefening van beeldende kunst te bevorderen en de kunstzin in de stedelijke samenleving te verspreiden.⁵ In 1919 verkeerde het genootschap in slecht weer; het toenmalige bestuur onder voorzitterschap van Willem Vogelzang, hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Utrechtse universiteit, zag zich geconfronteerd met financiële problemen en had er feitelijk het bijltje bij neergegoot. In september 1918 was er nog een tentoonstelling gehouden van menukaarten door de Utrechtse lithograaf en fotograaf Joh. A. Moesman, daarna werd er pas weer in 1921 een expositie georganiseerd.⁶ Het aan het genootschap gelieerde Museum Kunstliefde werd in 1918 ontmanteld. De schilderijen die door de gemeente in bruikleen werden gegeven, waren al in 1911 retour gegaan. Het eigen bezit werd nu voor een schappelijk prijsje verkocht aan de gemeente, waarna de schilderijen vanaf 1921 de kern van het nieuwe Centraal Museum zouden gaan vormen.⁷ In zijn tentoonstellingsbeleid was Kunstliefde uitermate behoudend en niet altijd even enerverend. Tweemaal per jaar kregen de leden gelegenheid te exposeren, daartussenin varieerden

de onderwerpen van Japanse kunstvoorwerpen, prentbriefkaarten van het Huis van Oranje, reproducties van Vlaamse primitieven tot schilderijen van nu vaak vergeten kunstenaars. Pas vanaf 1931, toen een nieuwe generatie Utrechtse kunstenaars de leiding had overgenomen, werden de tentoonstellingen weer uitdagender.⁸

Uit onvrede met het conservatieve beleid van Kunstliefde was in 1895 op initiatief van kunstenaars Etha Fles de kunstvereniging Voor de Kunst opgericht. Anders dan Kunstliefde was Voor de Kunst geen club van kunstenaars, maar van kunstliefhebbers. Dat gaf de ruimte om artistiek vrijer te opereren; er hoefde geen rekening gehouden te worden met de belangen van lokale kunstenaars. Door Voor de Kunst kon Utrecht kennismaken met nieuwe stromingen in de beeldende kunst en het kunsthandwerk. Er werden tentoonstellingen georganiseerd met werk van Vincent van Gogh, Jan Toorop, Käthe Kollwitz, Jan Sluijters en Le Fauconnier, maar ook van kunstenaars van de Haagse en Amsterdamse School. Afgezien van enkele tentoonstellingen met werk van Wassily Kandinsky en Bart van der Leek, waarover later meer, blonk het aanbod bij Voor de Kunst ook niet uit in echt vernieuwende kunst. Het was echter onmiskenbaar in de jaren tien het modernste wat er in Utrecht te zien was.⁹ In 1919 zagen de Utrechters er onder meer Bart van der Leek, G.B. Breitner, Floris Verster, Jan Voerman, Johan Thorn Prikker, tekeningen, schetsen en aquarellen van Vincent van Gogh en litho's van Odilon Redon.¹⁰ Naast deze verenigingen telde Utrecht drie kunsthandels van enige naam, die eigentijdse kunst presenteerden: Huinck, de Utrechtsche Kunsthandel J.A.A.M. van Es en Gerbrands.¹¹ Van Es had in 1919 het meest gevarieerde aanbod, variërend van foto's naar werk van Leonardo da Vinci, zeventiende-eeuwse Hollandse meesters, de vaste kunstenaar van de kunsthandel Jan Mankes, maar ook werk van de Janus de Winter, die we al als criticus tegenkwamen.

De programma's van de kunsthandels Huinck en Gerbrands hadden enige overlap, beide hadden een voorkeur voor gematigd moderne kunst, we zouden ook kunnen zeggen voor 'artistiek bezonken' kunst. Huinck presenteerde laatnegentiende-eeuwse en vroeg-twintigste-eeuwse Nederlandse en Franse kunst, Gerbrands was over het algemeen iets moderner in zijn keuzes.



Kunsthandel Huinck,
Steenweg 8, foto, ca. 1910-1913,
HUA, Beeldmateriaal, cat.nr.
75298.

Tentoonstellingszaal Kunsthandel
Gerbrands, Oudkerkhof 46, foto,
1921. Gepubliceerd in: *Utrecht*
(uitgave van het gemeente-
bestuur) 1921. HUA, Beeld-
materiaal, cat.nr. 75231.



Omslag catalogus
*Tentoonstelling van
hedendaagsche
Nederlandsche kunst,*
vereniging St. Maarten, 1919.



Bij W.C.A. Huinck, wiens kunsthandel in 1919 verhuisde naar een locatie aan Lucas Bolwerk 13, zagen we in dat jaar G.H. Breitner, Isaac Israëls, Johan Thorn Prikker, Jan Toorop, Jan Voerman, Jan Sluijters, Floris Verster, Mendes da Costa en Lambertus Zijl. Peter Gerbrands aan Oudkerkhof 46 toonde ook modernere kunstenaars als Leo Gestel, Dirk Nijland, de inmiddels vrijwel vergeten Frans De Geetere en ook hier Jan Mankes.¹² De Geetere was een Belgische schilder, graficus en schrijver, die in 1914 de oorlog was ontvlucht en tot 1920 in Utrecht woonde en werkte.¹³

In februari en maart 1919 werd een (verkoop)tentoonstelling van moderne kunst georganiseerd ter gelegenheid van de Jaarbeurs. Het was de derde (en laatste) keer dat de speciaal hiervoor opgerichte vereniging St. Maarten werk van eigentijdse Nederlandse kunstenaars bij elkaar bracht in een grote tentoonstelling in het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen. De expliciete doelstelling van deze tentoonstellingen was het promoten van Utrecht als middelpunt van het kunstleven in Nederland.¹⁴ De vereniging kreeg hiervoor na veel vijven en zessen een gemeentelijke subsidie van f 1000,-. In de gemeenteraad werd onder meer gesuggereerd

dat de vereniging ook wel gewoon een stand in de Jaarbeurs hadden kunnen huren. Ook de kunsthandelaren Van Es, Gerbrands en Huinck maakten bezwaar tegen de subsidietoekenning, omdat ze er oneerlijke concurrentie in zagen.¹⁵ Op de tentoonstelling, die veel aandacht in de pers kreeg, waren schilderijen en prenten te zien van de Amsterdamse Joffers, H.J. Wolter, Willem van den Berg, Jan Mankes, Lizzy Ansingh, Coba Ritsema, Isaac Israëls, Jac. van Looy, Jan Sluijters, Dirk Nijland, Jan Mankes, Anton Pieck en vele anderen.

De dominantie van H.P. Bremmer

De 'artistiek bezonken' kunst die we bij Huinck, bij Gerbrands, bij Voor de Kunst en ook op de Jaarbeurstentoonstelling zagen, werd sterk bepaald door de voorkeuren van de omstreeks deze tijd zeer invloedrijke Haagse kunstpedagoog H.P. Bremmer. We noemen deze kunst daarom ook wel 'Bremmeriaanse' kunst. In de opvatting van Bremmer moest kunst geen directe weergave zijn van de zichtbare werkelijkheid, maar een artistieke verbeelding van de emotie van de kunstenaar. De werkelijkheid was daarom ondergeschikt aan de persoonlijke expressie van de kunstenaar. We rekenen er kunstenaars toe als Vincent van Gogh, Isaac Israëls, G.H. Breitner, Jan Toorop, Gerrit Dijsselhoff, Willem Bastiaan Tholen, Floris Verster, Geertruida van Hettinga Tromp en andere kunstenaars van de Haagse en de Amsterdamse School, schilders die allen toch ook hun eigen, karakteristieke



Schaatsenrijders op de vijver bij het Huis ten Bosch, schilderij door Willem Bastiaan Tholen, 1917, Centraal Museum Utrecht, inv.nr. 21844, bruikleen Stichting Van Baaren Museum. Image & copyrights Centraal Museum Utrecht / Ernst Moritz. In 1919 was dit schilderij eigendom van de Utrechtse verzamelaar L. Warendorf.

stijl en werkwijze hanteerden. Maar in het programma van vooral Voor de Kunst en Gerbrands was ook plaats voor nieuwere kunst. Kunstenaars als Jan Sluijters, Leo Gestel, Bart van der Leck en Charley Toorop, die een modernere beeldtaal hanteerden, voldeden overigens ook aan de criteria die Bremmer aan goede kunst stelde. Zolang het maar niet te abstract werd, zoals Van der Leck moest constateren, toen Bremmer om precies die reden begin 1919 voor korte tijd een toelage aan de kunstenaar introk. Bremmer, die ook in kunst handelde, was bang geen kopers te vinden voor diens abstracte werken. Van der Leck koos eieren voor zijn geld en bracht de voorstelling weer min of meer herkenbaar terug in zijn schilderijen.

De gegoede burgerij werd ingewijd in de ins en outs van deze kunst door lezingen en cursussen die Bremmer ook in Utrecht gaf. Deze cursisten - voor een belangrijk deel (echtgenotes en dochters van) professoren en medici - waren de beste klanten van de kunsthandels.¹⁶ Het verzamelen van kunst was een teken van ontwikkeling en werd ook gezien als een uiting van maatschappelijke en culturele verantwoordelijkheid. Bovenal echter kon de eigenaar zijn gasten imponeren met een salon die behangen was met schilderijen van oude en moderne meesters. Wanneer we wat nauwkeuriger kijken naar die kunstverzamelingen, zien we wat betreft de eigentijdse kunst een overwegend behoudende smaak, met soms voorzichtige pogingen om ook modernere kunst toe te laten. Opvallend is dat de schilderijen van Bart van der Leck bij meerdere Utrechtse notabelen aan de muur hebben gehangen, te midden van veel behoudender kunst van bijvoorbeeld de Haagse School. Ongetwijfeld is de zendingsdrang van Bremmer hier van invloed geweest. Dit was bijvoorbeeld het geval bij de verzameling van de jurist J.E. van der Meulen (1890-1968), wiens huis vol hing met schilderijen van Bremmeriaanse kunstenaars, waaronder meerdere werken van Bart van der Leck en twee schilderijen van Vincent van Gogh.¹⁷ Van der Meulen was bevriend met de schrijver Hendrik Marsman. In een herdenkingsartikel beschrijft hij hun conversaties: '... maar ook ging het dikwijls over de schilderijen, die ik om me verzameld had. Hij had er groote belangstelling voor. Er was werk dat hij zonder voorbehoud kon bewonderen. Ik herinner me dat zijn voorkeur vooral uitging naar de Twee Polichinelles van Severini, een paar zwartkrijtteekeningen van Odilon Redon, een paard en een ezel in brons van Rädiker [sic], een schilderij van Willink. Maar het werk van Van der Leck en van Rudolf Bremmer kon geen genade in zijn oogen vinden.'¹⁸ Marsman op zijn beurt beschrijft in een herinnering uit 1930 het interieur van de woning van zijn vriend met enige bevreemding, als 'een der meest wonderlijke vertrekken die ik in mijn lang en onrustig leven heb gekend'. Dat kwam door de curieuze combinatie van moderne schilderijen, van



Stilleven met grote fles en beeld, schilderij door Charley Toorop, 1918, Collectie Wibbina Stichting, langdurig bruikleen Kunstmuseum Den Haag, objectnr. 0336776 c/o Pictoright Amsterdam. Dit schilderij bevond zich in de collectie van de Utrechtse verzamelaar J.E. van der Meulen.



Woonkamer Maliebaan 15, schilderij door Elise Spronck, 1932, fotograaf Ruben de Heer, Verzameling Landgoed Stichting Linschoten. In de woonkamer van Gerlach Ribbius Peletier zijn verschillende schilderijen uit zijn collectie herkenbaar, waaronder werken van Van Gogh, Van Goyen en Zandleven.



Portret van een zwarte bokser, schilderij door Isaac Israëls, 1914-1915, collectie Centraal Museum Utrecht, inv.nr. 5583a. Image en copyrights Centraal Museum Utrecht / Ernst Moritz. Dit schilderij werd in 1928 door W. van Beuningen aan het Centraal Museum geschonken.

bijvoorbeeld Gino Severini, John Rådecker, Odilon Redon en Floris Verster, met een verder ouderwetse inrichting. En door de 'volte van de kamer', waar de schilderijen 'de wanden [...] vulden van den vloer tot den zoldering' en zelfs op de grond en tegen het meubilair stonden.¹⁹

Een dergelijke sfeer kan men zich ook voorstellen bij de woningen van andere Utrechtse verzamelaars, zoals die van Gerlach Ribbius Peletier (1856-1930), de zoon en erfgenaam van de oprichter van de sigarenfabriek aan de Oudegracht 364, die daar tussen 1859 en ca. 1933 gevestigd was. Gerlach zou zijn vader moeten opvolgen, maar bleek geen talent te hebben voor zaken. Met de

erfenis van zijn vader, die in 1901 overleed, bouwde hij een serieuze kunstverzameling op, die in het door hem eveneens in 1901 gebouwde huis aan Maliebaan 15 een plek kreeg. Contemporaine foto's laten ook hier een klassieke inrichting zien, waarbij de wanden zijn behangen met schilderijen, maar minder chaotisch dan bij Van der Meulen.²⁰

Zijn verzameling bevatte naast oude meesters (Jan van Goyen), naar schatting 110 moderne kunstwerken, waaronder werk van Verster, W.B. Tholen, Isaac Israëls, Johannes Bosboom, Joseph Mendes da Costa en een Bart van der Leek. Hij behoorde tot de vroegste verzamelaars van Vincent van Gogh in Nederland en bezat er op zeker moment tien.²¹ In zijn keuzes bouwde Ribbius Peletier sterk op het advies van H.P. Bremmer, die ook regelmatig lessen en lezingen gaf in het huis aan de Maliebaan.

Een andere belangrijke verzameling in Utrecht was die van Charlotte van Beuningen-Fentener van Vlissingen (1880-1976), die ze opbouwde samen met haar echtgenoot, Willem van Beuningen (1873-1948), een van de directeurs van de Steenkolen Handels Vereeniging. Ook hun verzameling was sterk gekleurd door de invloed van Bremmer, met werken van Van Gogh, Isaac Israëls, Fantin-Latour, Jongkind, Severini en Verster.

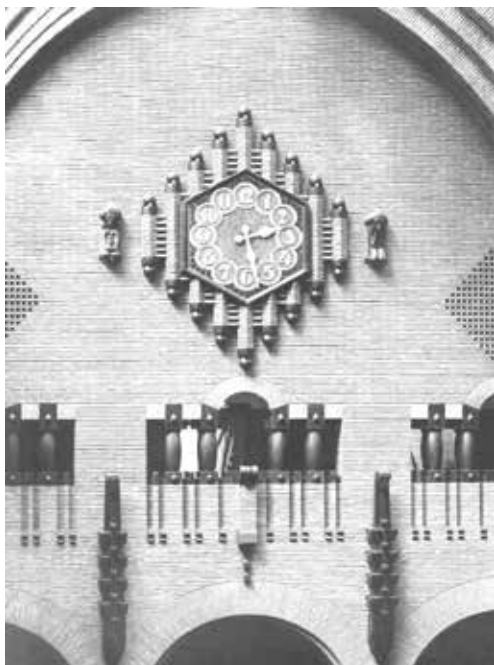
Een sleutelfiguur in de Utrechtse Bremmeriaanse kunstwereld was Willem Scherjon (1878-1939). Hij was van 1913 tot 1938 de drukker en uitgever van *Beeldende kunst*, de publicatie waarin Bremmer maandelijks een aantal kunstwerken afbeeldde en besprak. Scherjon was ook actief in het plaatselijke kunstleven, als bestuurder van onder meer Vereniging Voor de Kunst. In 1930 vertrok hij naar Amsterdam, waar hij met W.C.A. Huinck de kunsthandel Huinck & Scherjon voortzette. Zijn omvangrijke verzameling is na zijn dood verspreid geraakt.²²

Na de opening van het Centraal Museum in 1921 zouden veel van deze Utrechtse notabelen werken uit hun collecties uitlenen voor de semi-vaste presentatie van moderne kunst in het museum.²³ Zoals gebruikelijk zijn deze verzamelingen in de loop van de jaren uiteengevallen, op één na, de verzameling van boer en zus Van Baaren, die integraal onderdak vond bij het Centraal Museum.²⁴

In de pers werden de tentoonstellingen in de kunsthandels en bij Voor de Kunst stevast besproken. In het algemeen was er een welwillende houding



Portret van Willem Scherjon, schilderij door Floris Verster, 1920, Collectie Museum De Lakenhal, Leiden, inv.nr. S 802.



Interieur van het Hoofdpostkantoor, Neude 11 te Utrecht, vanuit het noorden: de zuidelijke wand van de centrale hal met de klok, foto door C.H. Schaap, 1974. De klok is gefabriceerd bij de Porcelijne Flesch te Delft; het beeldhouwwerk is van de hand van de beeldhouwer H.A. van den Eijnde, HUA, Beeldmateriaal.

ten opzichte van de meer moderne kunst, zolang die niet te extreem (lees: abstract) werd. Utrecht mocht niet achterblijven bij andere steden. In het *Algemeen Handelsblad* van 17 oktober 1919 constateert criticus Maria Viola: 'Utrecht, stad vol oude schoonheid, interesseert zich den laatsten tijd sterker voor moderne kunst. Eerst in kleinen kring, onder de weinige belangstellenden, die gewoon waren in hoofden hofstad hun kunstgenot te zoeken, werd de behoefte aan levendiger artistiek verkeer in eigen stad gevoeld, een verlangen, dat gaandeweg door meerderen gedeeld werd. De jarenlange actie van de vereniging "Voor de Kunst" is hier van groten invloed geweest, want haar ruim-ziend initiatief en levenwekkend voorbeeld heeft de beweging wakker gehouden, die thans het oude Utrecht tot een stad van modern kunstvertier wil maken en waaraan de Utrechtsche kunsthandel tegemoet komt met vaak interessante exposities van nieuwere kunst.'²⁵ Ook het *Utrechtsch Stedelijk en Provinciaal Dagblad*, waarvan de eerder genoemde P.H. Ritter hoofdredacteur was, was actief, met critici als A.M. Hammacher en W. Jos. de Gruyter.²⁶ Zij kregen de ruimte om de achtergrond te schetsen van de niet altijd gemakkelijk toegankelijke moderne kunst.

Utrecht onderscheidde zich in de voorkeur voor deze 'Bremmeriaanse' kunst niet van andere steden in Nederland. Deze sterk in de traditie gewortelde kunst, die in de jaren twintig eigenlijk niet meer modern kon worden genoemd - op een enkele uitzondering na, zoals de in Utrecht erg populaire Bart van der Leek - voerde ook elders de boventoon. In Utrecht was de invloed wel erg groot: er was een zeer sterke correlatie tussen de favoriete kunstenaars van Bremmer, de tentoonstellingen in de kunsthandels en bij Voor de Kunst, de samenstelling van de collecties van de Utrechtse verzamelaars en de wisselopstelling in het Centraal Museum. Vrijwel alle cursisten van Bremmer waren lid van Voor de Kunst; ook was zeker de helft van de verzamelaars lid van de vereniging.

Opvallend is dat zich in dit Bremmeriaanse netwerk geen Utrechtse kunstenaars bevonden. Konden zij de aansluiting niet vinden, voelden ze zich niet aangesproken, of juist buitengesloten? Of kozen ze bewust voor de 'andere waarden dan het impressionisme'? In ieder geval hebben ze niet

geprofiteerd van de populariteit van deze kunst bij de culturele elite en de financiële en maatschappelijke mogelijkheden die dit netwerk had kunnen bieden. Het Bremmeriaanse netwerk moest het zonder artistieke voeding van eigen bodem stellen.

Amsterdamse School in Utrecht

Gematigd modern en gekenmerkt door artistieke bezonkenheid zou je ook kunnen zeggen van de (bouw)kunst van de Amsterdamse School. Mede als reactie op ongebreidelde en vaak willekeurige decoratie van stromingen als de neogotiek, streefden de architecten en vormgevers van de Amsterdamse School naar een meer zakelijke bouwkunst, zonder overigens versiering geheel achterwege te laten. Het gebruik van baksteen, sierlijke lijnen, gesloten gevels met siermetselwerk en spaarzaam beeldhouwwerk kenmerken de gebouwen van de Amsterdamse School.²⁷ In Utrecht werden verschillende gebouwen neergezet, die als of onder de invloed van de Amsterdamse School tot stand zijn gekomen. Een voorbeeld is het postkantoor op de Neude, een ontwerp van Joseph Crouwel uit de jaren 1919 tot 1924, waarbij beeldhouwer H.A. van den Eijnde de reliëfs en sculpturen voor zijn rekening nam. Dit tweetal werkte opnieuw samen bij het Veterinair Anatomisch Instituut, op het Veeartsenijterrein (1920).

Ook het Hoofdgebouw III van de Nederlandse Spoorwegen, beter bekend als 'De Inktpot', een streng bakstenengebouw van George van Heukelom uit de jaren 1918-1922, vertoont de typische kenmerken van deze stijl. Of het in 1970 gesloopte Jaarbeursgebouw aan het Vredenburg, in 1920-1921 gebouwd door architect Jan de Bie Leuveling Tjeenk (1885-1940). Het strakke gebouw werd verlevendigd door fraaie belettering aan de gevel en de symbolische gevelbeelden van Lambertus Zijl.

Ook Utrechtse architecten lieten zich in met deze stijl, van wie Willem Maas (1897-1950) wel de bekendste is. Maas bouwde in de jaren twintig verschillende scholen en woningen in Utrecht en was in 1924 verantwoordelijk voor het pand van boekwinkel Kemink met bovenwoningen in de Domstraat. Het pand valt op door zijn opvallende geleding van de uit de gevel stekende



Koeienkop aan het voormalig Anatomisch Instituut, Bekkerstraat 141, van de faculteit Diergeneeskunde te Utrecht, beeldhouwwerk door H.A. van den Eijnde, 1920, foto Arjan den Boer.

Voorgevel van de boekhandel Kemink, Domstraat 1-3 te Utrecht, architect W.A. Maas, 1924, fotograaf E.A. van Blitz en Zn, gepubliceerd in *Het Bouwbedrijf* (1925) 9, HUA, Beeldmateriaal, cat.nr. 75016.



vensters en de licht overkragende dakrand. Dit ontwerp is veel moderner en eigenlijk doet alleen door het gebruik van baksteen en de gevelritmiek nog enigszins denken aan de Amsterdamse School. Maas behoorde een jaar later tot de oprichters van *De Gemeenschap*, waarin hij met Jan Engelman in een reeks artikelen (1925) een pleidooi hield voor een zakelijke architectuur als uiting van het moderne levensgevoel.

Ook Utrechtse kunstenaars en vormgevers lieten zich inspireren door de Amsterdamse School. De tegenwoordig vrijwel vergeten Kees Kuiler (1890-1966) ontwierp meubilair en glas-in-loodramen en werkte van 1919 tot 1923 voor onder meer Dienst Publieke Werken van de gemeente Amsterdam, waar hij als grafisch vormgever tal van brochures en kalenders ontwierp.²⁸ Daarbij leunde hij aanvankelijk sterk op de vormgeving van zijn collega-vormgever Anton Kurvers en van het tijdschrift *Wendingen*. *Wendingen* was een initiatief



Verslag van den toestand der Gemeente Amsterdam 1923, ontwerp voor drukwerk, vormgeving door Kees Kuiler, 1923.

van H.Th. Wijdeveld, dat tussen 1918 en 1931 uitgroeide tot een invloedrijk tijdschrift voor moderne beeldende en toegepaste kunst, mede door de opvallende en eigenzinnige vormgeving. Kuiler richtte in 1926 toonzaal BESK (Bouw- en Sierkunst) op, de eerste plek in Utrecht waar echt moderne interieurkunst getoond werd. Zelf was hij steeds meer onder invloed van gekomen van De Stijl en het constructivisme. In BESK presenteerde hij behalve zijn eigen werk, ontwerpen, kunstwerken en kunstnijverheid van uiteenlopende kunstenaars zoals Gerrit Rietveld, Hildo Krop, John Rådecker, Vilmos Huszár, Jo Uiterwaal en Sybold van Ravesteyn. Door het teruglopend economisch tij en waarschijnlijk ook door gebrek aan belangstelling van de Utrechters moest hij zijn kunsthandel in 1928 alweer sluiten.

Een andere kunstnijveraar die lang werkte in de expressionistische traditie van de Amsterdamse School, maar ook niet ongevoelig was voor constructieve experimenten, was Cris Agterberg (1883-1948). Hij zag zichzelf graag als beeldhouwer, maar zijn betekenis ontleent hij allereerst aan zijn nijverheidskunst. Hij vestigde zich in 1919 in Utrecht met een atelier en een kunsthandel in de Teelingstraat en had in de jaren twintig wisselend succes bij opdrachtgevers en kopers. Zijn kleinplastieken, sieraden, maskers, vazen en andere interieurkunst vertonen sterke verwantschap met de internationale Art Deco.



Vaas, geglazuurd keramiek
door Cris Agterberg, ca. 1920,
collectie Centraal Museum
Utrecht, inv.nr. 24972.
Image & copyrights Centraal
Museum Utrecht.

Een invloed van abstracte en constructivistische tendensen zien we vooral terug in zijn metalen voorwerpen uit begin van de dertiger jaren. Mede omdat hij vanaf 1932 actief de ideologie van het nationaalsocialisme propageerde, is Agterberg na de Tweede Wereldoorlog lange tijd in vergetelheid geraakt.²⁹

Vernieuwende tendensen

De motor achter artistieke ontwikkeling is vernieuwing en experiment. De durf om betreden paden te verlaten leidt tot ontdekkingen en nieuwe inzichten. Dat hoeft niet altijd meteen kunst van topkwaliteit op te leveren. Was er ruimte voor experiment in Utrecht? Zeker wel! Volgens journalist Cor Schilp was juist in Utrecht de voedingsbodem gunstig: 'Het wil wel eens lijken of in Utrecht, waar de traditie zoo licht verstart, de krachten der herleving van een extra revolutionnair élan zijn vervuld, omdat zij een wezenlijken vijand hebben te bevechten. Is dit

wellicht een sleutel tot verklaring van het feit, dat juist in Utrecht bewegingen zich hebben baangebroken, die de traditie omverwierpen en elke continuïteit schenen te verbreken?' Schilp noemt vervolgens als vernieuwende kunstenaars Bart van der Leek, Theo van Doesburg, Janus de Winter en Erich Wichman, 'die ieder voor zich [...] een soort van revolutionnair program vertegenwoordigden'.³⁰

We zagen de drang tot vernieuwing al bij architect Willem Maas en bij de kunstnijveraars Kees Kuiler en Cris Agterberg. In de jaren vóór de Eerste Wereldoorlog manifesteerde de Utrechtse schilder Janus de Winter (1882-1951) zich al als een van de eerste abstracte kunstenaars in Nederland. Sterk geïnspireerd door de theosofie, probeerde hij zo direct mogelijk emoties en bijvoorbeeld de ervaring van muziek om te zetten in olieverf op doek. Hij raakte bevriend met Frederik van Eeden en met Theo van Doesburg, die enige tijd sterk door hem werd beïnvloed en die in 1916 een boekje over hem schreef.³¹ Deze fascinatie duurde overigens maar kort, Van Doesburg verwijderde zich snel van de het mystieke symbolisme, terwijl De Winter daarin doorschoot richting romantische bloemstillevens.

Radicaler dan Maas, Kuiler en Agterberg, in meer opzichten dan alleen als kunstenaar, was Erich Wichman (1890-1929).³² Wichman was met De Winter



Aura van een egoïst, gouache op papier door Janus de Winter, 1916, collectie Centraal Museum Utrecht, inv.nr. 13965. Image & copyrights Centraal Museum Utrecht.

een van de eerste abstracte kunstenaars in Nederland. Al begin jaren tien was hij een pleitbezorger voor het steeds abstracter wordende werk van Wassily Kandinsky. Hij schreef dan ook uitvoerig over de tentoonstelling van diens werk, die in december 1912 bij Voor de Kunst werd gehouden. Deze uit Duitsland overgenomen eerste overzichtstentoonstelling was daarvoor te zien geweest in Rotterdam, bij kunsthandel Oldenzeel, en was zeer spraakmakend en invloedrijk. In de tentoonstelling hingen abstracte composities naast schilderijen met een nog enigszins herkenbare voorstelling. Daardoor was duidelijk te zien hoe Kandinsky geleidelijk meer nadruk ging leggen op de autonome werking van vorm en kleur, waarbij de voorstelling minder belangrijk werd.³³ In welke mate Wichman zelf betrokken was bij het naar Utrecht halen van deze tentoonstelling is niet helemaal duidelijk, hij sneerde wel dat de het voor Utrecht eigenlijk een te grote eer was dat Kandinsky er te zien was.³⁴

Wichman liet zich duidelijk beïnvloeden door de abstracte schilderijen - en door de ideeën - van Kandinsky. In Utrecht zag men daar niet zo veel van: nadat zijn werk in Amsterdam op bijna alle tentoonstellingen van De Onafhankelijken tussen 1913 en 1918 was getoond, was in Utrecht pas in 1919 een email-schilderij te zien op de tentoonstelling van St. Maarten, ter gelegenheid van de Jaarbeurs van dat jaar. Ook daarna bleef erkenning in Utrecht grotendeels uit. Zijn scherpe pen, zijn weinig aangepast gedrag en wellicht



Sculptuur van Egyptisch zandsteen, door Erich Wichman, 1919, collectie Centraal Museum Utrecht, inv.nr. 18133. Image en copyrights Centraal Museum Utrecht / Ernst Moritz.



Vaas, zilver, door Carel Begeer, 1918-1919, collectie Rijksmuseum Amsterdam, objectnr. BK-1992-31.

ook zijn openlijke voorkeur voor het Italiaanse fascisme zullen daar zeker mede debet aan zijn geweest.

Een sleutelfiguur in de Utrechtse kunstwereld en een belangrijk inspirator en opdrachtgever voor Wichman was Carel J.A. Begeer (1883-1956). Begeer was sinds 1910 directeur van de Koninklijke Begeer, een van de toonaangevende firma's van edelsmeedkunst, maar hij ontwierp ook zelf vaatwerk en sieraden. Gerrit Rietveld werkte in de jaren tien voor hem en ook andere kunstenaars kregen opdrachten van het bedrijf. Tot zijn vertrek naar Voorschoten in 1920 was hij bestuurslid van Kunstliefde en voorzitter van het Utrechtsch Kunstverbond, dat tot doel had de samenwerking tussen culturele instellingen te bevorderen. In de periode rond 1919 liet Begeer zich sterk inspireren door de zeventiende-eeuwse Utrechtse zilversmid Adam van Vianen, maar hij zocht ook duidelijk aansluiting bij moderne Europese kunstnijverheid. Zijn zilveren vaas uit 1918/19 lijkt een ontkende Van Vianen die zichzelf volledige vrijheid van plastisch modelleren heeft gegeven, zoals ook Wichman in deze jaren zich niet liet hinderen door de conventies van de toenmalige edelsmeedkunst.³⁵

Als we denken aan radicale standpunten en vernieuwing in de kunst, de architectuur en de vormgeving, is De Stijl niet ver weg. Opgericht in 1917 door Theo van Doesburg, was *De Stijl* allereerst een tijdschrift en groeide daarna uit tot een internationaal netwerk van kunstenaars die zich herkenden in de opvatting dat beeldende kunst een belangrijker functie had dan het zorgen voor esthetisch genoegen en verfraaiing van het dagelijks leven. Kunst kon wezenlijk bijdragen aan het realiseren van een betere samenleving.

In november 1918 was een einde gekomen aan de Eerste Wereldoorlog. Het einde van de oorlog - het vredesverdrag van Versailles werd op 28 juni 1919

getekend - gaf in alle landen van Europa bij intellectuelen en kunstenaars aanleiding tot initiatieven om het geestelijk peil van de mensen zodanig te verheffen, dat herhaling van deze tragedie zou worden voorkomen. Een betere samenleving door en voor een betere mens, dat was een alom gedeeld credo. Daar hield de overeenstemming overigens ook op, want de opvattingen op welke basis dat dan zou moeten gebeuren, waren zeer uiteenlopend en hadden christelijke, liberale, socialistische of communistische achtergronden. Ook in Nederland zijn tal van initiatieven genomen om tot een betere samenleving te komen, vaak vanuit een pacifistisch gedachtengoed.³⁶

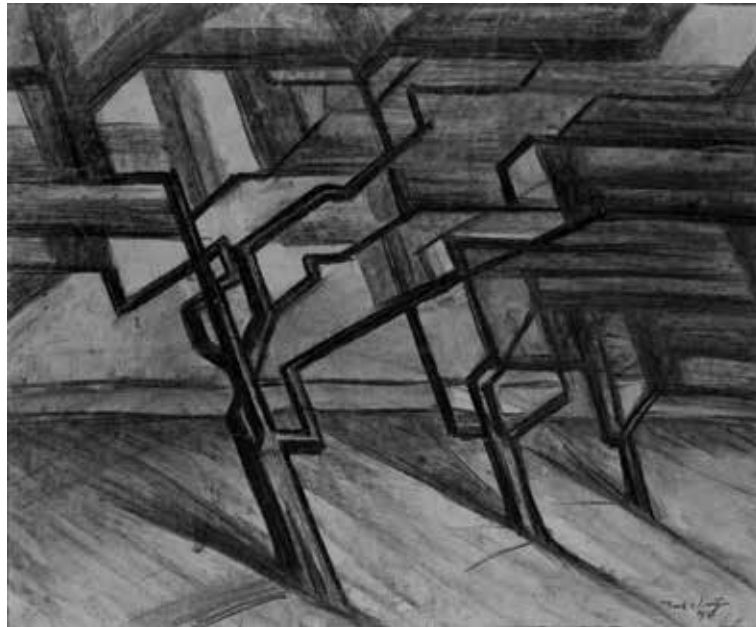
De Stijl en het Bauhaus - dat in 1919 in Weimar werd opgericht - pasten in deze geesteshouding, maar verschilden aanvankelijk hemelsbreed in hun aanpak. In het Bauhaus stond het individuele handwerk nog centraal, overgoten met een mystiek sausje en met een expressionistische vormtaal. De Stijl stond voor een op universele beginselen gebaseerde vormgeving, bouwkunst en beeldende kunst, abstract en constructivistisch van stijl. Nadat Theo van Doesburg zich tevergeefs als docent aan het Bauhaus in Weimar had aangeboden, begon hij een cursus in zijn eigen atelier. Deze cursus werd zo succesvol, dat Walter Gropius, de directeur van het Bauhaus, in 1922 overstag ging. Het universele werd ook aan het Bauhaus het nieuwe paradigma.³⁷

Utrecht had weliswaar geen Bauhaus, slechts de aloude, conservatieve kunstenaarsvereniging Kunstliefde en de vereniging Voor de Kunst, waar in beperkte mate nieuwe kunst te zien was, maar Utrecht had het tekenclubje van Willem van Leusden. Vanaf 1918 was hij de spil in een groep kunstenaars en vormgevers, die zich lieten inspireren door De Stijl en experimenteerden met abstracte beeldtaal en constructivistische meubels. Van Leusden, een kunstenaar die aanvankelijk vrij traditionele schilderijen en etsen maakte van stads- en



Ontwerp muurschildering voor een balletschool, Zeist, gouache door Willem van Leusden, gedateerd 1920, maar waarschijnlijk uit midden jaren twintig, collectie Centraal Museum Utrecht, inv.nr. 26698. Image & copyrights Centraal Museum Utrecht. Willem van Leusden werd bij zijn ontwerp sterk beïnvloed door Bart van de Leek en Theo van Doesburg (met name zijn glasramen in Drachten uit 1921-1922).

Bosgezicht, sterk geabstraheerde zwart krijttekening op papier door Dick van Luyn, 1923, collectie Centraal Museum Utrecht, inv. nr. 19484. Image en copyrights Centraal Museum Utrecht / Huls Kamp.



Anatomie, schilderij door Douwe Jan van der Zweep, 1916, collectie Centraal Museum Utrecht, inv. nr. 18759. Image & copyrights Centraal Museum Utrecht / Ernst Moritz.



dorpsgezichten, was niet ongevoelig voor nieuwe kunstvormen en opvattingen. Hij abstraheerde de werkelijkheid steeds meer en belandde zelfs, via zijn vriend Gerrit Rietveld, even bij De Stijl. Niet als officieel lid, maar hij werd wel uitgenodigd mee te doen aan de belangrijke presentatie van architectuur van De Stijl in het najaar van 1923 in Galerie de l'Effort Moderne in Parijs. Hij toonde daar drie maquettes en tekeningen van Stijl-huizen.³⁸ Plaats van samenkomst waren aanvankelijk de tekenavonden die het Genootschap Kunstliefde organiseerde voor de leden en waarvan Van

Leusden de belangrijkste docent was. Na een conflict met het bestuur stapte hij in 1922 op, waarop een aantal andere leden hem volgde. Zij organiseerden op eigen initiatief en onafhankelijk van Kunstliefde tekenavonden, waar naar (naakt)model werd getekend en de kunstenaars in een relatief beschermde omgeving zonder pottenkijkers hun experimenteelust konden botvieren. De avonden werden goed bezocht, door een harde kern van jonge kunstenaars zoals Jo en Steph Uiterwaal, Jan van Kleef, Douwe van der Zweep en Dick van Luyn, maar ook door mensen als Rietveld en de architect Piet Elling. In de eerste jaren stond abstrahering centraal, eind jaren twintig werd in het clubje het (Utrechtse) surrealisme 'uitgevonden'.³⁹

Waar vonden deze kunstenaars hun inspiratie en hun voorbeelden? Begin jaren twintig waren De Stijl en in het bijzonder stadgenoot Rietveld met zijn gedurfde experimenten zeker lichtende voorbeelden.⁴⁰ Ook buitenlandse kunstenaars, zoals de Frans-Russische beeldhouwer Alexander Archipenko, die de menselijke figuur verregaand abstraheerde, waren in Utrecht via publicaties bekend. Een heel concreet voorbeeld kan de tentoonstelling van het werk van Bart van der Leek zijn geweest, die H.P. Bremmer in 1919 bij Voor de Kunst organiseerde. Het was de eerste overzichtstentoonstelling van deze (voormalige) De Stijl kunstenaar. Van der Leek was in 1876 in Utrecht geboren en had een aantal jaren met de ontwerper en architect Piet Klaarhamer een gezamenlijk atelier gehad in Utrecht. Schilderde Van der Leek aanvankelijk tamelijk realistisch, in 1913 ging hij schilderen in een bijzondere techniek (caseïne op eterniet), die zijn schilderijen deden lijken op fresco's. Die nadruk op het platte vlak ging gepaard met een steeds sterkere schematisering van de figuren en voorwerpen en het vermijden van perspectief. Hij liet meer en meer elementen weg en beperkte zich tot de primaire kleuren rood, geel en blauw. Rond 1918 bereikte hij het stadium dat in zijn schilderijen nog slechts met moeite een realistische voorstelling te herkennen viel. In hetzelfde jaar kreeg hij onenigheid met Theo van Doesburg en Piet Mondriaan over de te volgen koers en trok hij zich terug uit De Stijl. Onder druk van zijn langjarige mecenas H.P. Bremmer matigde hij vervolgens zijn neiging tot verder abstraheren en kwam de voorstelling weer enigszins herkenbaar terug in zijn schilderijen.⁴¹ Een mooi voorbeeld van een werk met een nog duidelijk herkenbare voorstelling is het schilderij *Man te paard* uit 1918, dat gebruikt werd voor het affiche voor de tentoonstelling in Voor de Kunst: opgebouwd uit losse kleurelementen, maar de gele ruiter op het zwarte paard op een rode sokkel zijn duidelijk herkenbaar.⁴² Architect Piet Elling had jarenlang een exemplaar van het affiche in zijn woonkamer hangen.⁴³

De tentoonstelling, waarin zijn ontwikkeling te zien was in zeventig schilderijen uit de periode 1902 tot 1918, werd verschillend gewaardeerd. De



Affiche voor tentoonstelling
Bart van der Leck, Voor de
Kunst 1919, ontwerp
lithografie Bart van der Leck,
1919, collectie Gemeente-
museum Den Haag, objectnr.
0336776 c/o Pictoright
Amsterdam. Als basis voor het
affiche diende het schilderij
Man te paard uit 1918.

toonaangevende criticus van *De Telegraaf* Kasper Niehaus zag in hem 'een der typisch moderne verscheurden, die na vele turen en peryckelen in eene intellectuele verstarring is vastgelopen. Toen ten slotte de chaos voor hem gaapte, heeft hij zich angstig opgesloten in een systeem.' De *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche courant* oordeelde bij monde van een zekere H.: 'Hij heeft den weg afgelegd, die de moderne kunst in 't algemeen schijnt te zullen volgen, en later zal hij misschien als een der baanbrekers van het nieuwe gelden.'⁴⁴

Werd het werk van Van der Leck tenminste nog gerecenseerd, de kunstwerken die door de Utrechtse kunstenaars op de tekenavonden van Van Leusden en later in de ateliers werden gemaakt, hebben het grotere publiek pas in de jaren zeventig bereikt, in belangrijke mate door toedoen van publicist en kunsthandelaar Jan Juffermans (1944-2011).⁴⁵ Toentertijd bleef het werk in de ateliers of - de Stijl-achtige meubels - in de eigen woning, op een enkel werk in een groepstentoonstelling in een kunsthandel na. Toch hadden sommige van deze kunstenaars wel degelijk ambities en dachten ze - in navolging van Mondriaan en Theo van Doesburg - dat mede door hun inspanningen de kunst nooit meer hetzelfde zou zijn.

Was er sprake van miskenning door het benauwende Utrechtse klimaat - de traditionele verklaring - of waren de kunstenaars zelf te weinig zelfverzekerd om zich adequaat te presenteren - zoals criticus Cor Schilp dacht?⁴⁶ Hadden de kunstwerken eenvoudig te weinig artistiek niveau? Of ontbrak het bij de Utrechtse bevolking nu eenmaal aan belangstelling voor zoiets extravagants als moderne kunst? Zeker is dat Kunstliefde eind jaren tien en jaren twintig - de periode dat deze kunstenaars experimenteerden - een slapend bestaan leidde en geen ledententoonstellingen organiseerde. Dat podium was dus niet beschikbaar. De kunsthandel deed goede zaken met de Bremmeriaanse kunst en toonde weinig interesse. Misschien was de afstand tussen het soort kunst en het grotere (Utrechtse) publiek te groot. Het omarmen van alles wat nieuw is, was in de jaren twintig nog geen gewoonte.



Winkelpui juwelierswinkel
Cornelis Begeer, Oudkerkhof
27, door Gerrit Rietveld, foto ca.
1919, collectie Rietveld
Schröderarchief / Centraal
Museum Utrecht, inv.nr. 043 F
002. Image & copyrights
Centraal Museum Utrecht /
Pictoright, Amsterdam.

Geleidelijk, gematigd en gelijktijdig

Het affiche van Bart van der Leck bevindt zich op het scheidingsvlak tussen abstract en herkenbaar. In en omstreeks 1919 zien we in Utrecht veel meer kunst en kunstenaars die blij geven van een moderne geest, van een drang tot vernieuwing, maar zonder de radicaliteit of het revolutionaire dat bijvoorbeeld Piet Mondriaan of Theo van Doesburg kenmerkte. Of zonder het revolutionaire van de kunst en de ontwerpen uit het jonge Sovjet-Rusland, die in deze jaren direct na de revolutie van 1917 doordruppelden in Nederland. Gerrit Rietveld zit in 1919 wel middenin een ontwikkeling die zou leiden tot een radicaal werk als het Rietveld Schröderhuis in 1924. In 1919 is hij verantwoordelijk voor de verbouwing van de winkelpui en het meubilair van de juwelierswinkel van Cornelis Begeer aan Oudkerkhof. Het is zijn eerste architectonische werk. Het resultaat oogt niet bijzonder modern: in de betonnen gevel zijn langgerekte, gestileerde figuren weergegeven in reliëf en profiel. Ze doen oriëntaals aan, in een symbolistische stijl die doet denken aan de illustraties die Bart van der Leck maakte voor het *Hooglied van Salomo* (1905), waarvoor Klaarhamer de typografie verzorgde. Diens invloed zien we ook terug in de belettering aan de gevel. Vooruitstrevend was wel de toegepaste constructiemethode. De gevel was gemaakt van beton, dat ter plekke in een mal werd gegoten, toen nog een ongebruikelijke methode.⁴⁷ De zoektocht naar bouwtechnisch innovatieve technieken is kenmerkend voor Rietveld in zijn gehele verdere oeuvre. Rietveld kreeg voor zijn ontwerp in 1920 de bronzen penning van de Utrechtse afdeling van Architectura et Amicitia. Het meubilair dat Rietveld ook ontwierp en uitvoerde is overigens erg traditioneel.⁴⁸

Gerrit Rietveld in zijn leunstoel voor zijn werkplaats aan de Adriaan van Ostadelaan, met assistenten, onbekende fotograaf, collectie Rietveld Schröderarchief / Centraal Museum Utrecht, image & copyrights Centraal Museum Utrecht / Pictoright, Amsterdam.



Gelijktijdig met deze verbouwing construeerde Rietveld in de beslotenheid van zijn werkplaats - en niet in opdracht - in 1919 zijn beroemde lattenleunstoel. Deze eerste versie was nog niet gekleurd - die maakte hij pas vanaf omstreeks 1922 -, maar de constructie was al volledig uitgedacht en definitief.⁴⁹ In wezen ontleedde Rietveld de stoel tot zijn essentiële onderdelen en voegde ze weer samen tot een ruimtelijke compositie waarbij de afzonderlijke delen herkenbaar bleven. Deze werkwijze vertoont overeenkomsten met de werkwijze van stileren die de kunstenaars in het tekenklasje van Van Leusden toepasten - het model ontleden tot de wezenlijke onderdelen en die weer samenvoegen tot een nieuwe, abstracte lijncompositie. Met de leunstoel - of moeten we het een ruimtelijke constructie noemen - kreeg Rietveld een stevige plek middenin de internationale modernistische canon. Over weinig meubels zal zoveel geschreven zijn als over dit ruimtelijke experiment. Voor Rietveld opende de stoel de weg naar een groot oeuvre van strak vormgegeven meubels.⁵⁰ Deze ontwerpen en de publicatie van de stoel in *De Stijl* in september 1919 markeren een omslag in de houding van Rietveld.⁵¹ Tot 1919 voerde hij nog veel opdrachten uit van derden en bewoog hij zich vooral in een beperkte kring geestverwanten en (Utrechtse) opdrachtgevers. Vanaf nu kreeg hij meer bekendheid en presenteerde Rietveld zich met meer zelfvertrouwen naar buiten toe.⁵²

Rietveld had in Utrecht veel bewonderaars en navolgers. De meeste kunstenaars uit de tekenclub van Van Leusden maakten op enig moment in de jaren twintig meubels in strakke vormen en primaire kleuren, die overduidelijk

geïnspireerd waren door Rietveld. Deze meubels waren overigens gewoonlijk bedoeld voor het eigen interieur en kwamen niet of nauwelijks naar buiten. Van grote invloed op de ontwikkeling van Rietveld was de Utrechtse architect Piet Klaarhamer (1874-1954). Deze nog altijd onderbelichte architect en ontwerper beijverde zich om met de nieuwe bouwtechnische mogelijkheden woningen te ontwerpen die primair functioneel moesten zijn. Onder invloed van Berlage en Frank Lloyd Wright ontwikkelde hij nieuwe ideeën over de indeling van woningen en introduceerde hij het concept van de flatwoning. Hij deelde een atelier met Bart van der Leek, met wie hij cursussen ontwerpen en decoratief tekenen gaf. Rietveld schreef zich in 1907 voor zo'n cursus in. Helaas zijn maar weinig van zijn architectuurontwerpen uitgevoerd.

In 1919 was Klaarhamer geheel in de ban van De Stijl geraakt. Samen met Van der Leek richtte hij voor de Jaarbeurs de stand in van de firma C. Bruynzeel en Zonen. Klaarhamer zorgde voor de meubels, Van der Leek ontwierp de kleurstelling. Het geheel, waarvoor de ontwerpers maar weinig speelruimte kregen van de opdrachtgever, toonde zich als 'een zakelijke, tijdelijke, nuchtere opbouw van vlakken [...], met een 'rythmische werking', aldus de verder tamelijk negatief oordelende Piet Zwart in een recensie.⁵³

In hetzelfde jaar werkte Klaarhamer, samen met een andere Stijl-kunstenaar Vilmos Huszár, in opdracht van C. Bruynzeel aan het ontwerp voor een jongensslaapkamer in de villa De Arendshoeve in Voorburg. Klaarhamer ontwierp de meubels, Huszár verzorgde de ruimte-kleur-compositie. Het werd een rechtgeaard De Stijl-ontwerp, met zwevende kleurvlakken en strakke, strenge meubels.⁵⁴



Jongensslaapkamer Villa Arendshoeve van de familie Bruynzeel, kleurontwerp Vilmos Huszár, ontwerp meubels Pieter Jan Christoffel Klaarhamer, Gemeentemuseum Den Haag, objectnr. 1041551 c/o Pictoright Amsterdam.

Slaapkamerameublement voor
M.R. Radermacher Schorer,
door Sybold van Ravesteyn,
1924-1925, collectie Centraal
Museum Utrecht, inv.nr.
12196-12201. Image en
copyright Centraal Museum,
Utrecht / Pictoright,
Amsterdam.



Een andere architect en vormgever, die niet ongenoemd mag blijven, is Sybold van Ravesteyn (1889-1983). Als ingenieur in dienst van de Staatsspoorwegen, kwam hij met zijn vrouw Dora Hintzen in 1918 naar Utrecht, waar hij de rest van zijn leven bleef wonen. Op verzoek van George Willem van Heukelom leidde hij de bouw van 'De Inktpot'.⁵⁵ In deze jaren leert hij zijn collega architecten bij de spoorwegen Her Schelling (1888-1978) en Willem Gerrit Witteveen (1891-1979) kennen, beide goede bekenden en opdrachtgevers van Rietveld. Van Ravesteyn ontwikkelde zich in de avonduren tot vormgever en architect. Hij liet minstens één ontwerp voor een met leer beklede houten stoel uitvoeren in de werkplaats van Rietveld.⁵⁶ Deze eerste ontwerpen, waaronder ook enkele klokken, stonden nog sterk in de traditie van de Amsterdamse School, maar al snel deed zich de invloed van Rietveld gelden. Van Ravesteyn bewoog zich meer en meer in de kringen van de Utrechtse avant-garde. In 1923 verbouwde hij zijn eigen huis en ontwierp het meubilair in de woonkamer in de stijl van De Stijl. Enkele jaren later gaf hij het interieur van de woning van mecenas M.R. Radermacher Schorer een modern uiterlijk (1923-1924 en 1928).⁵⁷

Voor het tijdschrift *De Gemeenschap* ontwierp hij midden jaren twintig nog enkele zeer abstracte omslagen, die het moderne karakter van het tijdschrift moesten uitstralen.⁵⁸ De strenge rechte lijnige vormgeving van De Stijl evolueerde geleidelijk tot een verzachte vorm van functionalisme, waarin gebogen lijnen en enige decoratie een grotere plaats innemen. Zijn door hemzelf ontworpen woonhuis aan de Frederik Hendriklaan (1932-1933), dichtbij het Rietveld-Schröderhuis, is daar een mooi voorbeeld van - modern, maar met een speelse ronde erker aan de tuinkant.

Katholieke emancipatie en het St. Bernulphusgilde

Rond 1919 was nog een andere groep kunstenaars en ontwerpers werkzaam in Utrecht, kunstenaars die hun artistieke kunnen in dienst stelden van het katholieke geloof. Na het herstel van de rooms-katholieke hiërarchie in 1853 had zich in Nederland een katholieke emancipatiebeweging ontwikkeld. Utrecht was, als zetel van de aartsbisschop, het centrum, ook voor de verdere ontwikkeling van de kerkelijke kunst. Daarbij waren de middeleeuwen het voorbeeld, toen de katholieke kerk nog almachtig was in de westerse wereld. De gotische stijl werd gezien als de meest kernachtige uitdrukking van de geest van de middeleeuwen. Aan de katholieke wedergeboorte werd dan ook een neogotische vorm gegeven.

Overal in Nederland, en zeker in Utrecht, verrezen tal van neogotische kerken, vaak uitbundig voorzien van decoratieve elementen. Alle kunstvormen werden ingeschakeld: glas-in-lood, muurschilderkunst, edelsmeedkunst voor liturgisch gerei, hout- en steenbewerking voor meubilair en altaren. In Utrecht was een strenge, op de Duitse gotiek gebaseerde vorm van neogotiek dominant, terwijl in Amsterdam een architect als P.J.H. Cuypers de neogotische stijl aanmerkelijk vrijer en tevens als constructief systeem interpreteerde. De priester G.W. van Heukelum, de grote stimulator van de neogotiek in Utrecht, stichtte in 1869 het St. Bernulphusgilde, dat als doelstelling had '[...] door gezamenlijke studie der christelijke kunstwerken in het algemeen, maar in 't bijzonder der vaderlandsche kunstgewrochten tot eene grondige kennis van de ware beginselen der kerkelijken kunst te geraken'.⁵⁹ De ideeën vonden hun neerslag in *Het Gildeboek*, het orgaan van het gilde. Bovendien werd een verzameling middeleeuwse voorwerpen aangelegd, als voorbeeld voor nieuwe generaties kerkelijke kunstenaars.⁶⁰ Het gilde was allereerst een genootschap voor priesters. Weliswaar konden ook kunstenaars lid worden, maar de geestelijkheid bepaalde de gang van zaken. Tenslotte was kerkelijke kunst een vorm van dienende kunst. Een van de belangrijkste Utrechtse kunstenaars in het gilde was de edelsmid Gerard Bartel Brom (1831-1882), wiens werkplaats tot in de jaren dertig, dan geleid door zijn kleinzonen Jan Eloy (1891-1954) en Leo (1896-1965), een centrum van de Utrechtse kerkelijke kunstnijverheid zou blijven.⁶¹

Na een periode van beperkte activiteit werd het St. Bernulphusgilde in de jaren tien nieuw leven ingeblazen. Jan Eloy Brom, die in 1919 toetrad tot het bestuur, was hier in belangrijke mate verantwoordelijk voor.⁶² *Het Gildeboek* startte in 1918 met een nieuwe reeks. De doelstelling van het gilde was niet wezenlijk anders dan bij de stichting in 1869. Als taak voor de kunstenaars werd geformuleerd 'het bouwen en versieren der kerken volgens gezonde schoonheids-begrippen'.⁶³ In de decennia hierna werd een voortdurende

discussie gevoerd over wat die 'gezonde schoonheids-begrippen' dan wel moesten zijn. De gotische stijl kon niet langer het alleenzalmakend voorbeeld zijn: door de fundamenteel veranderde samenleving werd ook in kerkelijke kring de gotiek als een anachronisme ervaren. Moderne stromingen als expressionisme of kubisme werden echter afgewezen, omdat ze de traditie niet respecteerden en de materie te veel als uitgangspunt namen. Kerkelijke kunst, die een (dienende) functie had te vervullen in de eredienst, had daarbij minder speelruimte dan religieuze kunst, die gericht was op een groter publiek. Het bleek uiteindelijk niet mogelijk de drang naar oorspronkelijkheid, die zich ook bij moderne katholieke kunstenaars manifesteerde, te verzoenen met de eisen die de clerus aan kerkelijke kunst stelde.⁶⁴

Het gilde was van oudsher sterk geworteld in Utrecht, maar vanaf de heroprichting in 1918 was de binding losser. Het aantal Utrechtse kunstenaarsleden varieerde van vijftien tot twintig, op een totaal van 150 tot 300 leken-leden.⁶⁵ Onder hen waren wel kunstenaars met toonaangevende ateliers, die opdrachten uitvoerden voor kerken in het gehele land. Een grote naam had het atelier van de gebroeders Brom. Jan Eloy en Leo Brom streefden naar een synthese tussen respect voor de traditie - de werkplaats was onder hun grootvader Gerard Bartel en vader Jan Hendrik in de negentiende eeuw het centrum van de neogotische smeed- en edelsmeedkunst geweest - en openstaan voor

nieuwe vormen en stijlen.⁶⁶ Illustratief is de waardering van Ch. Meijsing voor enkele kelken van Jan Eloy Brom op een tentoonstelling in Rotterdam in 1918. Hij prijst ze vanwege de eerbied voor de traditie, de oorspronkelijkheid in uitvoering en decoratie en de bekwaamheid van de vakman.⁶⁷

Een andere belangrijke werkplaats was die van de broers Hans (1885-1945) en Otto Mengelberg (1867-1924), die in 1919 het bedrijf van hun vader Friedrich Wilhelm Mengelberg (1837-1919) overnamen. Zij transformeerden het sterk neogotische karakter van hun vaders ontwerpen tot een veel strakkere en zakelijker stijl, die meer bij de tijd was.⁶⁸ Ook de edelsmederij van de Gebroeders Van Roosmalen had in de vroege twintigste eeuw een goede naam.⁶⁹

Deze in Utrecht gevestigde vroeg-twintigste-eeuwse katholieke kunstnijverars werkten voor kerken en parochies in heel Nederland, maar lieten in Utrecht zelf slechts beperkt hun sporen na. In Utrecht hadden de belangrijkste bouw- en decoratieactiviteiten reeds in de tweede helft van de negentiende eeuw plaatsgevonden. Wel was in Utrecht, aan Oudkerkhof 2, een van de belangrijkste leveranciers van religieuze en kerkelijke literatuur en liturgische voorwerpen gevestigd, de Firma Wed. J.R. van Rossum.⁷⁰

De drang naar vernieuwing, de uitdrukkelijke wens om ook de katholieke kunst een uitdrukking van de eigen tijd te laten zijn, kwam met de oprichting van het tijdschrift en de uitgeverij *De Gemeenschap* in 1925 pas echt in een stroomversnelling. Het credo van de schrijvers en kunstenaars van *De Gemeenschap* was uitdrukkelijk: kunst moet bezielde zijn, maar wel uitgedrukt in de taal van de eigen tijd. Vanaf de tweede helft van de jaren twintig werd van beide kanten meer en meer toenadering gezocht. Gezocht werd naar een werkbare synthese tussen traditie en vernieuwing.

Misschien is de breekbare balans tussen traditie en vernieuwing wel typerend voor de kunst in Utrecht in de jaren na de Eerste Wereldoorlog. De traditie was stevig gevestigd met de Bremmeriaanse kunst en met de katholieke, kerkelijke en religieuze kunst. Vooral in de kunstnijverheid werd onder de invloed van de Amsterdamse School een eigen stijl ontwikkeld: zakelijk, maar zonder het decoratieve element te verwaarlozen. Voor radicale vernieuwing zorgden De Stijl en Gerrit Rietveld. Hun invloed op een nieuwe generatie kunstenaars is overduidelijk aanwezig, maar al eind jaren twintig zien we een terugkeer van figuratie bij beeldhouwers als Jo en Stef Uiterwaal, of bij Willem van Leusden, die van traditionalist via het constructivisme dan het surrealisme omarmt. In 1919 werken al deze ontwikkelingen nog driftig op elkaar in, wat een interessante caleidoscoop aan kunstvormen en stijlen oplevert in Utrecht. Uiteindelijk heeft Ritter het wellicht bij het juiste eind: Utrecht is een stad gekenmerkt door artistieke bezonkenheid.

Wierookvat, scheepje en
lepeltje, zilver, door Jan Eloy
en Leo Brom, 1923, collectie
Museum Ons' Lieve Heer op
Solder, Amsterdam, inv.nr.
br.151.



AUTEUR

Roman Koot (1958) studeerde kunstgeschiedenis in Leiden. Hij was bibliothecaris bij onder andere het Centraal Museum Utrecht en werkte als vakreferent bij de Letterenbibliotheek van de Universiteit Utrecht. Hij was verbonden aan het RKD - Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, onder meer als hoofd Publiekszaken en hoofd van de afdeling Bibliotheek & Archiven. Hij is nu bibliothecaris van het Rotterdamsch Leeskabinet en conservator Academisch Erfgoed van de Erasmus Universiteit Rotterdam. Als kunsthistoricus houdt hij zich onder meer bezig met kunst tijdens het interbellum. Hij publiceerde over diverse onderwerpen met betrekking tot zoste-eeuwse kunst in Utrecht.

LITERATUUR

Adelaar 2007 ► D. Adelaar, 'Willem van Leusden (1866 [= 1886]-1974). Van De Stijl tot surrealisme', *Oud-Utrecht* 80 (2007), 78-80.

Bakker 2000 ► N. Bakker, "'In het belang der kunst". Het Museum Kunstliefde 1873-1918', *De Negentiende Eeuw* 24 (2000) 2, 123-140.

Balk 1993 ► H. Balk, 'De freule, de professor, de koopman en zijn vrouw. Het publiek van H.P. Bremmer', *Jong Holland* 9 (1993) 2, 4-24, met losse bijlage 'De cursisten van H.P. Bremmer'.

Balk 2001 ► H. Balk, *Het netwerk van H.P. Bremmer. Kunstenars, verzamelaars en de markt voor moderne kunst*, tent.cat. Heino/Wijhe (Hannema-de Stuers Fundatie) 2001.

Balk 2006 ► H. Balk, *De Kunstpaus H.P. Bremmer 1871-1956*, Bussum 2006.

Bedaux 1975 ► J.B. Bedaux, 'Jo Uiterwaal en Piet Elling. Een vergeten hoofdstuk in de ontwikkeling van de moderne beeldhouwkunst in Nederland', *Jaarboek Oud-Utrecht* (1975), 99-130.

Brolsma 2016 ► M. Brolsma, '*Het humanitaire moment*'. *Nederlandse intellectuelen, de Eerste Wereldoorlog en het verlangen naar een regeneratie van de Europese cultuur (1914-1930)*, Hilversum 2016.

Brouwer en Haffmans 2001 ► M. Brouwer en J. Haffmans, *Cris Agterberg. Beeldhouwer en sierkunstenaar*, Utrecht 2001.

De Bruin e.a. (red.) 2000 ► R.E. de Bruin e.a. (red.), '*Een paradijs vol weelde*'. *Geschiedenis van de stad Utrecht*, Utrecht 2000.

Buiter 2000 ► H. Buiter, 'De moderne stad, 1917-2000', in: R.E. de Bruin e.a. (red.), '*Een paradijs vol weelde*'. *Geschiedenis van de stad Utrecht*, Utrecht 2000, 434-501.

Van Burkom 2019 ► F. van Burkom, *Erich Wichman. Ironische kunst, tragisch leven*, Zwolle 2019.

Van Campen 1947 ► J.W.C. van Campen, *Het Genootschap Kunstliefde 1807-1947*, Utrecht 1947.

Van Dam en Van Praag 1996 ► P. van Dam en Ph. van Praag, *Amsterdam gaf het voorbeeld. Gemeentelijke opdrachten aan grafische kunstenaars 1912-1939. Een catalogue raisonné*, Abcoude 1996.

Van Dijke 2012 ► F. van Dijke, 'Van braaf tot stout. De vereniging Voor de Kunst (1895-1938)', *Jaarboek Oud-Utrecht* (2012), 113-132.

Van Doesburg 1919 ► Th. van Doesburg, 'XXII. Aanteekeningen bij een leunstoel van Rietveld', *De Stijl* 2 (1919) nr. 11 (september), bijlage.

Donkers 2005 ► G. Donkers, *Wim Harzing, begeesterd kunstenaar*, Vianen 2005.

Ebbink 2006 ► H. Ebbink, 'De Utrechtse jaren van drukker, uitgever en kunstverzamelaar Willem Scherjon', *Nobelmagazine* 3 (2006) 2, 11-14; 3 (2006) 3-4, 46-50.

Ebbink en De Ruiter 1996 ► H. Ebbink en P. de Ruiter, 'Zestien jaar 'Plastische Kroniek' in het *Utrechtsch Dagblad* van P.H. Ritter Jr. (1918-1934)', in: J.L. de Jong en E.A. Koster (red.), *Onverwacht bijeengebracht. Opstellen voor Ed Taverne en Lyckle de Vries ter gelegenheid van hun 25-jarig jubileum in dienst van de Rijksuniversiteit Groningen*, Groningen 1996, 41-56.

Ex 2000 ► S.J. Ex, *Theo van Doesburg en het Bauhaus. De invloed van De Stijl in Duitsland en Midden-Europa*, Utrecht 2000.

Ex 2019 ► S.J. Ex, 'De Stijl en het Bauhaus 1921-1924', in: M. Simon Thomas (red.), *Nederland - Bauhaus. Pioniers van een nieuwe wereld*, tent.cat. Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) 2019, 63-72.

Gevers 1985 ► I. Gevers, *Janus de Winter, de schilder mysticus*, Amsterdam/Utrecht 1985.

Van Gravestein 1919 ► L.B. van Gravestein, 'Mr. P.H. Ritter Jr.', *Den Gulden Winckel* 18 (1919) 10 (15 oktober), 145-151. Digitale versie DBNL: https://www.dbnl.org/tekst/_gulo01191901_01/_gulo01191901_01_0060.php

Haakma 2001 ► S. Haakma, *Leven voor de kunst. Etha Fles, een portret*, Utrecht 2001.

Van der Haar e.a. 1997 ► H. van der Haar e.a., *Kerende tijden. 190 jaar Genootschap Kunstliefde*, Utrecht 1997.

Hardeman 2000 ► D. Hardeman, 'Leider der Expressionisten. De ontvangst van Kandinsky en Der Blaue Reiter in Nederland', in: D. Hardeman, F.-W. Kaiser en B. Tempel (samenst.), *Kandinsky en Der Blaue Reiter*, Den Haag/Gent 2010, 73-85.

Hilhorst 1999 ► C. Hilhorst, C. (bezorging), *Vriendschap op afstand. De correspondentie tussen Bart van der Leck en H.P. Bremmer*, Bussum 1999 (RKD-Bronnenreeks, 1).

Hufen 2014 ► R. Hufen Hzn, *Meesters voor God en Kerk. De familie Brom, hun edelsmidse en knechten te Utrecht (1856-1962)*, Nijmegen 2014.

Van der Hulst en De Jonge 2002 ► F. van der Hulst en J. de Jonge, *Hans Mengelberg, sierkunstenaar en de kerkelijke interieurkunst*, Vianen 2002.

Juffermans 2006 ► J. Juffermans, *Frans de Geetere. Een opvallende passant in de Utrechtse kunstwereld*, Utrecht 2006.

Juffermans 2010 ► J. Juffermans, *Magisch Utrecht. Beeldende kunst in de Domstad in de 20^{ste} eeuw*, Utrecht 2010. Geheel herziene en uitgebreide druk van *Met stille trom. Beeldende kunst en Utrecht sinds 1900*, Utrecht 1976.

Knol 2001 ► M. Knol, 'Dromen en daden. Schuylenburg en De Jonge verzamelen onder voorbehoud, 1921-1951', in: M. Bosma (red.), *De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht* 6. *Beeldende kunst 1850-2001*, Utrecht 2001, 15-141.

Koot 1997 ► R. Koot, 'De crisis van 1929-1930', in: H. van der Haar e.a., *Kerende tijden. 190 jaar Genootschap Kunstliefde*, Utrecht 1997, 61-86.

Koot 2010 ► R. Koot, 'Rietvelds netwerk in Utrecht', in: R. Dettingmeijer, M.-Th. van Thoor en I. van Zijl (red.), *Rietvelds universum*, Rotterdam 2010, 50-63.

Koot 2017a ► R. Koot, 'Utrecht ten tijde van het Rietveld Schröderhuis', in: N. Dubois (red.), *Rietveld Schröderhuis*, Utrecht (Centraal Museum) 2017, 47-61.

Koot 2017b ► R. Koot, 'Johannes Anthonius Moesman (1859-1937), chroniqueur van Utrecht rond 1900', in: A.C. Koldewij en J. Koldewij (red.), *De verbeelder verbeeld(t). Boekillustratie en beeldende kunst*, Nijmegen 2017, 112-118.

Van Kooten 1994 ► T. van Kooten (red.), *Bart van der Leck, 'een toepassend kunstenaar'*, tentoonstellingscatalogus Otterlo (Museum Kröller-Müller) 1994.

Krekel-Aalberse ► A. Krekel-Aalberse, *Carel J.A. Begeer 1883-1956*, Assen/Zwolle 2001.

Van Krimpen-Libosan 2004-2005 ► I. van Krimpen-Libosan, 'Kees Kuiler (1890-1966)', *Nobelmagazine* 1 (2004-2005) 1, 32-34.

Kunstliefde 1957 ► *Uit het hart. 150 jaar Genootschap Kunstliefde*, Utrecht 1957.

Kuper 2008 ► M. Kuper (tekst), *Piet Elling en het Utrechtse milieu in het begin van de 20^{ste} eeuw*, Amsterdam 2008.

Kuper 2011 ► M. Kuper, *De stoel van Rietveld = Rietveld's chair*, Rotterdam 2011.

Küper en Van Zijl 1992 ► M. Küper en I. van Zijl, *Gerrit Th. Rietveld 1888-1964. Het volledige werk*, Utrecht 1992.

Looijenga 1991 ► A.J. Looijenga, *De Utrechtse School in de neogotiek. De voorgeschiedenis en het Sint Bernulphusgilde*, proefschrift Rijksuniversiteit Leiden 1991.

De Lorm 1993 ► J.R. de Lorm, 'Een zilveren vaas van Carel J. Begeer', *Bulletin van het Rijksmuseum* 41 (1993), 124-133.

Marsman 1979 ► H. Marsman, 'A.-M.B.', in: H. Marsman, *Verzameld werk*, 5^{de} dr., Amsterdam 1979, 197-207.

Van der Meulen 1940 ► J.E. van der Meulen, 'Herinneringen', *Criterium* (1940), 533-538.

Riphaagen en Hennekam 1983 ► J.G. Riphaagen en F.A.M. Hennekam, *Gebundelde inventarissen Gemeentelijke Archiefdienst Utrecht. Deel 5: Archiven van het Genootschap Kunstliefde, de Vereniging 'Voor de Kunst', het tekengezelschap 'Het Krijtje'*, Utrecht 1983.

De Roode en Groot 2016 ► I. de Roode en M. Groot, *Wonen in de Amsterdamse School. Ontwerpen voor het interieur 1910-1930*, Bussum (Thoth) / Amsterdam (Stedelijk Museum) 2016.

Van Rossum 2008 ► K. van Rossum, *Een weduwe van honderdeenveertig jaar. Boekhandel Wed. J.R. van Rossum, Utrecht 1830-1971*, Nijmegen 2008.

Rouw 2014 ► K. Rouw, *Sybold van Ravesteyn, architect*, Rotterdam 2014.

Rutten 2018 ► A. Rutten, *De publieke man. Dr. P.H. Ritter Jr. als cultuurbemiddelaar in het interbellum*, Hilversum 2018.

Van Santen 2018 ► A. van Santen, "'Eene belangrijke tentoonstelling" of "onpaedagogisch gif"? De Lustrumtentoonstelling Middeleeuwse Kunst van de Vereniging Voor de Kunst te Utrecht in 1906', *Jaarboek Oud-Utrecht* (2018), 198-227.

Scharlemann en Koudijs 2005 ► M. Scharlemann en J.-D. Koudijs, *S. van Ravesteyn (1889-1983). De meester van de gebogen lijn*, Rotterdam 2005 (Bonas).

Schilp 1941 ► C.A. Schilp, 'Utrecht en de kunst', in: J. Küppers en H.P. van den Aardweg (samenst.), *Zóó is Utrecht. Bijdragen tot de kennis van deze provincie. Haar economische betekenissen, haar uiterlijk, haar geschiedenis*, Amsterdam [1941], 52-57.

Schilp 1979 ► C.A. Schilp, 'Vijftig jaar beeldende kunst in Utrecht', *Jaarboek Oud-Utrecht* (1979), 129-198.

Van Tilborgh en Vellekoop 1997-1998 ► L. van Tilborgh en M. Vellekoop, 'Van Gogh in Utrecht: the collection of Gerlach Ribbius Peletier (1856-1930)', *Van Gogh Museum Journal* (1997/1998), 26-41. Digitale versie: https://www.dbnl.org/tekst/_vano12199701_01/_vano12199701_01_0004.php (geraadpleegd 19 juli 2019)

Vergeest e.a. 1995 ► A. Vergeest e.a., *De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht 1. De collectie Van Baaren*, Utrecht 1995.

Versteegh 2003 ► J. Versteegh, *Steph Uiterwaal. Leven en werk (1889-1960)*, Vianen 2003.

Versteegh 2005 ► J. Versteegh, *De edelsmid Ad van Roosmalen, 1908-1983*, Vianen 2005.

Viola 1919 ► M.V. [= Maria Viola], 'Utrechtsche tentoonstellingen', *Algemeen Handelsblad* 17 oktober 1919.

Vöge 1993 ► P. Vöge, *The complete Rietveld furniture*, Rotterdam 1993.

De Wagt 2008 ► W. de Wagt, *Piet Elling 1897-1962. Een samenstellende eenheid*, Bussum 2008.

Wichman 1912 ► E. Wichman, 'Wassily Kandinsky', *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* 15 december 1912. Herdrukt in J. de Vries en M. de Groot, *Van sintels vuurwerk maken. Kunstkritiek en moderne kunst 1905-1925*, Rotterdam 2015, 157-163.

De Winter 1919 ► A.J.J. de Winter, 'Utrechtsche kunsthandel', *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* 18 augustus 1919.

Van Zijl 1994 ► I. van Zijl, 'De Utrechtse neogothiek', in: R. de Bruin, J. de Meyere en S. de Sitter (red.), *De Utrechtse Parade 1495-1995. Van Van Scorel tot Rietveld en Koch*, Utrecht 1994, 225-228.

Van Zijl 2010 ► I. van Zijl, *Gerrit Rietveld*, Londen 2010.

Zwart 1919 ► P. Zwart, 'Kunst op de Jaarbeurs', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 29, dl. 57 (jan.-juli 1919), 316-320.

NOTEN

- 1 Van Gravestein 1919, 150.
- 2 Buiten 2000. De cijfers over de bevolkingsomvang zijn ontleend aan De Bruin e.a. (red.) 2000, 249.
- 3 Zie over Ritter: Rutten 2018.
- 4 De Winter 1919.
- 5 Zie voor de geschiedenis van Kunstliefde o.a. Van Campen 1947, Kunstliefde 1957, Van der Haar e.a. 1997 (met lit.opg.).
- 6 Zie voor menukaarten van Moesman het *Jaarboek Oud-Utrecht* 2017, themanummer eten en drinken. Zie hierover ook: Koot 2017b.
- 7 Zie voor Museum Kunstliefde: Bakker 2000.
- 8 Zie hiervoor Koot 1997.
- 9 Van Dijke 2012. Zie voor Etha Fles: Haakma 2001.
- 10 Zie voor een chronologisch overzicht van tentoonstellingen van Kunstliefde en Voor de Kunst: Riphaagen en Hennekam 1983.
- 11 Gegevens uit diverse bronnen, o.a. afkomstig van Hans Ebbink, waarvoor dank. Zie ook: Ebbink en De Ruiter 1996.
- 12 Jan Mankes werd in 1919 dertig jaar. Hij zou al in 1920 overlijden.
- 13 Juffermans 2006. Een criticus van *Algemeen Handelsblad* karakteriseerde zijn werk op 22 oktober 1919 als 'week-romantisch en sensueel'. Een selectie uit zijn literaire werk verscheen in 2008 bij de Utrechtse uitgeverij Ilzer onder de titel *De man die vergat te sterven*.
- 14 Zie bijvoorbeeld een ingezonden brief van kunstenaar Johan Gabriëls, voorzitter van de vereniging, in het *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* van 30 januari 1919.
- 15 Ingezonden brief in *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* 29 januari 1919.
- 16 Zie voor H.P. Bremmer: Balk 2006 en Balk 2001. Voor een overzicht van de cursisten van Bremmer in o.a. Utrecht de losse bijlage 'De cursisten van H.P. Bremmer' bij Balk 1993. Zie ook: Knol 2001, 42-45.
- 17 Zie over de twee Van Goghs, 'van matige kwaliteit': Van Tilborgh en Vellekoop 1997/1998, 29. Zie ook het nummer van *Beeldende Kunst*, het tijdschrift van Bremmer, geheel gevuld met kunstwerken uit de verzameling Van der Meulen, jrg. 20 (1933-1934) nr. 2 (juni 1933): Jacob Maris, Jan Toorop, Charley Toorop, Raoul Martinez, Bart van der Leck, Gino Severini, maar ook een oud-Egyptisch reliëf en een Spaanse oude meester.
- 18 Van der Meulen 1940, 533-534.
- 19 Marsman 1979, citaten resp. p. 199 en 200.
- 20 Van Tilborgh en Vellekoop 1997-1998.
- 21 Alle uitvoerig beschreven in Van Tilborgh en Vellekoop 1997-1998.
- 22 Ebbink 2006.
- 23 Het zelf verzamelen van moderne kunst door het Centraal Museum kwam slechts aarzeland op gang. In 1923 werd hiervoor de 'Utrechtsche Museumvereniging voor Hedendaagsche Kunst' opgericht, maar na een hoopvol begin (tentoonstelling met werk van o.a. Signac, Herbin, Van Gogh en Gestel) verzandde dit initiatief. Zie Knol 2001, 38-61.
- 24 Weliswaar is deze verzameling pas vanaf 1930 tot stand gekomen, maar qua samenstelling is het een typische Bremmeriaanse verzameling. Zie: Vergeest e.a. 1995.
- 25 Viola 1919.
- 26 Ebbink en De Ruiter 1996.
- 27 Zie voor de Amsterdamse School o.a. De Roode en Groot 2016.
- 28 Zie over Kees Kuiler <https://amsterdamse-school.nl/personen/kunstenaars/kees-kuiler/> en Van Krimpen-Libosan 2004-2005. Voor de opdrachten van de gemeente Amsterdam: Van Dam en Van Praag 1996.
- 29 Brouwer en Haffmans 2001.
- 30 Schilp 1941, 54-55. Ook Jan Juffermans merkt op dat juist de behoudende sfeer in Utrecht een voedingsbodan was voor artistieke uitpattingen, zie Juffermans 2010.
- 31 Zie over Janus de Winter: Gevers 1985 en Juffermans 2010, 14-21.
- 32 Zie over Wichman: Van Burkom 2019.
- 33 Hardeman 2010, 74-81.
- 34 Hardeman 2000, 77. Wichman schreef een gedegen bespreking over de tentoonstelling, zie Wichman 1912.
- 35 Krekel-Aalberse 2001, 82-86; De Lorm 1993.
- 36 Broksma 2016.
- 37 Ex 2019, Ex 2000.
- 38 Zie over de invloed van De Stijl op Van Leusden: Adelaar 2007.
- 39 De rol van Willem van Leusden als spil is overigens niet onomstreden. Volgens Bedaux was Jo Uiterwaal de echte organisator van de tekencub en Van Leusden vooral de docent. Zie Bedaux 1975, 101-107.
- 40 Hiervan getuigde bijvoorbeeld Piet Elling, zie De Wagt 2008, 33-38.
- 41 Bremmer steunde Van der Leck met een toelage tussen 1912 en 1945. Vanwege het abstracte karakter schortte Bremmer zijn steun tijdelijk op tussen het voorjaar van 1919 en begin 1920. Zie voor de relatie tussen Van der Leck en Bremmer: Hilhorst 1999.
- 42 Jaap Bremer in: Van Kooten 1994, 70-71.
- 43 De Wagt 2008, 36; foto van het interieur met affiche in Kuper 2008, 6.
- 44 Resp. *De Telegraaf* 19 januari 1919 en de *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche courant* 12 februari 1919.
- 45 Tussen 1974 en 1976 werd in kunsthandel Kleijn een reeks tentoonstellingen gehouden van Utrechtse kunstenaars Dick van Lijn, Douwe van der Zweep, Jan van Kleef, Amp Smit en anderen. Juffermans verzorgde de kleine, maar informatieve catalogi.
- 46 Schilp 1979, 197-198.
- 47 Bless 1981, p. 42. Zie ook het artikel van Arjan den Boer in dit Jaarboek.
- 48 Vöge 1993, nrs. 32, 33, 34 en 35.
- 49 Kuper 2011. Voor de discussie over de datering: p. 33-54.
- 50 Vöge 1993 en Küper en Van Zijl 1992.
- 51 Van Doesburg 1919.
- 52 Van Zijl 2010, 33. Zie voor de Utrechtse opdrachtgevers: Koot 2010 en Koot 2017.
- 53 Zwart 1919, 319. Zie over dit ontwerp: Kuper en Teunissen 2014, 118-119.
- 54 De kamer werd in 2011 in het Gemeentemuseum Den Haag gereconstrueerd. Zie: Kuper en Teunissen 2010, 120-127.
- 55 Rouw 2014, 19-20.
- 56 Scharlemann en Koudijs 2005, 35; Rouw 2014, 24.
- 57 Rouw 2014, 28-38.
- 58 Scharlemann en Koudijs 2005, 46-47, 52, 58-59.
- 59 Geciteerd uit: Van Zijl 1994, 225.
- 60 Deze verzameling edelsmeedwerk, schilderijen, beelden en textilia zou later de basis vormen voor het Aartsbisshoppelijk Museum, de voorloper van Museum Catharijneconvent. Zie o.a. Van Santen 2018.
- 61 Andere belangrijke kerkelijke kunstenaars uit de tweede helft van de negentiende eeuw waren architect Alfred Tepe, kunstnijveraar Friedrich Wilhelm Mengelberg en de glaskunstenaar Heinrich Geuer, allen van Duitse origine. Zie voor de Utrechtse neogotiek: Looijenga 1991; Versteegh 2005, 9-28.
- 62 Hufen 2014, 111.
- 63 *Het Gildeboek* 1 (1918-1919) 2, 111.
- 64 Zie voor een beknopte beschrijving van de status quo en de vernieuwing in de kerkelijke kunst: Donkers 2005, 31-44 en passim.
- 65 Onder de leken-leden werden ook niet-kunstenaars gerekend, zoals abonnees van *Het Gildeboek*. Gegevens ontleend aan in *Het Gildeboek* gepubliceerde jaarverslagen.
- 66 Hufen 2014.
- 67 Ch.N.J. Meijnsing in *Het Gildeboek* 1 (1918-1919) 3 (oktober 1918), 119-124.
- 68 Van der Hulst en De Jonge 2002; Van Santen 2018.
- 69 Versteegh 2005.
- 70 Van Rossum 2008.

Ook in de podiumkunsten is in het Utrecht van rond 1919 de spanning tussen traditie en vernieuwing waar te nemen. Nieuwe makers zochten een publiek voor artistieke experimenten en theatrale confrontaties die aansloten bij de rauwe naoorlogse realiteit. In het stedelijke amusement was de honger naar vernieuwing vooral te merken aan de voorkeur voor alles wat Amerikaans was en energie uitstraalde, zoals de nieuwste dansmuziek die *jazz* werd genoemd, en de laatste *popular songs* van Broadway. Utrecht bleef niet achter. Om van die ontwikkeling een indruk te geven, zoomen we in op een bijzonder veelzijdige Afro-Amerikaanse variétéartiest die in 1919 een maandlang elke avond in de stad optrad. Zijn belangrijkste *selling point* was de onalledaagse combinatie van identiteit, repertoire en communicatie met zijn publiek. Op dat moment woonde en werkte hij al dertien jaar in Europa, waarvan de laatste vier in Nederland. Hij was een ster zonder sterallures. In Amsterdam, Rotterdam en Den Haag had hij een grote schare trouwe fans. Ook wat dat betreft bleef Utrecht niet achter. Na zijn eerste reeks optredens werd hij nog verschillende keren teruggevraagd. Zijn naam was Mr. Spyglass, James Elmer Spyglass.

Een nieuwe lente en een internationaal geluid: De Mei van Spyglass in Utrecht

Lutgard Mutsaers

Op het wereldtoneel van mei 1919 ging alle aandacht naar de ontwerptekst van de Vrede van Versailles. De talk of the town in Utrecht was Mr. Spyglass. Die maand trad hij elke dag op in Hotel De l'Europe aan het Vreeburg. James Elmer Spyglass (1877-1957) was een klassiek geschoolde Afro-Amerikaanse zanger die in 1906 voor verdere muziekstudie naar Europa was gegaan. Toen hij door zijn budget heen was, moest hij aan de bak. Hij vond zichzelf opnieuw uit als class act in het variété. Vanuit zijn woonplaats Frankfurt am Main tourde hij internationaal. Bij de uitbraak van de Eerste Wereldoorlog strandde hij in Nederland. Het mondaine uitgaanspubliek in Amsterdam, Rotterdam en Den Haag/Scheveningen liep wég met Spyglass. Wat schootelde hij het minder verwende Utrechtse publiek voor en hoe kwam hij over? Een indruk van de reputatie en een reconstructie van het repertoire van een onalledaagse entertainer-in-residence.

Tijdens de Jaarbeurs van 24 februari tot en met 8 maart 1919 was Utrecht voor het derde jaar op rij een stuk levendiger dan normaal.¹ Bij de feestelijke opening in Tivoli aan de Kruisstraat waren alle ministers, de voorzitters van de Eerste en Tweede Kamer en de burgemeesters van Amsterdam, Rotterdam en Utrecht aanwezig geweest. Een van de trekpleisters was de demonstratie van het nieuwe medium radio door ingenieur Hanso Idzerda.² De prijzen in de horeca waren weer verhoogd en er was weer van alles te doen in de randprogrammering. In het gebouw van Kunsten en Wetenschappen aan de Mariaplaats zong Mr. Spyglass Amerikaanse songs. Hij had gemakkelijk het hele programma in zijn eentje kunnen vullen, maar hij was onderdeel van de combinatie van muziek en kleinkunst die impresario Max van Gelder speciaal voor de Jaarbeurs had samengesteld. Dat bracht de manager van Hotel De l'Europe aan het



10



Deze tekening van de bioscoopzaal van Scala aan de Lange Viestraat 12 hoort bij een niet exact te dateren (geschat tussen 1912 en 1930) bordspel dat is vervaardigd in opdracht van de directie van Hotel De l'Europe die ook eigenaar was van Bioscoop Scala. In zijn Utrechtse jaren 1919-1922 trad Spyglass regelmatig in deze zaal op als entr'acte tussen de filmvertoningen. Hij liep dan zingend tussen de rijen door. HUA, Beeldbank, cat. nr. 210069.

Vreeburg op het idee Mr. Spyglass apart te contracteren. Hij legde hem vast voor de hele maand mei. Elke dag zouden hotelgasten en Utrechts publiek kunnen genieten van de performer die in Amsterdam, Rotterdam en Den Haag al een schitterende reputatie had.

De l'Europe was een klassehotel, compleet met biljartkamer, vergader-ruimte, ballroom, toneelzaal, restaurant en bar.³ Voor Utrechtse uit de gegoede burgerij was het een favoriete uitgaansgelegenheid. Elke namiddag tussen half vijf en zeven, en elke avond tussen acht en elf was er levende muziek van een pianist, strijke of salonorkest. Wie zin had in een film en een variéteénummer kon in de Lange Viestraat terecht in Bioscoop Scala, eigendom van De l'Europe. Scala was elke avond open tussen half acht en half elf, en op woensdag- en zaterdagmiddag ook van kwart over twee tot vier. Op zondag was er 's middags en 's avonds doorlopend voorstelling en elke vrijdag werd het filmprogramma vernieuwd.⁴

'De vooral in het cabaret, dat gedurende de Jaarbeurs in het Gebouw van K&W optrad, bekend geworden negerzanger Mr. Spyglass [zingt] thans in De l'Europe zijn aardige English- and Negro songs. Overbodig te zeggen: met veel succes. Een mooie gelegenheid intusschen voor hen die gedurende de Jaarbeurs deze komische zanger niet konden horen om thans met Mr. Spyglass kennis te maken, en dat met nog minder kosten!', schreef het *Utrechtsch Nieuwsblad* van 6 mei 1919. De l'Europe adverteerde zelf

elke dag in de krant met het optreden. Het is niet bekend hoe groot de belangstelling was en of Spyglass ook toen al af en toe als entr'acte op het podium van Scala stond. In ieder geval leidde zijn eerste lange verblijf tot een bijzondere relatie met de stad. Op zaterdagavond 31 mei nam hij afscheid van Utrecht en beloofde, naar goede artiestengewoonte, snel terug te komen.

Wie was Spyglass?

James Elmer Spyglass kwam op 1 november 1877 in Yellow Springs bij Springfield, Ohio ter wereld als Elmer Johnson. Ohio was in 1803 de eerste Amerikaanse staat geweest die uit eigen beweging de slavernij had afgeschaft.⁵ De namen van Elmers biologische ouders zijn niet bekend. Hij groeide op bij zijn halfzus Elizabeth Johnson en haar man Augustus Spyglass die smid was.⁶ Beiden waren geboren in slavenstaten, Elizabeth ± 1843 in Kentucky, Augustus ± 1847 in Tennessee of Mississippi. Augustus kon lezen en schrijven, Elizabeth was analfabeet. Ze hadden kinderen, maar die waren al overleden toen ze Elmer adopteerden.

Elmer Spyglass groeide op in een land waar de in 1865 collectief vrijgemaakte slaven en hun afstammelingen laagste-rangs inwoners waren. Iedereen met ook maar een druppel Afrikaans bloed ging door voor 'zwart'.⁷ Voor de wet werden alle zwarten over één kam geschoren. Geen betere manier om een racistisch scheldwoord, *black*, onschadelijk te maken dan het om te draaien tot geuzennaam en het zelf te gaan gebruiken. De zwarte bevolking hield ook een historische gegroeide hiërarchie in stand op basis van huidskleur. Hoe lichter, des te dichter bij de kansen en de macht. Elmer was relatief licht. Zijn grootmoeder uit Kentucky stond in het slavenregister als *mulat*, Afrikaans-Spaans.

Muzikale bagage

In de zwarte gemeenschappen was de kerk de enige veilige haven. Het kerkgebouw fungeerde niet alleen als gebedshuis, doop- en rouwkapel, maar ook als buurthuis, leslokaal, muziekschool, oefenruimte en bazaar.



De aankondiging van het begin van de Mei van Spyglass in het *Utrechtsch Nieuwsblad* van 1 mei 1919. HUA, Digitale krantenbank.

Daar kreeg Elmer harmoniumles van Augustus en zong hij in het koor.⁸ Zijn eerste beroepskeus was dominee. Als medestichter van de St. John's Baptist Missionary Church in Springfield had hij oud kunnen worden als man van aanzien in zijn eigen gemeenschap, maar de muziek trok. De oudste bron over Spyglass als zanger dateert uit 1898, toen hij optrad op een Vredesmeeting van de National Council of Women of the United States tijdens de oorlog van de VS tegen Spanje in de Filipijnen.⁹ Met bijbaantjes betaalde hij zijn opleiding aan het Conservatory of Music in Toledo, Ohio. In mei 1906 studeerde hij af als zanger van klassiek Europees repertoire, de enige muziek waarvoor een diploma te halen was.

Vanuit de kerk moet Elmer bekend zijn geweest met het semi-religieuze genre van emancipatoire liederen vol Bijbelse metaforen, *Negro Spirituals* genoemd. Met dat repertoire zamelden *Jubilee*-koren geld in voor zwarte studenten. De Fisk Jubilee Singers, het koor van de zwarte school in Nashville die zou uitgroeien tot Fisk University, hadden in de jaren 1870 ook in Europa opgetreden en waren overal bijzonder goed ontvangen, tot aan de hoven toe. In 1877 hadden ze in Utrecht opgetreden, in Tivoli.¹⁰ Toen Elmer afstudeerde, bestond er dus al een internationaal bekende gecomponeerde traditie van hoog aangeschreven 'zwarte muziek'. Ongeschreven, non-commerciële uitingen van wereldlijke zwarte lied- en dansmuziek, *black folk music*, bleven beperkt tot de eigen gemeenschappen.

Van de commercieel geproduceerde populaire muziek van *songs* en *dance tunes* voor het grote publiek, het witte publiek, moest de hoger opgeleide zwarte elite, waar Elmer zich naar had opgewerkt, niets hebben. De teksten van de *coon songs* (*coon* was een racistisch scheldwoord) en de dansritmes van *cakewalk* en *ragtime* borduurden neppurelijk voort op de succesformule van de minstrelshow, het negentiende-eeuwse theaterformat waarbij witte acteurs en muzikanten in *blackface* (zwartgeschminkt) zwarte landgenoten nadeden in de vorm van stereotypen, zoals de sjofele sukkel, de blingbling dandy, de oversekste, de lekkerbek, het korte lontje, de banjospeler en de excentrieke danser. Omdat die formule zo succesvol was, namen zwarte minstrels hem over, en parodieerden dus zichzelf. Het was een vicieuze cirkel, in stand gehouden door het geld dat ermee te verdienen was.

Uiterekend het minstrelrepertoire van songs en dances sloeg rond 1900 enorm aan in de commerciële entertainmentwereld van Europa. Niet alleen waren de afzonderlijke nummers te koop als bladmuziek en op geluidsdragers (nog geen massamedium), maar er kwamen ook steeds meer zwarte artiesten naar de Oude Wereld om hun 'eigen' muziek en dans te showen als losse nummers in het variété, dus zonder de context



Op deze handbeschilderde waaier van de Franse graficus Lucien-Henri Weil alias Weiluc (1873-1947) is een scène te zien in een uitgaansgelegenheid op Place Pigalle in Parijs waar een demonstratiedanser (mogelijk in *blackface*) op een theatrale manier de cakewalk voordoet samen met een variétédanseuse. De cakewalk en andere Amerikaanse ragtime-dansen waren destijds een rage in het Europese amusement. Om die reden steeg daar het aantal Afro-Amerikaanse performers aanzienlijk. De waaier is gedateerd op 1906, het jaar dat Spyglass in Europa arriveerde. Collectie Hans van Emmerik, Utrecht.

van de minstrelshow als vaste vorm met vooropgezette inhoud. Zwarte Amerikaanse variétéartiesten hadden in Europa meer mogelijkheden om hun eigen keuzes te maken en zich buiten het geijkte stramien van het platte vermaak te ontwikkelen als performers en ondernemers, nog afgezien van het feit dat ze een streepje voor hadden omdat ze sowieso opvielen. De besten vonden hun weg naar de gerenommeerde variététheaters en mondaine hotels en dan waren er ook nog de bioscoop podia waar levend vermaak de (stomme) films afwisselde en een bioscooporkest voor de muzikale omlijsting zorgde.

Switchen en sandwiches

In juni 1906 stapte Elmer Spyglass samen met zijn kersverse echtgenote Mary Alice Stewart en met zijn conservatoriumdiploma op zak in New York op de



Uitsnede van de promotiefoto van J. Elmer Spyglass, in 1907 gemaakt in Berlijn in opdracht van Spyglass's impresario Marinelli, aan het begin van zijn Europese carrière in het amusement. Spyglass was toen 29 of 30 jaar oud. Tien jaar later is dit portret gebruikt bij Nathan Wolfs minibiografie 'Elmer Spyglass' in het Nederlandse tijdschrift *De Kunst, een algemeen geïllustreerd en artistiek weekblad* jg. 9, nr. 484, 05-05-1917. Origineel in Collectie Dr. Rainer E. Lotz, Bonn.

Opbouw reputatie

In april 1908 zag de directeur van het gerenommeerde Amsterdamse variététheater *Flora* Spyglass optreden in Berlijn. In mei maakte Spyglass zijn Nederlandse debuut in het aan *Flora* gelieerde Bioscooptheater in de Reguliersbreestraat in Amsterdam. Daar trad op dat moment ook de zanger-liedschrijver en pianist Eduard Jacobs op, de vader van de Nederlandse kleinkunst die zijn stiel had geleerd op Montmartre. Spyglass had het slechter kunnen treffen. In het Amsterdamse circuit ontmoette hij ook Max van Gelder die later zijn impresario zou worden. De eerste kennismaking was aan alle kanten bevalen.

boot naar Europa. Zijn plan was verder te studeren bij een zangpedagoog en werk te vinden in het concertcircuit. In Berlijn vond hij de leraar, maar niet het werk dat hij ambieerde. Niemand zat te wachten op de zoveelste klassieke concertzanger, maar een opvallende artiest met een bijzondere act en bovengemiddelde uitstraling was altijd welkom. Toen Spyglass door zijn budget heen was, lag de oplossing dan ook voor de hand. Hij schreef zich in bij een Berlijns artiestenbureau, liet promotiefoto's maken in concerttenu en ging als 'lyrische bariton' aan de slag in het amusement.

Spyglass was *nobody's fool*. Hij gaf zijn publiek wat het wilde, maar op zijn eigen voorwaarden. In zijn programma sandwichte hij toegankelijke stukken uit zijn klassieke repertoire tussen Amerikaanse *traditionals* en Broadwayhits. Bij die *traditionals* en hits zaten ook nummers uit de minstreltraditie en de opvolger daarvan, *vaudeville* (wat hier revue heette), maar in een andere context werkten die nummers ook anders. Spyglass presenteerde die songs als Amerikaans cultuurgoed, *zijn* cultuurgoed. In 1907 dook zijn naam voor het eerst op in de Duitse pers.¹¹ Vanaf dat moment ging het crescendo, ook buiten Duitsland. Zijn geheime wapen bestond uit een paar coupletten van bekende liedjes in de taal van het land waar hij optrad. Dan ging de zaal gegarandeerd plat.

In juni 1909 gingen Elmer en Mary Alice voor het eerst terug voor familiebezoek.¹² Dat konden ze zich ook de daaropvolgende jaren permitteren. Vanaf 1910 volgde het activistische Afro-Amerikaanse tijdschrift *The Crisis* de succesvolle 'eigen' mensen zo nodig over de hele wereld, als hart onder de riem voor iedereen die dagelijks te maken had met de realiteit van zwart zijn in Amerika.¹³ In augustus 1912 maakte *The Crisis* voor het eerst melding van Spyglass. Zijn eerste uitgebreide recensie stond niet in *The Crisis* maar in *The Pittsburgh Courier*, spreekbuis van de Afro-Amerikaanse gemeenschap van Pittsburgh, Pennsylvania.¹⁴ Daar had hij op 5 september 1912 opgetreden voor een volle zaal met vierhonderd betalende bezoekers. Het thuisfront zag een ster.

Het verslag van Pittsburgh is de oudste bron van de uitvoeringskunst van Spyglass zoals hij die vanaf 1907 in het Europese variétécircuit had ontwikkeld en geperfectioneerd. De (niet geheel onbevooroordeelde) krant juichte over zijn bewonderenswaardige beheersing van de uiteenlopende genres, over zijn ongewoon grote stembereik en zijn meeslepende expressiviteit. Hartverwarmend waren zijn ontspannen houding en de sympathieke manier waarop hij contact maakte met de zaal, zonder enige arrogantie of gekunsteldheid. Maar liefst vijftien nummers had hij gezongen, zo veel dat er echt geen tijd meer was voor een toegift.

Met het krantenknipsel op zak ging Spyglass op 17 september 1912 in New York aan boord van de SS Rotterdam van de Holland Amerika Lijn met bestemming Rotterdam.¹⁵ De ronkende recensie opende niet alleen nieuwe deuren en beurzen, maar leverde ook de termen waarin voortaan over Spyglass zou worden geschreven. In Nederland was de *Delftsche Courant* er in oktober 1912 als eerste bij, nog voordat Spyglass en zijn vrouw de tijd hadden gehad naar huis te gaan. Hij zou optreden in de Stadsdoelen. Vlak vóór zijn reis naar de States had hij nog betrekkelijk *low key* in theater Kunstmin in Dordrecht opgetreden. Hij was teruggekomen als een internationale ster. 'Wereldberoemde Sympathieke Neger Tenor-Bariton Zanger en



J. Elmer Spyglass, Tenor-Bariton.
International.

Promotiefoto van Spyglass achter de vleugel, in december 1912 als briefkaart verzonden in Duitsland met een aanbeveling voor de artiest en zijn repertoire in meerdere talen. Collectie Dr. Rainer E. Lotz, Bonn.



Na zijn scheiding van Mary Alice Stewart eind 1912 verbleef Spyglass steeds vaker in Nederland. In de winter van 1913 poseerde hij in de net geopende fotostudio van Jacob Merkelbach boven in het warenhuis Hirsch aan het Leidscheplein in Amsterdam. De glasplaat is beschadigd. Stadsarchief Amsterdam, Beeldbank, Collectie Red Een Portret.

Piano-Humorist', lezen de Delftenaren in de krant. 'Enorm succes Chicago, New-York, Londen, Parijs en Rotterdam. Buitengewoon Pracht Programma.'¹⁶ Twee dagen later kwamen in het verslag precies dezelfde kwalificaties en bewoordingen voor als in *The Pittsburgh Courier*, aangevuld met de informatie dat hij zijn publiek 'onbehaarlijk had doen lachen' en 'op zijn manier Hollandsch, ja zowaar het "Wilhelmus" zong.'¹⁷ Over dat laatste verderop meer.

Gestrand

Privé ging het minder goed. Eind 1912 ging Mary Alice terug naar Amerika. Ze zouden elkaar nooit meer zien. Spyglass bleef in Frankfurt wonen, maar hij haalde de band met Nederland aan, beter gezegd met Amsterdam, bruisende hoofdstad van het internationaal georiënteerde entertainment. Blijkbaar had hij het daar naar zijn zin.

Toevallig strandde Spyglass bij de uitbraak van de Eerste Wereldoorlog in Nederland. Max van Gelder, de impresario, zorgde voor zijn aansluiting bij de top van de nationale amusementswereld. Hij was meer dan welkom in de artistieke kringen van de moderne danseres Meina Irwen, de droogkomische gitarist-zanger Koos

Speenhoff en het glamourcabaretpaar Jean Louis Pisuise en Fie Carelsen. In de zomer van 1915 bespeelde het gezelschap het Cabaret Artistique in het Kurhaus in Scheveningen. Van Gelder promootte zijn *star* als 'Mr. Elmer Spyglass from the United States, *Drawing Room Entertainer*'. Salon-entertainer, het hoogste kwaliteitssegment in de sector.¹⁸

Uitbouw reputatie

In de bronnen uit de oorlogsjaren komen telkens dezelfde eerste klaslocaties terug, zoals het Kurhaus Cabaret in Scheveningen, Grand Hotel Restaurant Central in Den Haag en Grand Gala aan het Rembrandtplein in Amsterdam. In januari 1916 publiceerde het theatervakblad *De Kunst* een uitgebreid ooggetuigenverslag uit Grand Gala. Het liep over van de superlatieven. Nieuw was de informatie over 'zijn originele gewoonte met een American coonsong tusschen het publiek te gaan, en er de dames aan de verschillende tafeltjes,



Staat: Speenhoff; zittend, van links naar rechts: Mevr. Speenhoff, Pisuise, Mevr. Pisuise, Hemsing, Meina Irwen, Spyglass, Mlle Brandes, Max van Gelder.

Spyglass op het strand van Scheveningen in de zomer van 1915, samen met leden van het Cabaret Pisuise dat in het Kurhaus speelde. V.l.n.r. staand zanger Koos Speenhoff, zittend zijn duopartner en echtgenote Cesarine Speenhoff-Prinz, de cabaretier Jean Louis Pisuise, zijn partner en echtgenote Fie Carelsen, de pianist Jan Hemsing, de moderne danseres Meina Irwen (Meina Simon), Elmer Spyglass, de Parijse comédienne Marthe Brandès en de impresario Max van Gelder. *Het Leven* 10 augustus 1915. Fotograaf onbekend, Beeldbank Gemeentearchief Den Haag ID nr. 1.52503.

op de woorden van het lied dat hij zingt, iets liefs of iets vriendelijks te zeggen [...] en hij doet dat op zoo aardige, geestige wijze, dat de toegezongene niet alleen niet boos is, maar zich integendeel geveleid gevoelt door het komplimentje dat hij haar maakt. En de heer van de dame juicht hem dan - mèt deze - toe voor de artistieke manier waarop de dame gefêteerd wordt... Spyglass is een kunstenaar, een werkelijk artiest die zijn wereld begrijpt.¹⁹ In het voorjaar van 1916 werd Spyglass vaste bescpeler van de net helemaal verbouwde uitgaansgelegenheid Pschorr op de Korte Hoogstraat in Rotterdam. Pschorr was het eerste proeflokaal in de stad waar mannen gerust samen met hun echtgenotes naar toe konden.²⁰ De bedrijfsleider had met Spyglass naar eigen zeggen 'de vondst van zijn leven'.²¹ 'De grootste sterren uit die dagen hebben op het Pschorr-podium geschitterd, maar nooit heeft één van hen de triomfen kunnen overtreffen, die deze sympathieke kerel daar geogst heeft,' aldus een ooggetuige. 'Maar hij had dan ook alles mee, stem, verschijning, hij kleepte zich met smaak en hij lanceerde alle Engelse liedjes die langs een zee vol mijnen en duikboten tot ons overwoeien.'²²



Annonce van het optreden van Spyglass op 23 januari 1916 in Hotel Restaurant Grand Gala op het Rembrandtplein in Amsterdam. 'Dames zonder geleide in geen geval toegelaten' sloeg op het weren van prostituees op zoek naar clientèle. *Algemeen Handelsblad* 18 januari 1916. Koninklijke Bibliotheek, digitale krantenbank www.delpher.nl.

Een van die liedjes was 'If You Were The Only Girl In The World' (Ayer/Grey) uit *The Bing Boys Are Here*.²³ De show was in april 1916 in Londen in première gegaan en het succesnummer kwam al snel in de handel in bladmuziek en op de plaat. Oorspronkelijk was het een duet, maar Spyglass maakte er op de van hem inmiddels bekende charmante manier een samenspel met zijn publiek van.

'If you were the only girl in the world
And I were the only boy
Nothing else would matter in the world
today
We would go on lovin' in the same old
way.'

Mogelijk keek hij in Pschorr op zijn rondgang langs de tafels met dit lied voor het eerst in de ogen van zijn nieuwe 'only girl'. Hij trok bij haar in aan de Stationsweg in Rotterdam waar ze een damesmodezaak dreef.²⁴ De liefde inspireerde hem tot het instuderen van de ode aan de stad van zijn schat, 'Ik heb u lief, Rotterdam'.²⁵ Zijn Nederlands ging met sprongen vooruit.

Utrechts debuut en artistieke groei

Op 26 juni 1916 was Spyglass voor het eerst te zien in Utrecht. Samen met zijn cabaretvrienden van de kring van Pisuise trad hij in Tivoli op ter

gelegenheid van de lustrumfeesten van de universiteit. De zaal was speciaal voor de gelegenheid aangekleed als een intieme cabaretclub. Mogelijk was dit een besloten optreden voor studenten en genodigden. De verslaggever van de krant was waarschijnlijk al naar huis toen het gezelschap zijn troef nog niet had uitgespeeld, want hij deed het Utrechtse debuut af met: 'Later op den avond trad ook nog een neger-zanger op, Elmer Spyglass, met American songs.'²⁶

In april 1917 raakten de Verenigde Staten militair betrokken bij de Eerste Wereldoorlog. Wellicht verhoogde dat feit de interesse in Amerikanen in het algemeen en de meest nabije in het bijzonder. In mei publiceerde *De Kunst*

een beknopte biografie waarvoor Spyglass zelf de feiten en namen had aangeleverd.²⁷ Nieuw voor de lezers was zijn overweging zich te laten naturaliseren. Hij was gelukkig in de liefde en was ook van het land gaan houden. Daarover later meer. Inmiddels had Spyglass zich een meer fysieke voordracht eigen gemaakt, vooral in, volgens *De Kunst*, 'zijn ragtimes of zijn grappige coon-songs'. Die moest men hem vooral ook *zien* voordragen, 'want elke vezel van zijn lichaam beweegt dan op de cadence! Dan is Spyglass in zijn element en elektriseert hij de menigte! [...] Spyglass is de man, de artiest, die elke stemming tot eene hoogspanning kan opvoeren.'²⁸ Soms was dat op het randje. Met name in Hotel Central in den Haag kon hij zich laten opzweepen tot uitputtende uitvoeringen. Dat kwam door de harde kern van de fans die zichzelf 'de jungle' noemde en Spyglass beschouwde als hun eigen tarzan.²⁹ Al die tijd was het Van Gelder niet gelukt om voor Spyglass een gastrol te regelen bij de Nederlandsche Opera. Er zouden geen geschikte partijen voorhanden geweest zijn. Bij 'geschikt' dacht de sneeuwwitte operawereld automatisch aan Othello, de zwarte protagonist uit de gelijknamige opera uit 1887 van Verdi, maar die rol was voor tenor. In *L'Africaine* uit 1865 van Giacomo Meyerbeer was de (enige) baritonrol die van de opstandige slaaf Nélusko. Maar die opera was niet in productie. In *Aida* (1871) van Verdi had Spyglass de rol van Amonasro voor zijn rekening kunnen nemen, de vader van Aïda en koning van Ethiopië. Bedankt, maar we hebben al iemand.³⁰ Zijn trouwe publiek was allang blij. Ze wilden hun topper niet kwijt.

Na de Wapenstilstand had Spyglass geen haast om terug te gaan naar zijn huis in Frankfurt. De situatie in Duitsland was chaotisch en hij kon net zo goed vanuit Nederland op tournee. In Amerika had hij inmiddels geen familie meer en er was daar ook geen circuit waarin hij op zijn eigen artistieke en financiële voorwaarden aan de slag zou kunnen. Aan de andere kant steeg het aantal Afro-Amerikaanse artiesten en muzikanten in Europa snel. Ze brachten de nieuwste dansbandmuziek mee met de rare naam *jazz*. Spyglass was geen bandmuzikant en hij was ook de jongste niet meer. Hij zou wel zien, en anders kon hij altijd nog 'de provincie in'.



Voorkant van de bladmuziek van 'Mooi Holland', een fel patriottisch lied, in september 1916 geïntroduceerd en vervolgens razend populair gemaakt door, vooral, Spyglass. Het fungeerde als zijn Nederlandstalige toegift voordat hij het verving door zijn eigen nummer 'Waardeering'. Collectie auteur.



Deze foto van een deel van het Vreburg, Utrecht is genomen op 30 april 1919, de dag voordat het maandcontract van Spyglass in Hotel De l'Europe begon. Op de voorgrond zijn slopers bezig ruimte te maken voor het eerste permanente Jaarbeursgebouw. Het hoge witte gebouw op de achtergrond is Hotel De l'Europe. De vlaggen wapperen ter ere van de verjaardag van Prinses Juliana. Foto: F. Moesman. HUA, Beeldbank, cat. nr. 403155.

De laatste berichten over Spyglass vóór zijn komst naar Utrecht waren te lezen in *De Kunst* van 26 april 1919. Nieuw was de informatie dat hij niet alleen 'komisch of geestig' kon zijn, maar ook 'drastisch', met de geruststelling dat het altijd 'beschaafd en artistiek' was, 'want hij is een artiest van geboorte en door ontwikkeling.'³¹ Omdat hij redelijk Nederlands sprak, kon hij uitleggen waarom bepaalde nummers voor hem een bijzondere betekenis hadden. Dan was het publiek muisstil, om na afloop des te harder te klappen. De mensen voelden met hem mee, terwijl hij toch zo anders was dan zij. Er stond Utrecht iets bijzonders te wachten, zoveel was duidelijk.

De Mei van Spyglass: muzikale reconstructie

Het programma van Spyglass in mei 1919 in Hotel De l'Europe is helaas niet bewaard gebleven. Op basis van de titels in de Nederlandse bronnen een virtuele reconstructie te maken. In werkelijkheid verwerste hij zijn setlijst regelmatig, afhankelijk van de beschikbaarheid van bladmuziek en/of platen. Het stemtype van Spyglass was sowieso het meest voorkomende geschoolde geluid op plaatopnames van volksmuziekballets en populaire songs.³² Zijn repertoire was niet alleen gevarieerd, het doorbrak ook de grenzen van hoge

en lage cultuur zoals die in Europa werkten. Ook in Utrecht golden de ongeschreven regels van culturele status en sociale conventies als het om muziek ging. In mei 1919 bracht Spyglass de diverse werelden samen.

(1) Opera en ballade

Opera was een populair genre. Daarvan getuigt onder meer het astronomische succes van tijdgenoot Enrico Caruso (1873-1921), de eerste platenmiljoenair. Spyglass had passages uit *Rigoletto* (1832) van Verdi in zijn mars.³³ De titelrol van de nar was voor bariton, maar de geheide showstopper was de aria 'La Donna è Mobile', voor tenor, maar eenvoudig transposeerbaar voor een ervaren pianist als Spyglass. In contrast met die lichtheid stond de klaagzang 'Di Provenza il mar il suol' van de vader Giorgio Germont uit *La Traviata* (1853) van Verdi.³⁴ De liefdesaria van de geitenhoeder Hoël uit *Dinorah* (1859) van Meyerbeer was een van de eerste repertoirestukken geweest die Elmer in het openbaar had gezongen. Verder valt er genoeg te speculeren. *Don Giovanni* (1787) van Mozart kan hem aangesproken hebben vanuit zijn eigen afro-latino achtergrond en zijn reputatie als *ladies' man*, om maar iets te noemen.

'Somewhere A Voice Is Calling' (Tate/Newton), een Iers-Amerikaanse ballade uit 1901, is een voorbeeld van een serieus lied voor geschoolde zangers dat niet uit het bekende operarepertoire of de Europese klassieke liedkunst afkomstig was. De Ierse tenor John McCormack (1884-1945) had het in 1914 op de plaat gezet. In januari 1916 was dit het best verkochte nummer in Amerika. Net als Spyglass bracht McCormack een combinatie van klassiek Europees en populair Amerikaans repertoire, maar dan met wereldsucces en voor giga-gages. In het melancholieke nummer kon Spyglass zijn heimwee laten meetrillen:

'Dusk and the shadows falling
O'er land and sea
Somewhere a voice is calling
Calling for me
Night and the stars are gleaming
Tender and true
Dearest my heart is dreaming
Dreaming of you.'

Op de laatste 'you' gleed zijn stem een octaaf omhoog. De laatste noot bleef een paar seconden ijel en hunkerend in de lucht hangen voordat het publiek uit zijn trance ontwaakte en het applaus losbarstte.

(2) Nederlandstalig

Al vanaf het begin van zijn verblijf in Europa had Spyglass populaire liedjes ingestudeerd in de taal van het land waar hij optrad. Een betere manier om contact te maken met de zaal en de mensen mee te laten zingen was er niet. De oudste bron wat Nederland betreft dateert uit 1912, van vlak vóór zijn jaarlijkse bezoek aan familie in Amerika. In theater Kunstmin in Dordrecht zong hij tot grote hilariteit van het publiek het kermisliedje 'Jozef laat je broekje zakken'.³⁵ Iemand moet hem dat aangeraden en voorgedragen hebben, en wie was Spyglass, nog volstrekt onbekend met het Nederlands, om te twijfelen aan die keus.

'Jozef laat je broekje zakken
Waarom heb-je nou dat korte broekje aangedaan
Jozef laat 'm zakken op je hakken
Laat je broekje zakken en dan zal die beter staan.'

Na zijn terugkeer uit Amerika met zijn nieuwe aura van ster in eigen land, liet hij het dubbelzinnig op te vatten mopje vallen voor een couplet van het 'Wilhelmus'. Dat was destijds nog niet het officiële volkslied, anders had het ook niet gemogen.³⁶

Tijdens de Eerste Wereldoorlog trok Spyglass het patriottische lied 'Mooi Holland' (1916) naar zich toe. In september 1916 had hij het gelanceerd in de Rotterdamse club Pschorr.³⁷ De tekst was van Salomon Boers, de muziek van Jonas Hakker, beiden joodse Amsterdammers, een steeds hippere identiteit in het moderne amusement van Nederland.³⁸ 'Toen hij dat [lied] uithad, leek het of de mensen gek geworden waren,' herinnerde een ooggetuige zich. 'Vijf, zesmaal moest hij het zingen, tot ook hemzelf de tranen van emotie langs de donkere wangen liepen. Nimmer heeft men hem sindsdien meer van het podium laten gaan, zonder hem eerst dat lied als toegift af te dwingen.'³⁹ De tekst was behoorlijk nationalistisch en militant. Spyglass zong meestal alleen de passage met de ode aan de natuur, de vrijheid en de gelijkheid:

'Holland ik vind je zo lief en zo mooi
Met je vloed, met je zee, met je stranden
En het kleed der natuur is je tooi
't Maakt je tot een der heerlijkste landen
Nooit wordt er hier een vlag neergeplant
Dan het rood wit en blauw onzer vaad'ren
Elke rang elke stand is dan eender..
Tot heil van ons dierbaar Nederland.'

In november 1916 verscheen 'Mooi Holland' als bladmuziek in de handel. De gebruikelijke routes naar de platenstudio's in Berlijn, Londen en Parijs waren afgesneden, anders was er misschien ook wel een plaat van gemaakt, maar afgezien daarvan wilde Spyglass dat waarschijnlijk zelf niet.⁴⁰ In zo'n klein afzetgebied was er zo goed als niets mee te verdienen, maar belangrijker was de angst van de artiest om publiek te verliezen aan de grammofoon. Dat lijkt nu vreemd, maar destijds was nog niet bekend op welke manier de beschikbaarheid van platen de kaartverkoop zou beïnvloeden. Spyglass nam het zekere van de volle zalen voor het onzekere van schieten op twee fronten. Volgens de Auteurswet moest Spyglass betalen om 'Mooi Holland' te zingen. Mogelijk bracht dat hem op het idee zelf een ode aan Holland te schrijven. Het resultaat was 'Waardeering' (1918). Hij liet de bladmuziek in eigen beheer drukken en hield de verkoop in eigen hand. Met de tekst moet iemand hem 'geholpen' hebben, want die is onkaracteristiek gekunsteld, maar de muziek was helemaal van hemzelf. In een vlotte zes-achtste maat zong hij over het plekje op aarde waar hij naar eigen zeggen zijn geluk en gemoedsrust had gevonden. Net als bij 'Mooi Holland' liet het publiek zich meeslepen met het tijdloze refrein:

'Ik houd van dit land met zijn duinen en heiden
Ik houd van dit land met zijn sappige weiden
Ik houd van het wand'len door bos en langs stranden
Voor mij is het een van de schoonste der landen.'

Vol lof zong Spyglass over de gastvrijheid, de bekoorlijke meisjes en de liefde van de Hollanders voor muziek, *zijn* muziek. 'Waardeering' was eigenlijk zijn afscheidslied, een dichterlijke evaluatie van zijn ervaringen als buitenlander in Nederland, in afwachting van zijn terugkeer naar Duitsland en de hervatting van zijn tournees in een opnieuw op de kaart ingetekend Europa. Door omstandigheden bleef het veel langer op zijn repertoire dan de bedoeling was.



Voorkant van de bladmuziek van 'Waardeering' (1918), tekst en muziek van Spyglass en voorzien van een dankwoord aan zijn talrijke Nederlandse fans. Uit de tekst van het nummer valt op te maken dat het was bedoeld als afscheidslied. Spyglass wilde na de Wapenstilstand zo snel mogelijk terug naar Duitsland, maar hij heeft het lied in Nederland vermoedelijk tot in 1925 gezongen. Collectie Dr. Rainer E. Lotz, Bonn.

(3) Traditionals

Ondanks zijn veelzijdigheid bleef Spyglass toch op de eerste plaats geafficheerd als vertolker van 'Amerikaansche Negerliedjes', het hokje dat Max van Gelder voor hem had getimmerd. Onder dat etiket vielen *traditionals*, met name het negentiende-eeuwse songbook van de beroemde Stephen Foster, de eerste witte Amerikaan die van songwriting zijn beroep en enige bron van inkomsten had gemaakt.⁴¹ Nummers als 'Oh! Susanna', 'Old Folks At Home' en 'Beautiful Dreamer' hoorden bij het muzikale erfgoed van iedere Amerikaan.

Een persoonlijke favoriet was 'My Old Kentucky Home' (Foster 1852). Zijn familie aan moederskant kwam uit Kentucky en er zat bovendien een anti-slavernijanecdote aan vast: Foster had het nummer geschreven nadat hij de bestseller *Uncle Tom's Cabin* had gelezen en prompt abolitionist was geworden. Als broodschrijver moest hij materiaal blijven leveren aan minstrel-shows, met de inhoud en de toon die daar nu eenmaal scoorde, maar privé was hij voorgoed genezen van routineus racisme. De tekst van 'My Old Kentucky Home' is later aangepast aan de veranderde tijden, maar Spyglass zong Foster's originele woorden:

'The sun shines bright
In the old Kentucky home
It's summer, the darkies are gay
The corn top's ripe and the meadow's in the bloom
While the birds make music all the day.'

Een andere traditional was 'Dixie', voluit 'I Wish I Was in Dixie's Land' (1859) van de legendarische Dan Emmett. In 1843 had Emmett in New York de eerste professionele blackface minstreltroupe opgericht, The Virginia Minstrels. 'Dixie' schreef hij voor een collega-troupe. Met zijn pittige tempo en vrolijke uithalen op 'hooray' en 'away' was 'Dixie' een instant hit. In 1861, het jaar dat de Burgeroorlog begon, bombardeerden de Zuidelijke Staten 'Dixie' tot hun eigen volkslied, maar het was toen al zo allround populair dat het niet te claimen was.

'I wish I was in Dixie
Hooray! Hooray!
In Dixie Land I'll take my stand
To live and die in Dixie
Away! Away! Away down south in Dixie.'

(4) Amerikaanse hits

Het leeuwendeel van het repertoire van Spyglass bestond uit actuele Amerikaanse hits. Ook vóór het radiotijdperk hield de muziekindustrie de omloopsnelheid van potentiële hits al kunstmatig hoog, anders was er te weinig handel. Alle van (live-uitvoering door) Spyglass bekende hits zijn evergreens en/of jazzstandards geworden. Zijn keus was dus allesbehalve obscuur. 'They Didn't Believe Me' (Kern/Reynolds) uit *The Girl from Utah* (1914) was in 1915 een nummer-één hit in de VS en er circuleerden verschillende plaatuitvoeringen van. In datzelfde jaar introduceerde Spyglass het hier.⁴²

'And when I told them
How beautiful you are
They didn't believe me, they didn't believe me
Your lips, your eyes, your cheeks, your hair
Are in a class beyond compare
You're the lov'liest girl that one could see.'

De romanschrijfster Jeanne Reyneke van Stuwe (1874-1951), echtgenote van de dichter Willem Kloos, haalde in 1916 in haar krantenfeuilleton *Flirt* 'I Ain't Got Nobody' aan, ook bekend als 'I'm So Sad And Lonely' (1915 Williams/Graham). 'Op het kleine podium was een neger-zanger, Mr. Spyglass, verschenen, die pathetisch galmde "I feel so lo-ne-ly"', schreef ze. Reyneke van Stuwe woonde in Den Haag en kan Spyglass gezien hebben in het Kurhaus of Central.⁴³

'I ain't got nobody,
And nobody cares for me
(I got the blues, the weary blues)
And I'm sad and lonely
Won't somebody come and take a chance with me?
I'll sing sweet love songs, honey, all the time
If you'll come and be my sweet baby mine
'Cause I ain't got nobody
And nobody cares for me.'

De Kunst is de bron van het repertoire van Spyglass vanaf 1917. In 'Ev'ry Little Thing', voluit 'How's Ev'ry Little Thing In Dixie' (Gumble/Yellen 1916), komen twee oude vrienden elkaar na lange tijd weer tegen:

'How's ev'ry little thing in Dixie
How's ev'ry little thing at home

How's my Maw, how's my Paw
Brother Bill and all the friends I'm longing for?
Come on ye and tell me all about 'em
You don't know how sad I've been without 'em
How's ev'ry little thing in Dixie?
Dixie where I long to be.'

Een apart type song was het karakterstuk, een nummer dat hoorbaar refereerde aan een bepaalde min of meer exotische volksaard. 'Chu-Chin-Chow' (Stamper; gepubliceerd in 1917) was zo'n nummer. Het was de titel-song van een *adult pantomime* (schaars geklede meisjes, dunne verhaallijn) die losjes gebaseerd was op Ali Baba en de Veertig Rovers uit Duizend-en-één-nacht. Na de première in 1916 in Londen werd de show daar vijf jaar lang onafgebroken opgevoerd. Op Broadway was het publiek het binnen een jaar al beu, maar daar was het aanbod ook veel groter. Het nummer bestond uit een quasi-oosters melodietje met een simpele tekst over een knappe Chinees ('this Chinese Romeo').

Met 'Aba Daba Honeymoon' (Fields/Donaldson), 'een niggersong van de grappigste soort, waarvoor Spyglass zich in de meest komische bochten wringt', nam Spyglass een risico.⁴⁴ Het nummer was in de zomer van 1914 op Broadway geïntroduceerd als *sensational novelty song hit* door Ruth 'Princess of Ragtime' Roye. Haar bijnaam wees op *blackface*, en dat betekende een excuus voor de meest flagrante parodieën en toespelingen. Avond aan avond had Roye het publiek van het Palace Theater gek gemaakt met het monkey-nummer.⁴⁵ Het *blackface* duo Arthur Collins en Byron Harlan had het op de plaat gezet in het 'negerdialect' waar ze al jaren succes mee hadden. In oktober 1914 was het de best verkochte plaat van de VS. Het kon niet uitblijven: ook het publiek van Spyglass riep om 'Aba Daba Honeymoon' en daarna bis bis bis. In navolging van geuzen, zwarten en alle andere verguisde groepen met gezond verstand en gevoel voor humor deed Spyglass het enige juiste: hij trok de lont uit het kruidvat door er zijn signatuursong van te maken.

'Aba, daba, daba, daba, daba, daba, dab'
Said the Chimpie to the Monk
'Baba, daba, daba, daba, daba, daba, dab'
Said the Monkey to the Chimp
All night long they'd chatter away
All day long they're happy and gay
Swinging and singing in their hunky, monkey way.'

Later werd er een Nederlandse tekst op gemaakt, maar die was heel anders dan de originele.⁴⁶ Toch zegt dat iets over de populariteit van het nummer in Nederland.

In 1918 was 'Indianola' (Warren/Henry/Onivas) het nieuwste en misschien wel grootste succesnummer van Spyglass. Billy Murray, een van de populairste witte zangers van zijn tijd, had het in mei 1918 op de plaat gezet, toen de oorlog nog bezig was.⁴⁷ Het thema van 'Indianola' is *native Americans* die meevechten tegen 'Kaiser Bill'. Er zat een dubbele Duitse bodem onder. Indianola - van *Indian* (indiaans, inheems) en *ola* (Spaans voor golf) - was ooit een Duitse nederzetting op de kust van Texas, aan de Golf van Mexico. En in Europa kende men de indianenfolklore uit de *Winnetou*-romans van de Duitser Karl May. In het liedje is Indianola de verloofde van Chief Bug-a-Boo, de 'me' uit het tekst:

'Me hear cannon roar
Me help Yank win war
Me much like to kill
Scalp old Kaiser Bill
Me go to fight in France
Me do big war dance
Me love a maiden so
Wed Chief 'fore he go.'

Na de bruiloft vertrekt het opperhoofd als soldaat naar Europa. In de echte-lijke wigwam wacht Indianola op zijn terugkeer. De gimmick van het nummer bestond uit tromgeroffel en indianenkreten waarbij het publiek zich uit kon leven. Spyglass maakte 'Indianola' in korte tijd zo populair, dat het nummer vanzelf zijn weg vond naar de straat, het café, de kermis en (met een Nederlandse tekst) de bladmuziekhandel. In de jaren twintig was 'Indianola' vaste prik bij jazz(dans)bands voor de foxtrot en bij jazzshowbands vanwege de gimmick.⁴⁸

Jazz-invasie

Na de bewuste meimaand in Utrecht was Spyglass de hele zomer elke zondag te bewonderen in Scheveningen in het heropende Paviljoen van de Koningin Wilhelminapier. De dames geloofden hem maar al te graag als hij zei dat hij een Amerikaanse marineman was die in Nederland was gestrand.⁴⁹ Hij zag er ook uit als een kapitein aan de wal.

Die zomer kwam de *jazz*, de nieuwste rage in de Amerikaanse dansmuziek, Nederland binnen. 'All Holland said to be Jazz Crazy' schreef het

Amerikaanse muziekvakblad *The Musical Courier* in augustus.⁵⁰ In Utrecht was de jazz dat voorjaar al binnengeslopen in de randprogrammering van de Jaarbeurs, en ook weer min of meer geruisloos de stad uitgeslopen.⁵¹ In mei, toen Spyglass in De l'Europe stond, leek jazz nog op een overwaaiende trend, gepresenteerd door buitenlandse demonstratiedansparen in het variété, maar in de zomer waren de mondaine ballrooms in de drie grote steden erop ingesprongen en daarna was er geen houden meer aan. In Utrecht duurde het wat langer, tot de stad zijn eigen dansscholen en dansbands kreeg.⁵² Daar profiteerde Spyglass van.



Spyglass in zijn kapiteins-outfit tijdens een optreden in het Paviljoen van de Wilhelmina Pier, oftewel het Wandelhoofd, in Scheveningen in de zomer van 1919, volgend op zijn eerste maandcontract in Utrecht. Die zomer staat in de nationale jazzgeschiedenis gebeiteld als het seizoen van de societydans 'The Jazz' op de nieuwste Amerikaanse jazzbandmuziek. Op de voorgrond de bandstand met een recent model harmonium in plaats van de gebruikelijke vleugel of piano. Foto: J. van der Markt. © Exploitatie Maatschappij Scheveningen/Beheerskantoor Scheveningen BV. Collectie Haags Gemeentearchief, ID nr. 6.04193.

Utrecht Spyglass-stad

Tijdens de Jaarbeurs van 23 februari tot en met 6 maart 1920 was Spyglass terug in Utrecht. Opnieuw stond hij in Hotel De l'Europe met zijn bekende repertoire van 'Engelsche levensliedjes', gloedvol vertolkt aan de piano, zonder de elders obligate jazzbandbegeleiding. Het *Utrechts Nieuwsblad* kende geen enkele twijfel: 'Zijn bewonderaars (en bewonderaarssters, want die zijn er minstens evenveel) zal het zeker een buitengewoon genoegen doen te vernemen dat de populaire Spyglass weder te horen is.'⁵³ De krant deed er een schepje bovenop en noemde hem 'de *speciaal hier ter stede* populaire negerzanger'. Alsof hij niet was weggeweest, had hij ook direct weer contact met het publiek. Hij bleef tot eind maart. In oktober was hij alweer terug, weer voor de hele maand, opnieuw in De l'Europe. Utrecht mocht zich nu met recht een Spyglass-stad noemen.

In september 1921 stond Spyglass weer een hele maand in Utrecht, nu afwisselend in Hotel De l'Europe en in Bioscoop Scala. 'Gaan we af op de bijval van gisteravond', schreef het *Utrechts Nieuwsblad* over zijn optreden in Scala, '[dan gaat Elmer Spyglass] een week van uitbundig succes tegemoet [...].

Scala's publiek heeft meegeneuriet en gefloten de Engelsche of Amerikaansche "songs" welke Spyglass zo lekker-rythmisch weet voor te dragen. En wat sleept hij zijn toeschouwers mede door zijn gemakkelijk beweeg tussen rangen en rijen. De levendige, beweeglijke Elmer geeft eenige ogenblikken van alleraangenaamste afwisseling.'⁵⁴

Ene Schuilemans (schuilnaam?) had de kunst van dichtbij afgekeken. In aanloop naar het Carnaval van 1922 wierp hij zich bij Mandolineclub Ultrajectina op als baritonzanger met negerliederen. 'Dan kan men toch beter een echte neger horen, zoals bv Mr. Elmer Spyglass. Deze weet toch meer expressie in zijn liederen te leggen', gaf de krant als commentaar.⁵⁵ Daarvoor hoefde men alleen maar naar Scala te gaan, want daar trad Spyglass de hele maand februari op. 'Een sentimenteel, dan een leutig liedje, en het ging er weer grif in bij zijn aandachtig, en blijkens het applaus zeer tevreden gehoor.'⁵⁶ Op 28 februari 1922 nam hij in De l'Europe afscheid van zijn Utrechtse publiek.⁵⁷ Ditmaal voorgoed.

Virtuele superset

Uit de verschillende genres - aria, ballade, Nederlandstalig, Amerikaanse traditionals en Broadwayhits - kon Spyglass elke keer een gevarieerd programma samenstellen. Afgaand op de nummers waarmee hij buitengewone indruk had gemaakt, zou een superset er als volgt uit hebben kunnen zien:

- 1 Instrumentaal intro aan de piano
- 2 Medley: Waardeering/Mooi Holland
- 3 They Didn't Believe Me
- 4 I Ain't Got Nobody
- 5 La Donna è Mobile
- 6 Somewhere a Voice Is Calling
- 7 If You Were the Only Girl in the World
- 8 Chu-Chin-Chow
- 9 Aba Daba Honeymoon
- 10 Indianola
- 11 Dixie
- 12 Reprise: Waardeering
- 13 Toegift: My Old Kentucky Home

Hoe het afliep

In 1925 liep de relatie van Spyglass en de Rotterdamse modinette op de klippen. Tijd om terug te gaan naar Frankfurt am Main.⁵⁸ Daar ontmoette hij de vrouw van de rest van zijn leven. Op zijn manier profiteerde hij van de economische opleving en de dominantie van Amerikaanse amusementsmuziek in de Roaring Twenties. Hoe hij in de jaren dertig als gedoodverfd untermensch het naziregime in het hol van de leeuw heeft kunnen overleven, is een raadsel. Hij wilde wel weg - rentenieren in Nice aan de Côte d'Azur was het plan - maar na de uitbraak van de Tweede Wereldoorlog zou hij vanuit het buitenland niet bij zijn Duitse spaargeld kunnen. Terug in Frankfurt moest hij zich eens per week melden bij de politie. Bij het bombardement van 1944 verloor hij zijn huis. De rest van de

oorlog brachten hij en zijn vrouw door in het dorp Schwalbach am Taunus bij Frankfurt waar ze een buitenhuisje en een moestuin hadden. Schwalbach werd bevrijd door de Amerikanen. Zijn Duitse vrienden hadden Spyglass door de oorlog geloodst en nu loodste Spyglass hen door de bevrijding. Bij de Amerikaanse autoriteiten in Frankfurt kreeg hij voor elkaar dat zijn dorpsgenoten de routineuze behandeling als krijgsgevangenen bespaard bleef.

In 1947 verscheen in het Amerikaanse blad *Life* een groot artikel over de vriendelijke zwarte receptionist bij het Amerikaanse Consulaat in Frankfurt am Main.⁵⁹ In Amerikaans legeruniform ving Spyglass aan de balie in hun eigen taal de ontheemde en ontredde mensen op die om een visum voor de Verenigde Staten kwamen of naar Palestina/Israël wilden emigreren. Thuis gaf hij Engelse les en muziekles. Hij leerde de dorpsjeugd 'My Old Kentucky Home' en ze zongen 'My Bonnie Lies Over The Ocean' lang voordat Tony Sheridan het in Hamburg opnam met (incognito) The Beatles.

In 1954 kreeg Spyglass de titel Ereburger van Schwalbach. Op 16 februari 1957 stierf hij, negenzeventig jaar oud, thuis. Volgens zijn laatste wens werd zijn urn bijgezet op het kerkhof van Yellow Springs naast Elizabeth en Augustus. In

1994 stelde het gemeentebestuur van Schwalbach de Spyglass Award in voor de inwoner die zich op een bijzondere manier had onderscheiden in zijn of haar sociale werk voor migranten en vluchtelingen.

Betekenis voor Utrecht

Het eerste maandcontract van de Amerikaanse salonentertainer J. Elmer Spyglass in mei 1919 in Hotel De l'Europe in Utrecht lijkt een gebeurtenis van anekdotisch belang in de muziekgeschiedenis die betrekking heeft op de stad. Spyglass was niet de man die op het cruciale moment de jazz binnenloodte. Hij deed wat hij al jaren deed: entertainen aan de piano. Ook zijn verschijning was niet nieuw. Al jaren was hij een vaste waarde in het Nederlandse kwaliteitsvariété. Het was ook niet de eerste keer dat hij in Utrecht optrad. Het management van De l'Europe wist wie het binnenhaalde voor een uitgaanspubliek dat het goed kon inschatten. Ook zijn succes was geen verrassing. Amsterdam, Rotterdam en Den Haag waren Utrecht voorgegaan als steden waar Spyglass veel indruk had gemaakt, maar niet onvervangbaar was gebleken. Voor Spyglass hoorde Utrecht bij 'de provincie' waar geroutineerde performers de show konden rekken waar het verwende publiek inmiddels op uitgekeken was. Het is te gemakkelijk om, met de kennis van nu, de historische betekenis van Spyglass voor Utrecht te bagatelliseren. De stad begon al tijdens de Eerste Wereldoorlog aan een inhaalslag op het gebied van internationaal entertainment. De Jaarbeurs was de magneet die vanaf 1917 in toenemende mate het verschil maakte. Als Afro-Amerikaan was Spyglass hier een absoluut unieke verschijning en daarom alleen al was hij een bezienswaardigheid. We weten niet of hij in De l'Europe logeerde, maar dat was wel gebruikelijk bij maandcontracten in andere plaatsen dan de eigen woonplaats.

Spyglass bracht een internationaal geluid, zijn muziek maakte iets los en beheerste een prettig directe vorm van communicatie met het publiek. Zijn energieke performance en positieve attitude weerspiegelde de waardering die hij ondervond voor zijn werk en zijn persoon. Zwarte entertainers hoefden



Twee uitroptekens voor Elmer Spyglass, de lieveling van mondain Utrecht dat De l'Europe frequenteerde maar ook van het meer gemêleerde publiek van Bioscoop Scala. *Utrechtsch Nieuwsblad* 10 september 1921. HUA, Digitale krantenbank.



Vorkant van de bladmuziek van een ongedateerde song waarvoor Spyglass de tekst schreef en Jules Dreesse, de dirigent van het orkest van het Centraal Theater in Amsterdam, de muziek. Rond 1922 was het demonstratiedanspaar Tylda en Léon Kirg populair in het circuit van de chique thé-dansants waar ook Spyglass optrad. Collectie Dr. Rainer E. Lotz, Bonn.

Spyglass aan de piano in Schwalbach am Taunus in september 1947, nadat hij was 'ontdekt' als receptionist op het Amerikaanse Consulaat in Frankfurt am Main. Foto van Walter Sanders, gepubliceerd in *Life*, 3 november 1947 bij het artikel van Will Lang. Collectie Dr. Rainer E. Lotz, Bonn.



zich in Europa niet te presenteren als lachende, zingende, musicerende en dansende parodieën van zichzelf. Toch was dat in het begin van de twintigste eeuw ook in Europa de meest voor de hand liggende manier om het te maken. Spyglass daarentegen was een pionier in de serieuze benadering van muzikaal entertainment. Zijn zelfrespect is terug te voeren op zijn opvoeding in Ohio en de zwarte kerk die hem hielp zijn muziekdroom te verwezenlijken. Je zou hem kunnen zien als een representant avant-la-lettre van wat in Amerika in de tweede helft van de jaren twintig de *Harlem Renaissance* zou worden genoemd: de eerste georganiseerde emancipatiegolf van zwarte kunstenaars en podiumartiesten met internationale uitstraling en bereik. De tijd van Spyglass was die van de liveoptredens, oog in oog met het publiek, zonder concurrentie of steun van grammofoon, radio en geluidsfilm, en zonder noemenswaardige concurrentie in zijn genre.

Voor Spyglass was Utrecht in 1919 na de drie grote steden de volgende stad om te veroveren met zijn muziek, de songs die iets voor hem betekenden en waarover hij zijn publiek iets kon vertellen in hun eigen taal. Voor Utrecht was Spyglass op een cruciaal moment in de nationale muziekgeschiedenis - de introductie van jazz - een authentieke, persoonlijk benaderbare gids naar de wereld van de per definitie hybride Amerikaanse folk songs en pop hits. Honderd jaar na dato behoort het van Spyglass bekende repertoire vrijwel integraal tot het mondiale muzikale erfgoed.

Met dank aan: Hans van Emmerik, Hans van Keulen, Mark Alban Lotz, Myrna van den Oever, Roel Smit-Muller, Hans Pehl (Frankfurt am Main), Ingmar van de Sande, Joost van der Spek (redactie), Ditmer Weertman en de gemeente Schwalbach am Taunus. Speciale dank aan Dr. Rainer E. Lotz (Bonn, BRD) voor het delen van gepubliceerde en ongepubliceerde informatie en illustraties uit zijn unieke collectie Spyglassalia.

AUTEUR

Lutgard Mutsaers (1953) studeerde muziek- en theaterwetenschap en is gepromoveerd in de cultuurgeschiedenis. Haar specialisme is populaire muziek en dans. In 1987 debuteerde zij met *Pop Utrecht 1956-1986*. In 1989 volgde *Rockin' Ramona* dat in 1991 werd verfilmd. *Kaz Lux: Rock-Adel Verplicht* (2017) is haar negende en meest recente boek. In voorbereiding is de biografie van de in Utrecht geboren podiumartiest en liedjesschrijver Jan van Laar (1872-1949), (on)bekend van de evergreen 'Daar bij die molen'.

WEBSITES

archieven.nl
blackcentraleurope.com
delpher.nl
geheugenvannederland.nl
haagsebeeldbank.nl
hetutrechtsarchief.nl
joodsmonument.nl
wikipedia.org.

LITERATUUR

- Adama Zijlstra 1974** ➤ A. Adama Zijlstra, *Vaar Wel, Scheveningen!* Leiden 1974.
- Brawley 1910** ➤ B.G. Brawley, *The Negro in Literature and Art in the United States*, z.p. 1910.
- Burkett en Gates (red.) 1991** ➤ R.K. Burkett en H.L. Gates (red.), *Black Biography 1790-1950*, Cambridge UK 1991.
- Chambers 1975** ➤ L.A. Chambers, *America's Tenth Man: A Pictorial Review of One-Tenth of a Nation, Representing the Negro Contribution to American Life Today*, Woodbridge USA 1957.
- Van Delden en Openneer 1979** ➤ A. van Delden en H. Openneer, 'Vaderlandsche Jazz Geschiedenis 3', *Doctor Jazz* nr. 88, juni (1979).
- Zur Heide 1983** ➤ K.G. zur Heide, 'Elmer Spyglass', *Doctor Jazz*, nr. 100, januari (1983).
- Higman 1996** ➤ C. Higman, 'Der Schwalbacher Ehrenbürger Elmer Spyglass 1877-1957', *Jahrbuch des Main-Taunus Kreises*, Schwalbach am Taunus 1996.
- Van Hulzen 1976** ➤ A. van Hulzen, *Utrecht bij Gaslicht*, Den Haag 1976, 184-185.
- Johnson 1947** ➤ J.H. Johnson, '[Spyglass]', *Negro Digest* Vol. 6, Chicago 1947.
- Klötters 1987** ➤ J. Klötters, *100 Jaar Amusement in Nederland*, 's Gravenhage 1987.
- Lang 1947** ➤ W. Lang, 'Life's Reports: J. Elmer Spyglass - Ex cabaret singer helps Germans about the U.S. and its democracy', *Life*, 3 november (1947) 4-11.
- Lotz 1982** ➤ R.E. Lotz, *Heisse Tanzmusik in Deutschland. Ein Photoalbum*, Menden 1982.
- Lotz 1997** ➤ R.E. Lotz, *Black People. Entertainers of African descent in Europe and Germany*, Bonn 1997.
- Lotz 2006** ➤ R.E. Lotz, 'J. Elmer Spyglass. Singer, Instrumentalist and Diplomat, An Update', Deel 1, *Doctor Jazz Magazine* nr. 195, december (2006).
- Lotz 2007** ➤ R.E. Lotz, 'J. Elmer Spyglass. Singer, Instrumentalist and Diplomat, An Update', Deel 2, *Doctor Jazz Magazine* nr. 196, maart (2007).
- Lusane 2003** ➤ C. Lusane, *Hitler's Black Victims. The historical experiences of Afro-Germans, European Blacks, Africans and African Americans in the Nazi Era*, New York/Londen 2003.
- Metzelaar 2006** ➤ H. Metzelaar, 'Spiritual singing brings in the money: The Fisk Jubilee Singers tour in Holland in 1877' in: K. Ahlquist (red.) *Chorus and Community*, Urbana/Chicago 2006, 165-184.

- Murray 1949** ➤ F. Murray, 'Negroes in Foreign Service' in: F. Murray, *The Negro Handbook*, New York 1949.
- Mutsaers 2007** ➤ L. Mutsaers, 'Op de maat en in de pas. De populaire danscultuur in de stad Utrecht 1918-1940', *Jaarboek Oud-Utrecht* (2007) 115-169.
- Pehl en Schwab 2004** ➤ H. Pehl en J. Schwab, 'Vom Kaiserreich zum Weimarer Republik', in: J. Schwab e.a. (red.), *Der Frankfurt Sound. Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte(n)*, Frankfurt 2004.
- Peters 2007** ➤ R. Peters, 'J. Elmer Spyglass, Ehrenbürger von Schwalbach. Geboren vor 130 Jahren, gestorben vor 50 Jahren', *Heimat & Geschichte Schwalbach am Taunus*, Deel 3, november (2007).
- Van Rijn 2007** ➤ G. Rijn, 'Lowland Blues: The blues and gospel music in the Netherlands' in: N.A. Wynn (red.), *Cross the Water Blues: African American Music in Europe*, Jackson 2007, 218-234.
- Rockel 1908** ➤ W.M. Rockel (red.), *20th Century History of Springfield and Clark County, Ohio*, z.p. 1908.
- Slide 2012** ➤ A. Slide, *The Encyclopedia of Vaudeville*, tweede druk. Jackson 2012, 441.
- Whitburn 1986** ➤ J. Whitburn, *Pop Memories 1890-1954. The History of American Popular Music*, Menomonee Falls 1986.
- Wijffes 2019** ➤ H. Wijffes (red.), *De radio. Een cultuurgeschiedenis*, Amsterdam 2019.
- Anoniem 1898** ➤ *Annual Report* nr. 10.
- Anoniem 1909** ➤ Bericht in *The New York Dramatic Mirror* vol. 62 (1909).
- Anoniem 1912** ➤ Bericht in: W. E. B. Du Bois (red.), *The Crisis, A Record of the Darker Races*, New York (1912) (Optreden op 5 sept in Trinity Congregational Church in Toledo, Ohio).
- Anoniem 1947** ➤ 'Frontman for Uncle Sam', *Weekend, US Army Magazine* (uitgegeven in West-Duitsland), overgenomen uit *Foreign Service Journal* (American Foreign Service Association) maart (1947).
- Anoniem 1957** ➤ 'In Memoriam', *Stars & Stripes* (blad voor Amerikaanse militairen in West-Duitsland) 18 februari 1957.
- Anoniem 1958** ➤ [Overlijdensbericht] in: *The Stage Yearbook 1958*, New York 1958.

NOTEN

- Mutsaers 2007.
- Wijffes (red.) 2019. Idzerda's eerste uitzending vond plaats op 6 november 1919 in Den Haag.
- Van Hulzen 1976, 184-185.
- De stand van zaken op 2 januari 1919, *Utrechtsch Nieuwsblad*.
- <https://www.shelbycountyhistory.org/schs/blackhistory/ohioasanonslave.htm>, geraadpleegd 3 april 2019.
- Het onderzoek naar de antecedenten van Elmer Spyglass begon als onderdeel van de geschiedschrijving van Afro-Amerikanen in het Midden-Europese vari  t   van de Belle Epoque en de jazzwereld van de Roaring Twenties.

- Bij wijze van spreken, in de termen van toen; de bloedmetafoor is achterhaald door de wetenschap.
- https://en.wikipedia.org/wiki/J._Elmer_Spyglass bevat een afbeelding van Spyglass als kerkkoorzanger bij het artikel 'Notes for the Afro-American' in *The Pittsburgh Press* van 13 oktober 1901, p. 11. Laatst geraadpleegd op 16 juni 2019.
- Anoniem 1898.
- Metzelaar 2006.
- De speellijst van Spyglass in Europa (1906-1914 en van 1920-1939) is uitgepluisd door Dr. Rainer E. Lotz (Bonn, Duitsland) in samenwerking met informanten elders. Lotz 2006 en Lotz 2007.
- Anoniem 1909. De bron vermeldt een optreden in *The Valentine Mill* in Toledo, Ohio.
- De Afro-Amerikaanse burgerrechtenactivist W.E.B. De Bois was in 1910 mede-oprichter van het tijdschrift *The Crisis, A Record of the Darker Races*, als orgaan van de National Association for the Advancement of Colored People, met hoofdkantoor in New York. In november verscheen het eerste nummer.
- The Pittsburgh Courier* 13-09-1912.
- Passagierslijst gepubliceerd in *Het Nieuws van de dag* van 30-09-1912.
- Delftsche Courant* 19-10-1912.
- Delftsche Courant* 21-10-1912.
- Haagsche Courant* 19-07-1915.
- 'Spyglass' in: *De Kunst*, jaargang 8, 1915-1916, 22-01-1916, nr. 417, 200.
- Gert van Zanten (1958) 'Ik was aardig tegen de mensen' [interview Dirk Reese, dan 77 jaar oud] in: *De Telegraaf* 08-03-1958.
- Elburger Courant* 01-04-1958 geciteerd uit het boek *Weet je nog wel... een boek vol pluche en plezier van 1900-1929* (De Bezige Bij).
- Ibidem.
- Rotterdamsch Nieuwsblad* 10-01-1940 'Dansmuziek in oorlogstijd', over de populaire muziek uit de Eerste Wereldoorlog, verteld door mensen die erbij waren geweest.
- Lang na dato werd dit bevestigd in *Het Vrije Volk* van 31-05-1980. Het adresboek van Rotterdam vermeldde in 1922 op Stationsweg 3B in Rotterdam: 'Elmer-Spyglass, J. - in damesmodeartikelen.'
- Rotterdamsch Nieuwsblad* 15-02-1941. Koos Speenhoff, zelf Rotterdammer, herinnerde zich dat Spyglass in Pschorr vaak dat nummer zong, ook bekend als 'Aan Rotterdam!'. De schrijvers waren B. ten Kate (tekst) en G.B. van Krieken (muziek). De laatste was organist geweest van de Zuiderkerk in Rotterdam.
- Utrechtsch Nieuwsblad* 27-06-1916.
- De Kunst*, jaargang 9, 1916-1917, nr. 484, 05-05-1917, 369.
- De Kunst*, jaargang 10, 1917-1918, 01-12-1917, nr. 514.
- Kl  ters 1987, 147.
- De Kunst*, jaargang 11, 1918-1919, 26-04-1919, nr. 587, 356-357
- Ibidem.

- Die stemtypering komt al in 1907 voor, op zijn eerste promotiefoto.
- Dordrechtsche Courant* 06-06-1912.
- Voorkomend in buitenlandse bronnen over Spyglass.
- Dordrechtsche Courant* 06-06-1912. Zie voor de tekst van 'Jozef' hetgeheugenvannederland.nl. De melodie is onbekend.
- Delftsche Courant* 21-10-1912.
- Rotterdamsch Nieuwsblad* 23-09-1916: Pschorr adverteert met Spyglas (met      s) in nieuw repertoire, waaronder 'Mooi Holland'.
- Nieuw Israelietisch Weekblad* 19-12-1952 in een terugblik op vooroorlogse joodse artiesten. Hakker en Boers schreven rond dezelfde tijd ook 'There's a Girl in Groot-Mokum' voor Spyglass. De bladmuziek daarvan bevindt zich in het archief van het voormalig Theaterinstituut Nederland in de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.
- Elburger Courant* 0-04-1958, geciteerd uit het boek *Weet je nog wel... een boek vol pluche en plezier van 1900-1929* (De Bezige Bij).
- In 1919 zette de Hollandse humorist Albert Bol 'Mooi Holland' op de plaat.
- Stephen Collins Foster (1826-1864) wordt de Father of American Music genoemd. Hij stierf verslaafd, straatarm en eenzaam aan de gevolgen van een val in huis. Na zijn dood begon zijn werk te leven.
- 'Spyglass' in: *De Kunst*, jaargang 8, 1915-1916, 22-01-1916, nr. 417, 200.
- Jeanne Reyneke van Stuw   gebruikte in 1924 de impresario van Spyglass, Max van Gelder, als model voor het personage van de impresario Maurice van Limburg in haar roman *De Frivola's* (Amsterdam: L.J. Veen).
- Voor het eerst genoemd in *De Kunst*, jaargang 11, 1918-1919, 28-12-1918.
- Slide 2012, 441.
- 'Eet Gerust Een Stukkie Mee'. Nederlandse tekst: Henri Theunisse, in 1951 in twee talen uitgegeven door Melodia, Amsterdam. Beroepsmusicus en liedjesschrijver Theunisse (1887-1956) kan Spyglass in zijn Nederlandse tijd gekend hebben.
- Na de Wapenstilstand bleef 'Indianola' populair en kwamen er instrumentale hitversies, zoals van de jazzband van de voormalige circusmuzikant Wilbur Sweatman en het studiodansorkest van het Columbia-label onder leiding van Charles Prince.
- De Nederlandse tekst was van J. van Maas en werd uitgegeven als bladmuziek (*Haagsche Courant* 25-03-1920). De Rotterdammer Joop de Leur (1900-1973) herinnerde zich jaren later dat geen enkele jazzband in de jaren '20 om het nummer heen kon. Hij citeerde de regel: 'Jonge, jonge, jonge wat een rotzooi is dat hier' (Het Vrije Volk 05-01-1967).
- Jan Rubinstein, 'De Pier' in: *Het Parool* 11-06-1960. Persoonlijke herinneringen. Spyglass was volgens hem 'een door de Haagse dames zeerbeminde troubadour'.

- The Musical Courier* vol. 49, augustus 1919, 45. Engelse uitgave van het gelijknamige Amerikaanse muziekindustrietijdschrift.
- Mutsaers 2007.
- Ibidem.
- Utrechts Nieuwsblad* 17-02-1920.
- Utrechtsch Nieuwsblad* 03-09-1921.
- Utrechtsch Nieuwsblad* 13-02-1922.
- Utrechtsch Nieuwsblad* 04-02-1922.
- Utrechtsch Nieuwsblad* 28-02-1922.
- Het laatste tastbare spoor dat Spyglass in Nederland achterliet, bestaat uit een olieverfportret dat de 22-jarige Zwolse schilder Stien Eelsingh in april 1925 exposeerde bij de plaatselijke Kunstkring (*Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant* 11-04-1925). Hij moet ervoor geposeerd hebben toen hij in maart twee dagen in Zwolle had opgetreden op de detailhandelstentoonstelling R.I.A. (Reclame Is Alles). Het portret wordt als verloren beschouwd. Bevestigd op 19 maart 2019 door kunsthistorica en Eelsingh-specialiste drs. Roel H. Smit-Muller.
- Lang 1947.

In de Nederlandse literatuurgeschiedenis staat 1916 bekend als het *turning point*. De toen opgerichte tijdschriften *Het getij* en *De stijl* markeerden het moment waarop de literaire avant-garde in ons land van zich deed spreken. Maar voorposten lopen ver voor de geregelde troepen uit en zijn nog niet toonaangevend voor het geheel. Geen enkele schrijver was helemaal behoudend of helemaal vernieuwend is. Op een enkele uitzondering na houden beide kanten elkaar in hun werk in evenwicht. Maar door het élan van de avant-garde was dat evenwicht na 1916 instabiel geworden. Naar welke kant een schrijver neigde, luisterde heel nauw.

De Utrechtse dichter Martinus Nijhoff is een mooi voorbeeld van een auteur die in deze periode even gevoelig is voor traditie als voor vernieuwing. Misschien berust de faam van zijn dichterschap er wel op dat het op dit punt feilloos tussen Scylla en Charybdis weet te laveren. Het appelleert aan zowel traditie als vernieuwing, maar laat zich bij geen van beide geheel onderbrengen. Het kameleontische karakter maakt zijn werk fascinerend; dat vond men toen ook al.

In 1916 begon Nijhoff aan het dramatische gedicht *Pierrot aan de lantaarn*, in 1919 bracht hij het als boekje uit. Hij hanteert er alledaagse, zelfs volkse taal, in de officiële poëzie van die dagen bepaald niet gebruikelijk. Nijhoff speelt een spelletje met de populaire figuren Pierrot en Harlekijn. Hij voert Harlekijn op als de *everyman* die deze traditioneel is en zijn tegenspeler Pierrot als de doordraver die juist wil ontsnappen aan alles wat conventioneel is. In zijn afkeer van wat iedereen nastreeft, zoekt Pierrot ook bij Nijhoff een radicale uitweg, maar niet als een avantgardistische rebel, veeleer als een radeloze bohémien uit het fin de siècle.

‘De dood ontdooit wat was bevroren’

Over Nijhoffs *Pierrot aan de lantaarn*

Wilbert Smulders, Barbara de Vos

Ook in de literatuur manifesteert zich na de Eerste Wereldoorlog een breuk met de traditie, zowel in vorm als inhoud. Sommige schrijvers kozen voor radicale, experimentele vernieuwing, anderen toonden zich daarin gematigd. De moderniteit met al haar vernieuwingen en veranderingen op velerlei gebied ging gepaard met uitingen van nostalgie. Voor deze bijdrage zijn we op zoek gegaan naar een literair werk uit 1919 waarin naast vernieuwende elementen het nostalgische en behoudende niet ontbreekt. *Pierrot aan de lantaarn* van Martinus Nijhoff, voor het eerst in boekvorm verschenen in 1919, leent zich daar goed voor. *Pierrot aan de lantaarn* is een kort toneelstuk in dichtvorm, een berijmde dialoog tussen de levenslustige Harlekijn en de zwaarmoedige Pierrot. *Pierrot aan de lantaarn* is een van de minder bekende gedichten van Nijhoff. Toch wijst de reeks uitgaven die het beleefd heeft en het aantal keren dat het werd opgevoerd, erop dat het een gewild werk is. Deze bijdrage bevat een bespreking van de vorm, inhoud en stijl van het gedicht, schetst de literair-historische context en geeft ten slotte de editie-, receptie- en opvoeringsgeschiedenis weer.

Nijhoff wordt gezien als Utrechtse dichter. Hoewel hij *Pierrot aan de lantaarn* schreef voordat hij zich in Utrecht vestigde, hebben we voor deze bijdrage toch dit gedicht uit 1919 gekozen, omdat we daarin de combinatie traditie/vernieuwing goed kunnen laten zien. Over zijn Utrechtse tijd schrijft Niels Bokhove in *Awaters spoor. Literaire omzwervingen door het Utrecht van Martinus Nijhoff*: ‘Toen hij eind 1933 van Amsterdam naar Utrecht verhuisde, trof hij een kunstenaarskring aan waarmee hij frequent contact had en waarin hij zich snel thuis voelde. Hij raakte bevriend met de schilder Pyke Koch, de schrijvers Jan Engelman en Cola Debrot, de musicus Hans Philips, maar ook ontmoette hij er met enige regelmaat Henny

11



Pierrot II, Drogenaald-grave door Lodewijk Schelfhout, 1918.
Rijksmuseum RP-P-1952-918.



Pierrot VI, drogenaald-gravure door Lodewijk Schelfhout, 1925.
Rijksmuseum RP-P-1952-1023.

Marsman en Simon Vestdijk [...] Ze vormden een vruchtbare groep kunstenaars, een soort broedplaats'.¹ Volgens Bokhove zijn Nijhoffs belangrijkste en bekendste werken in Utrecht ontstaan. "De moeder de vrouw" en "Het kind en ik" schreef hij op Oosterstraat 9, "Awater" begon hij hier en voltooide hij op Oudegracht 341, de sonnettencyclus "Voor dag en dauw" en "Het uur U" Potterstraat 10 bis III en "Een idylle" in het Diakonessenhuis, Bosboomstraat 1.²

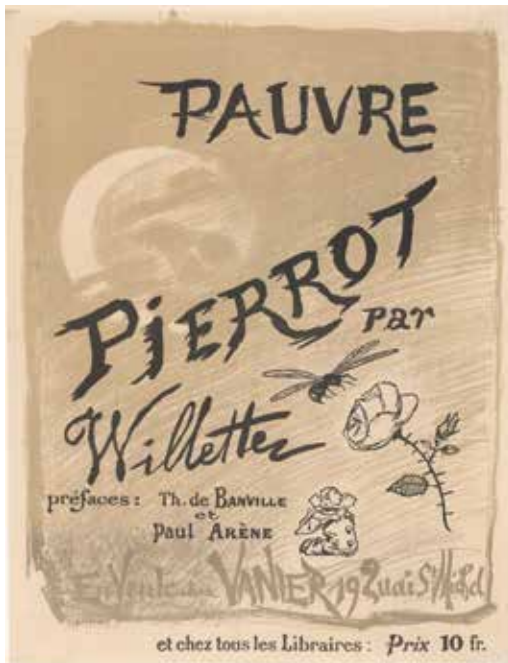
Nijhoff is een van de best bestudeerde Nederlandse dichters uit de twintigste eeuw. In alle publicaties waarin geprobeerd wordt zijn literair-historische plaats te bepalen, moet men erkennen dat hij tot veel stromingen uit het eerste kwart van de eeuw gerekend zou kunnen worden, maar tot geen ervan werkelijk behoort. Sötemann heeft laten zien dat Nijhoff in de loop der tijd is ingedeeld bij op z'n minst veertien 'fundamenteel different'³ stromingen in de moderne literatuur.⁴ Om die reden kiest men er in sommige literair-historische handboeken maar voor een apart hoofdstuk aan Nijhoff te wijden.⁵ Wel wordt hij steevast een 'overgangsfiguur' genoemd. 'Dichter in het grensgebied'⁶ is een mooie aanduiding van de ongrijpbare positie van zijn dichterschap tussen, globaal gezegd, symbolisme en traditionalisme aan de ene en modernisme aan de andere kant.

In 1916 wordt Nijhoffs debuut *De wandelaar* gepubliceerd; hij is dan 22 jaar. Met name uit deze bundel blijkt dat deze dichter aan de rand van de moderniteit staat te twijfelen of hij de traditie wel echt wil loslaten: 'Met onrijp modernisme wil Nijhoff kennelijk niets te maken hebben. Aan de andere kant, zich zonder meer in de haven van de traditie laten manoeuvreren is natuurlijk voor een jonge kunstenaar ook niet aantrekkelijk'.⁷ Hij liet zich niet verleiden tot typografische vernieuwingen en experimenten met het vrije vers, maar wilde ook niet geïdentificeerd worden met de traditionele dichters van de nostalgie, die rond 1910 in Nederland opgang maakten, zoals A. Roland Holst, J.C. Bloem en G. Gossaert, en ook wel de 'dichters van het Verlangen' worden genoemd.

In zijn poëzie toont Nijhoff een onklassieke, typisch moderne levenshouding, maar hij verpakt deze in een traditionele, om niet te zeggen (neo)klassieke vorm. Zijn levenshouding is wel eens 'panisch' genoemd⁸; in en na de Eerste Wereldoorlog verandert de wereld snel⁹, wat hem het gevoel geeft alle houvast kwijt te zijn. Hoewel hij hunkert naar nieuwe steunpunten, overheerst de idee in een chaos verzeild te zijn geraakt¹⁰. Hij is in de greep van pessimisme en is bevangen door melancholie, die hij in opmerkelijk traditioneel vormgegeven gedichten giet. Hij houdt zich verre van de in die tijd typisch moderne vormexperimenten; hij drukt zich juist uit in gedichten die zich kenmerken door een traditionele rijm-, metrum- en strofevorm. Wat betreft de combinatie van een moderne levenshouding met een klassieke uitdrukkingvorm doet hij denken aan de negentiende-eeuwse Franse dichter Charles Baudelaire, die wel wordt gezien als de aartsvader van de moderne cultuur. Baudelaire neemt dan ook een prominente plaats in het openingsgedicht van *De wandelaar*, dat ook 'De wandelaar' als titel heeft.¹¹ Het is hier niet de plaats om dieper in te gaan op de vakdiscussie over Nijhoffs plaats in de moderne Nederlandse literatuur, maar met het oog op het thema van dit Jaarboek is wel van belang erop te wijzen dat Nijhoffs dichterschap kan gelden als de literaire uitdrukking van de ambivalentie tussen traditie en vooruitgang.

Pierrot aan de lantaarn en *De wandelaar* zijn dus in dezelfde tijd ontstaan. Wat hierboven over *De wandelaar* is gezegd, geldt ook voor *Pierrot aan de lantaarn*. De Pierrot-figuur zoals die zich aan het begin van de twintigste eeuw heeft ontwikkeld, lijkt sterk op figuren uit de gedichten van *De wandelaar* en is dan ook een uitvergroting van wat Nijhoff onder het fenomeen van de 'wandelaar' verstaat.

Met de term 'wandelaar' heeft Nijhoff het Nederlandse woord gemunt voor wat in het fin de siècle wordt aangeduid met 'dandy' (Engeland) en 'flaneur' (Frankrijk), waarvan de negentiende-eeuwse Franse dichter Charles Baudelaire het prototype is.¹² Het gaat hier om figuren die uiterlijk tot in de



Affiche voor Pauvre Pierrot
door Adolphe Léon Willette,
1887. Rijksmuseum
RP-P-2015-26-2090.

puntjes verzorgd zijn, maar van binnen een grote leegte ervaren. Met hun geësthetiseerd uiterlijk en gedrag trekken zij de blikken van de burgers, waarbij hun voorkomen een provocerende demonstratie van hun vervreemding is. Zij 'wandelen eenzaam door de straten' en zijn 'toeschouwer uit een hoge toren', zoals het heet in het hier-voor al genoemde gedicht 'de wandelaar'. Dandy's voelen zich niet thuis in de gevestigde orde, maar hun onthechte optreden is doorgaans niet gericht op het vestigen van een andere, betere orde. Dandy's zijn wel provocatief, maar niet revolutionair, al wordt in een recente publicatie aan hun antagonisme wel een politieke betekenis toegerekend.¹³ Zij maken een impasse zichtbaar. Ze brengen de uiterlijkheden van de gevestigde orde ten tonele, maar vergroten deze dermate uit, dat er een vorm van nostalgie ontstaat die tegelijkertijd een aanklacht is. Het optreden van de figuren in

Nijhoffs *De wandelaar* vertoont veel kenmerken van deze geesteshouding.¹⁴ Deze figuren zijn hun roer kwijt en in de situaties waarin ze een rol vervullen, handelen ze nu eens provocerend en dan weer gelaten.

Ook de Pierrot in *Pierrot aan de lantaarn* vertoont nogal wat van die kenmerken.¹⁵ Aan de ene kant is de melancholie van de tragische Pierrot-figuur typerend voor het gevoel van impasse en de neiging de werkelijkheid te ontvluchten, die het fin de siècle eigen zijn. Aan de andere kant is daar Pierrots tegenspeler in de figuur van Harlekijn. Hij is juist nuchter en aanvaardt de harde werkelijkheid, hoewel hij beseft dat daarin geen houvast te vinden is en zich realiseert 'een broodkruimel te zijn op de rok van het universum', zoals Lucebert het veertig jaar later zal uitdrukken.¹⁶

De gesignaleerde ambivalentie van de inhoud geldt ook voor de gekozen vorm. Dat *Pierrot aan de lantaarn* allegorisch is, en Pierrot en zijn tegenspeler opgevat kunnen worden als metaforen voor twee tegengestelde levenshoudingen en de handeling de dynamiek tussen beide figuren uitdrukt, is traditioneel. Maar daar staat tegenover dat de taal die Nijhoff de beide personages in de mond legt, bepaald niet poëtisch, maar juist simpel en direct is, zeker voor het doen van 1919, waarin poëzie toch grotendeels nog iets verhevens placht te zijn. De ondertitel, 'Een clowneske rapsodie', versterkt dit.¹⁷ De scherpe contrasten in de dialoog, zowel in stijl als in stemming, de tegenstelling tussen aan de ene kant de personages als bekende

poppenkastfiguren en aan de andere kant hun oprecht en indringend contact (waarbij het geheel toch ook weer geïroniseerd wordt door een clowneske overdrijving) en, ten slotte, het opvallend simpele taalgebruik geven het gedicht zijn rapsodisch karakter.

Verderop komen we nog uitvoerig te spreken over de inleiding die Nijhoff in 1936 aan de tweede druk vooraf laat gaan. Hier alvast het volgende. Nijhoff schrijft daar dat hij met *Pierrot aan de lantaarn* iets wilde maken wat nu eens niet over hemzelf gaat, en benadrukt dat het maskerade-karakter van zijn gedicht ervoor zorgt dat er een maatschappelijk perspectief ontstaat.

De Pierrot-figuur

Rond het fin de siècle was Pierrot, en in mindere mate Harlekijn, een populaire figuur. We geven enige informatie over beide figuren.¹⁸

De Pierrot-figuur heeft een lange traditie, maar Harlekijn bestond al eerder. Harlekijn figureerde al vroeg (elfde eeuw) als een demonische figuur in de Italiaanse komedie. Vervolgens treedt hij op als karakter in de commedia dell'arte. De commedia dell'arte was indertijd (zestiende eeuw) vernieuwend, omdat zij in tegenstelling tot het gebruikelijke leken spel een geïmproviseerd spel door beroepsacteurs bracht, waarin vaste personages, gemodelleerd naar het volk en meestal in een verhouding meester/dienaar, een humoristische, karikaturale uitbeelding gaven van temperamenten en standen.¹⁹

Rond 1700 is de commedia dell'arte ook in Parijs actief, waarin zij als Comédie Italienne concurreert met de Comédie Française. Daar veranderde Harlekijn van een naïeve, lummelachtige figuur in een sluwe intrigant, die voortaan de rol van 'primo servo' (eerste bediende) overneemt, terwijl zijn aanvankelijke rol van 'valet ignorant' dan wordt overgenomen door Pierrot. Qua uiterlijk lijkt Pierrot veel op de Italiaanse figuur van de grappenmaker Pagliaccio: hij draagt een veel te groot wit gewaad met grote kraag, een te korte broek en een witte hoed, en heeft een gezichtsmasker, eveneens wit.²⁰ Goldoni (1707-1793) moderniseerde de commedia dell'arte, met het doel haar van een type- en maskertheater om te vormen tot een karakterkomedie, die over sociale situaties handelt. Dat betekent het einde van de commedia dell'arte.

In het begin van de negentiende eeuw schoof Jean-Gaspard Debureau (1796-1846) in het *Theatre des Funambules* een nieuw Pierrot-type naar voren, dat voortaan afziet van het woord en uitsluitend pantomime-acteur is. Hij verbeeldt een melancholische, aangrijpende en diepzinnige figuur. Debureau's schepping wordt legendarisch en veel schilders en schrijvers uit de romantiek raken in de ban van deze Pierrot als zwaarmoedige, tragische figuur. Met name de moeite waarmee hij het juk van bediende had weten af te gooien en zijn onverwulbare liefde voor Colombine speelden daarbij een grote rol.



Pierrot. Schilderij door Gino Severini, 1923. Collectie Kröller-Müller Museum, Otterlo.

In het fin de siècle, waarin pessimisme, naturalisme, symbolisme, decadentie en spiritisme door elkaar lopen, degenereert Pierrot tot een morbide figuur, die wordt opgevat als een symbool van het tragische leven in het algemeen en dat van de kunstenaar in het bijzonder. 'Toen eindelijk het symbolisme hoogtij vierde, was nauwelijks één figuur populairder in Montmartre [...] Het symbolisme [...] zocht bij voorkeur de suggestie, het niet exacte, niet "trop vécu". Voor de ietwat decadente, toch al toneelmatige sfeer van deze periode had Pierrot het voordeel een toneelfiguur te zijn: verwijderd van de werkelijkheid.'²¹ Tal van beeldend kunstenaars, van Daumier tot Picasso, gebruikte Pierrot als metafoor. Zij zien in deze figuur hun positie van buitenstaander weerspiegeld, die zij ervaren als penibel, maar ook als heroïsch. Bekend is de serie *Pierrot fumiste* van de Montmartre-tekenaar Alphonse Willete, die hij in 1882 in *Chat Noir* liet verschijnen. Deze Pierrot figureert ook

nogal eens op de doeken van James Ensor, een van de stichters van de Belgische symbolistengroep 'Les Vingt'. Beroemd is diens 'De vertwijfeling van Pierrot'. Ensors afbeeldingen van Pierrot sloten aan bij de zwarte, troebele zijde van het symbolisme: occultisch, enigmatisch, sfinxachtig. Hetzelfde geldt voor de Pierrot-figuren bij Odile Redon en Aubrey Beardsley. Het is in deze tijd dat Pierrot wordt verbonden met het thema zelfmoord. In de afbeeldingen van Willete wordt de zelfmoord voorgesteld als 'Le rêve du gloire', de gedroomde vlucht uit het materialisme van de reële wereld.²² 'Het pierrotfiguurtje was voor de mens omstreeks de eeuwwisseling [omstreeks 1900] de belichaming van diens veelal sceptische levenshouding en van diens notie van "het absurde"', zo luidt stelling VI in de dissertatie van Kurpershoek-Scherft (1956), die onder andere een overzicht geeft van de literaire werken waarin het Pierrotmotief domineert, zowel in Nederland als in het buitenland.²³ In Nederland betreft het maar een beperkt aantal (van onder anderen Slauerhoff, Kelk en Chasalle [pseudoniem van Constant van Wessem]), alle bovendien verschenen in de korte periode 1916-1922. In de Franse literatuur is de oogst vooral in de negentiende eeuw groot: De Banville, Verlaine en de door Nijhoff bewonderde Laforgue. Het tweeluik *Pierrot Lunaire* (1884) en *Pierrot Narcisse*²⁴ (1884) van de hand Albert Guiraud, een Belgische symbolist uit de kring van Maurice Maeterlinck, heeft opgang



Decorontwerp door Friso

gemaakt, ook buiten Frankrijk. *Pierrot Lunaire*²⁵ werd in een niet-atonale compositie voor een klein ensemble op muziek gezet door Arnold Schönberg en werd op 16 oktober 1912 voor het eerst opgevoerd te Berlijn, waarbij Girauds tekst met typisch expressionistische *Sprichstimme* (= zegzingen) ten tonele werd gebracht. Dit werk is daarna nog opvallend vaak uitgevoerd.²⁶ In de twintigste eeuw keert de Pierrot-figuur terug bij Charlie Chaplin²⁷, maar dan in het tragisch-komische genre van de stomme film.²⁸ De meest populaire uitbeelding van de Pierrot-figuur in de twintigste eeuw is de film *Les enfants du paradis* (1945, regie Marcel Carné), die gesitueerd is in 1828 en zich afspeelt in en om het hiervoor al genoemde, destijds beruchte Théâtre des Funambules.²⁹

Nijhoffs *Pierrot aan de lantaarn* vertoont alle kenmerken van de melancholische Pierrot-figuur, zoals die zich rond de eeuwwisseling van 1900 in de hoge cultuur voordeden.³⁰ Deze Pierrot speelt overigens niet alleen een rol in veel werken van de zogeheten hoge cultuur. Vanaf 1900 is hij ook prominent aanwezig in de dan ontstane massacultuur van fabrieksmatig geproduceerde gebruiks- en decoratieartikelen. (Met name op schemerlampen met Pierrot op de voet, spelend op zijn gitaar terwijl hij opkijkt naar de lamp, zijn er in tal van uitvoeringen, maar ook kandelaars, sieraden, koffie- en theebusen, serviezen, speeldozen en kussens dragen zijn afbeelding.)

Wiegersma voor de opvoering van *Pierrot aan de lantaarn* door Wim Sonneveld en Guus Verstraete bij de opening van het Boekenbal 1951. Tekening, Allard Pierson, Collecties van de Universiteit van Amsterdam, Theatercollectie 100000335.



Pierrot als gebruiksvoorwerp:

theepot en zeepbakje.

Foto Constance de Vos.



De inmiddels alledaagse aanwezigheid van deze Pierrot-figuur in de populaire cultuur zal Nijhoff goed zijn uitgekomen bij zijn poging om - in plaats van de zoveelste uiting van een individuele 'gemoedstoestand' - iets 'onpersoonlijks' te scheppen, wat 'een panorama van onze gehele samenleving' geeft.

Kenmerken van het gedicht

Genre

Pierrot aan de lantaarn is een gedicht met lyrische, epische en dramatische aspecten. Het lyrische aspect wordt vertegenwoordigd door de gevoelsuitingen van de personages en de soms poëtische, beeldende taal, het epische door de handeling met begin en einde en het dramatische door de rolverdeling, de decorbeschrijving, de regieaanwijzingen en de dialoog tussen twee personages, Pierrot en Harlekijn. Het gedicht is geschikt om stil te lezen, om voor te dragen en om als toneelstuk of poppenspel op te voeren.

Door de zinnebeeldige figuren Pierrot en Harlekijn die respectievelijk een zwaarmoedige en een vitale levenshouding vertegenwoordigen, laat het gedicht zich lezen als een allegorie. In het voorwoord bij de tweede druk zegt Nijhoff hier zelf over: 'Ook Pierrot en Harlekijn zijn zinnebeelden, en dit tweevoudig onpersoonlijke, van taal en van gestalten, verleent het gedicht een zeker perspectief'.³¹ De titel *Pierrot aan de lantaarn* heeft Nijhoff als ondertitel *Een clowneske rapsodie* meegegeven. Wikipedia omschrijft het genre rapsodie als volgt: 'Gedicht of muziekstuk dat qua onderwerp of stijl bestaat uit contrasterende gedeelten qua stijl/stemming, die ondanks de vrije vorm toch een eenheid vormen, vaak met een gemeenschappelijk, of in verschillende vormen terugkerend thema'.³² Het contrast wat betreft onderwerp en inhoud is in *Pierrot aan de lantaarn* zonneklaar. De figuren Pierrot en Harlekijn zijn elkaars tegenpolen: Pierrot kan het leven niet aan en verlangt naar de dood, Harlekijn aanvaardt het leven zoals het komt. In het gedicht wordt de

tegenstelling op verschillende manieren benadrukt. Als het gedicht wordt opgevat als een allegorie, kan de dialoog tussen Pierrot en Harlekijn zich laten lezen als een innerlijke dialoog van één mens die in zichzelf strijdt met de twee tegengestelde kanten van zijn persoonlijkheid. Van 'de vrije vorm' waarin een rapsodie zou zijn gegoten, is in het gedicht geen sprake. Voor een gedicht geschreven in een periode waarin het avant-gardisme in de Nederlandse poëzie zijn intrede heeft gedaan, is *Pierrot aan de lantaarn* qua vorm absoluut niet vernieuwend, zoals in de volgende paragraaf duidelijk zal worden. Het adjectief 'clowneske' zal betrekking hebben op de figuren Pierrot en Harlekijn, die de combinatie van een lach en een traan symboliseren. Wellicht heeft Nijhoff geprobeerd met de ondertitel het ernstige thema van het gedicht, dat uiting geeft aan zijn eigen zwaarmoedigheid, een luchtig tintje te geven. Doordat de zware kost (hulp bij zelfdoding avant la lettre) in de mond wordt gelegd van zinnebeeldige figuren als Pierrot en Harlekijn, krijgt deze tevens iets onpersoonlijks waardoor deze de lezer c.q. toeschouwer minder raakt.

Dichtvorm en stijl

Pierrot aan de lantaarn bestaat uit 321 versregels, verdeeld over tachtig strofen. De eerste strofe (monoloog van Pierrot) is een kwintet zonder eindrijm en zonder metrum. Door haar relatief vrije vorm en aantal regels onderscheidt de eerste strofe zich van de overige strofen die alle een strakke, traditionele vorm hebben. Wellicht wordt hiermee de suggestie gewekt dat deze eerste strofe door Pierrot wordt gezongen, ook al omdat er in de regieaanwijzing voor deze claus staat: '*begeleidt zich met een gitaar*'. De overige 79 strofen zijn kwatrijnen, waarvan de meeste (76) gepaard rijm hebben en drie slagrijm (strofe 3 en 73 zijn vrijwel aan elkaar gelijk). Het eindrijm is grotendeels mannelijk (135 keer); vrouwelijk eindrijm komt 19 keer voor en glijdend eindrijm drie keer. Het metrum van de verzen is jambisch. Na de monoloog van Pierrot (strofe 1) volgt de dialoog tussen Harlekijn en Pierrot, die om de beurt een strofe krijgen toebedeeld. De laatste strofe is een monoloog van Harlekijn. Beide personages spreken derhalve ieder veertig strofen uit.

Door de kwatrijnen met grotendeels gepaard, mannelijk eindrijm en het jambische metrum maakt de dichtvorm waarin *Pierrot aan de lantaarn* is gegoten, een eenvoudige en hier en daar zelfs wat kinderlijke indruk, reden waarom Albert Verwey in zijn bespreking enigszins laatdunkend over het 'soms houterig onbeholpene' en over 'vierregelige rijmpjes' spreekt.³³ De eenvoud van de verzen zal niet zijn te wijten aan Nijhoffs gebrekkige dichterlijke vaardigheden, hij zal bewust gestreefd hebben naar deze niet al te ingewikkelde dichtvorm, net als hij bewust heeft gekozen voor niet al te moeilijk en

te poëtisch taalgebruik. In het voorwoord bij de tweede druk schrijft hij hierover: “Pierrot aan de lantaarn” is een gedicht in volkstaal. Ik had behoefte mijn persoonlijkste gevoelens uit te drukken in de spreekwijze van iedereen.³⁴ Er zijn dan ook niet veel versregels die zelfs voor de huidige lezer qua taal veel moeilijkheden opleveren, wat niet wil zeggen dat de interpretatie van het gedicht in onderdelen en in zijn geheel voor het oprapen ligt.

Interpretatieve samenvatting³⁵

Indeling

Inhoudelijk is het gedicht te verdelen in vier delen.

In het eerste deel (strofe 1 tot en met 13) maken Pierrot en Harlekijn kennis en worden Pierrots neerslachtigheid en doodsdrijf geïntroduceerd. Deze staan haaks op de achteloze levenslust van Harlekijn. In het tweede deel (strofe 14 tot en met 33) probeert Harlekijn Pierrot ervan te doordringen dat er allerlei mensen en dingen zijn die het leven van Pierrot de moeite waard zouden moeten maken. Deze worden door Pierrot alle stelselmatig van de hand gewezen. In het derde deel (strofe 34 tot en met 61) geeft Harlekijn het op om Pierrot op andere gedachten te brengen en praat hij mee met Pierrot, onder andere door diens woorden te spiegelen. Hij biedt Pierrot ook letterlijk zijn spiegeltje aan. Het vierde deel (strofe 62 tot en met 80) laat zien hoe Harlekijn Pierrot helpt zichzelf te verhangen aan de lantaarnpaal.

Inhoud

De handeling speelt zich af in een nachtelijke straat bij het licht van een straatlantaarn met rechts huizen, links een schutting en op de achtergrond een haven, zoals de decorbeschrijving voorafgaand aan de tekst aangeeft. In de loop van het gedicht breekt langzamerhand de dag aan.

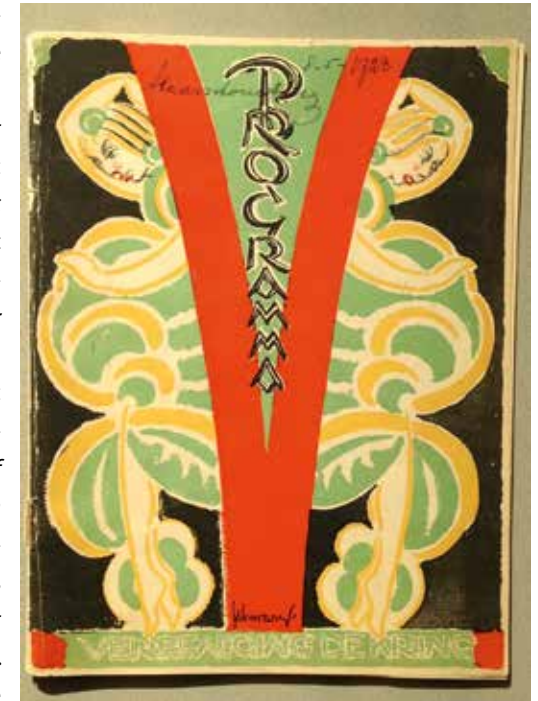
Deel 1: strofe 1 tot en met 13

In de openingsmonoloog spreekt (of zingt) Pierrot, zichzelf begeleidend op de gitaar (regieaanwijzing), tot de lantaarn. Hij vraagt waarom deze daar zo zinloos staat te branden. Leunend over de schutting vraagt Harlekijn, met op zijn hoofd een kap met bellen en om zijn middel een koord met daaraan een spiegeltje (regieaanwijzing), wat eraan scheelt. De tegenstelling tussen de bleekheid (*‘gepoederd’*) van Pierrot en de kleurigheid (*‘rood kostuum’*) van Harlekijn springt in het oog. Pierrot vraagt of Harlekijn met zijn stem en zijn rinkelende bellen aan zijn kap wat minder lawaai wil maken, omdat hij voor iemand staat met *‘een hart dat brak’*. Na een gelukkige kindertijd (*‘het kind*

dat zong’) begon het leven *‘Ontzettende grimassen’* te maken. Daar heeft Harlekijn die over de schutting springt (regieaanwijzing) nooit last van gehad: *‘Een mens moet leven als een kind, // Wat uitgelaten en wat blind’*. Pierrot antwoordt dat hem dat niet lukt: *‘Ik was als kind te ouwelijk. // Ik was als man te vrouwelijk’*. Volgens hem is het leven *‘dromen’*, hetgeen hier geen positieve connotatie heeft, en is het de dood *‘die ons wakker stoot’*. Als iemand zo spreekt, moet hij veel hebben geleden, is Harlekijns reactie. Pierrot zegt dat ondanks alles iets hem er steeds van heeft weerhouden om zijn leven te beëindigen: *‘En ’k bleef begeren naar de lust // Die ’t overweldigd willen blust’*. Harlekijn stelt de dood voor als iets negatiefs (*‘En onder zich in ’t donker smakt,’*) en iets wat je ongewild overkomt: *‘Hij doet met ons wat hij wil // Maar maakt ons hart en hersens stil’*. Pierrot beschrijft de dood met een tweeledige Bijbelse toespeling als iets wat zowel ijselijk als troostrijk is: *‘De doden liggen in zweetdoeken, // Ze krijgen melk en honingkoeken. // De mond halfopen, de ogen dicht, // Bevriest glimlachend hun gezicht’*. Harlekijn merkt op dat Pierrot zich al pratend alleen maar meer in de ellende stort, waarop Pierrot de tegenstelling tussen zijn uiterlijk (*‘Ik draag een masquerade-pak’*) en zijn innerlijk (*‘mijn hart is stuk’*) benadrukt.

Deel 2: strofe 14 tot en met 33

Door het opsommen van mensen en dingen die het leven voor Pierrot drage-lijk zouden kunnen maken, probeert Harlekijn hem op andere gedachten te brengen. Zijn ouders of zijn vrouw zou hij met zijn dood in het verdriet storten, is de eerste troef die hij inzet. Pierrot meldt zijn vader nooit te hebben gekend en met zijn moeder geen goede band te hebben: *‘Mijn moeder heeft me nooit verwend -’*. Zijn vrouwen (*‘Mijn Colombine, mijn Clitander’*) zijn er met een ander vandoor gegaan. Dan komt Harlekijn met een kind op de proppen, maar zijn kinderen heeft Pierrot in weerwil van zijn vaderlijke liefde allemaal te vondeling gelegd bij *‘Voornameli’*, bij wie ze beter af waren. Een vriend dan, die met Pierrot mee heeft gehuild, oppert Harlekijn. Pierrot zegt dat de enige kameraad die hij ooit heeft gehad zijn eigen schaduw is. Die doet alles wat hij doet. Dat is in elk geval iets, vindt Harlekijn: *‘Bewolkte lucht of nieuwe maan // Tref jij hem toch bij kunstlicht aan’*. Maar ook deze



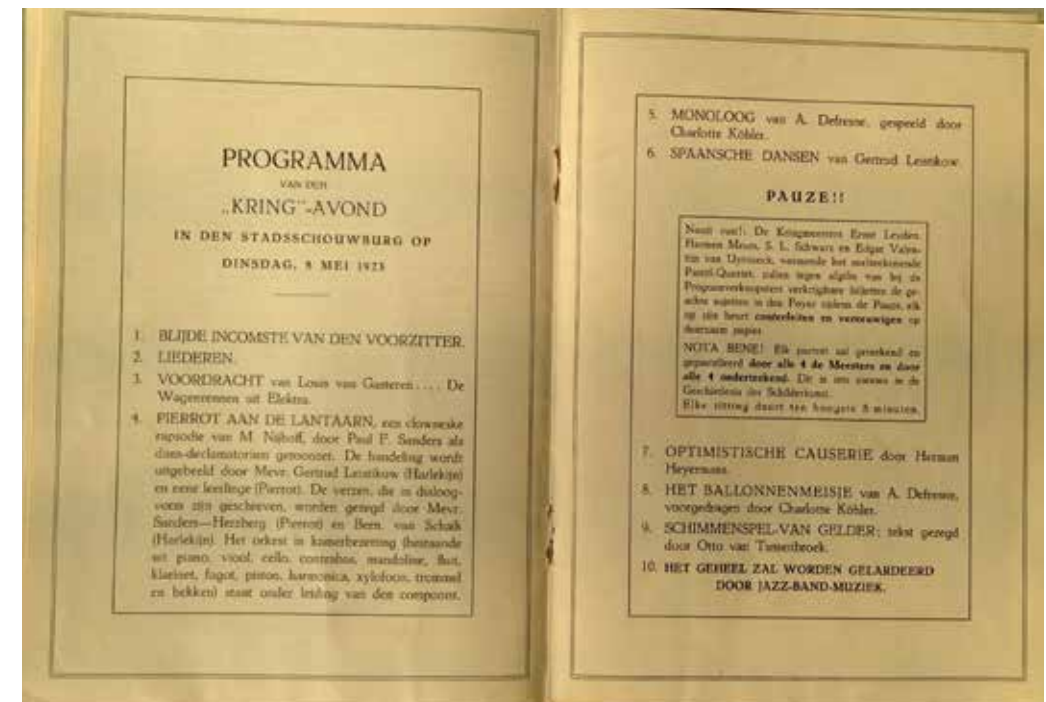
Omslag van het programmaboekje van de opvoering van *Pierrot aan de Lantaarn* op 8 mei 1923 in De Kring te Amsterdam. Allard Pierson, Collecties van de Universiteit van Amsterdam, Theatercollectie pb0014072.

suggestie wijst Pierrot van de hand: *'Hij [de schaduw] heeft geen ogen en geen stem. // Ik kus de muur in plaats van hem'*. Heeft Pierrot dan geen burens die hem in de winter gezelschap houden en kunnen helpen, vraagt Harlekijn. Die gaan niet om met hem, maar alleen met elkaar, aldus Pierrot. Van personen gaat Harlekijn nu over op dingen. Allereerst genotsmiddelen. Kan Pierrot zijn eenzaamheid niet verdrijven met opium of alcohol? Pierrot antwoordt dat zijn eenzaamheid *'Die door mijn stille kamer schreit -'* ondragelijk is: *'En alles staat daar stijf en stil // Alsof het staande sterven wil'*. Harlekijn drijft er de spot mee: *'Maar wat zou je dan gaarne zien? // Een dans van meubelen misschien?'*. Pierrot gaat daar serieus op in: *'Ben geen fantast of spiritist'*. Hij is een zoekende, een denker. Denken is slecht voor een mens, vindt Harlekijn, en leidt uiteindelijk tot de dood. Pierrot zegt dat hij niet kan ophouden met piekeren. Volgens hem zijn de mensen nu eenmaal *'Of corporeel of cerebraal'*, zichzelf onder de tweede categorie scharend. Kan Pierrot geen troost vinden bij een mooi boek, vraagt Harlekijn vervolgens. Een boek lezen helpt niet, is het antwoord van Pierrot: *'Maar als ik opkeek van mijn boek, // Doken er spoken uit een hoek -'*. Pierrot is een rare, een hypochonder, concludeert Harlekijn. Hij suggereert dat Pierrot vast ook veel in kroegen heeft rondgehangen. Dat weersprekt Pierrot niet, maar hij zegt dat zeven vrouwen niet genoeg zijn om hem zijn leed te doen vergeten en dat wijn drinken hem *'een melancolieke dronk'* bezorgt.

Deel 3: strofe 34 tot en met 61

Harlekijn houdt op met het opsommen van mensen en dingen die Pierrot enige hoop zouden kunnen geven. In plaats van hem te weerspreken praat hij vanaf nu zo'n beetje met Pierrot mee. Na zo'n nacht met veel drank leek alles en iedereen vast ver weg, suggereert hij. Pierrot zegt dat hij 's nachts dan ook 'macabere balladen' zingt. Onder het zingen werd Pierrot dan toch zeker wel besprongen door een schaduw, vervolgt Harlekijn, een delirium beschrijvend: *'Poten van zwarte dieren slopen, // Hoesj! kwamen naderbij gekropen -'*. Dat beaamt Pierrot en hij doet er nog een schepje bovenop: *'In ben doods-bang terug-gedeinsd, // Als 't om me sluipt en huilt en grijnst -'*. Harlekijn wijst Pierrot erop dat hij op zo'n moment troost zocht bij een illusie: *Lantaren-palen heb je omarmd, // Een gasvlam heeft je ziel verwarmd -'*. Dat beeld klopt volgens Pierrot. Harlekijn vraagt waartoe Pierrot zijn toevlucht neemt als de dag zich *'vaal // Als 't water in een vuil kanaal -'* aandient. Dan dwaalt Pierrot langs de hem lokkende rivier: *'Het water zingt: kom hier, kom hier -'*. Harlekijn begrijpt dat na een nacht slempen in de ochtend het leed het grootst is. Dat is inderdaad Pierrots ervaring: *'Het zonlicht dat de lucht bevekt // En 't paarse water rood beplekt!'*. Deze woorden parafraseert Harlekijn, eraan toevoegend: *'En*

languit je in het gras begraving, // ween je om iets moois dat werd gehavend'. Pierrot vraagt hoe Harlekijn in staat is zijn sombere gedachten zo goed te lezen. Harlekijn zegt dat Pierrot hem in zijn ogen moet kijken, waarin hij zijn eigen verdriet weerspiegeld zal zien. Pierrot legt zijn hoofd tegen Harlekijns borst en zegt dat hij het hart van Harlekijn voelt bonzen van zijn eigen smart. *'O vreemde vriend van dit vreemd bal'* voegt hij eraan toe, waarmee hij nu dus wel iemands vriendschap ervaart. Harlekijn zegt dat hij *'boordevol medelij'* zit en Pierrot nog één keer op de proef wil stellen. Pierrot noemt zijn leven *'een droeve melodie'* en herhaalt de eerste regel die hij in de derde strofe uitsprak: *'Ik ben een zwervende Pierrot -'*. Veel opgeschoten is hij dus niet. Harlekijn oppert dat hijzelf, als hij zo van streek zou zijn als Pierrot, in zijn spiegel zou kijken. Wie dat doet *'Voelt medelij maar geen verdriet'*. Als laatste troef geeft hij dan het spiegeltje dat aan zijn gordel hangt aan Pierrot (regieaanwijzing). Die kijkt erin en ziet iemand die er wellicht nog beroerder aan toe is dan hijzelf. Harlekijn zegt dat de harde waarheid is dat het mannetje in de spiegel lijkt op degene die in de spiegel kijkt. Pierrot beschrijft wie hij ziet: grote, zwarte ogen, een bloedeloos gezicht, een roodgeverfde mond en de neus spits *'als van een dode!'* Hij smijt het spiegeltje weg (regieaanwijzing).



Programma van de opvoering in De Kring. Allard Pierson, Collecties van de Universiteit van Amsterdam, Theatercollectie pb0014072.

Harlekijn probeert de ellende te relativiseren. Hij draagt Pierrot op de wereld te zien 'Als bol die tussen bollen dwerelt,' en het leven te zien als een *melancolieke wals*. Wij mensen zijn dus niet meer dan 'wat dansende gedaanten?' vraagt Pierrot. Je moet het leven zien als een poppenspel, antwoordt Harlekijn. Volgens Pierrot moet je de door God verlaten wereld dan zo zien: *Een bal vliegt door de blauwe lucht, // Waar een troep dwazen danst en zucht!*. Het was beter geweest als God ons geen ogen had gegeven, zodat we de ellende niet zouden hoeven zien, merkt Harlekijn op. Pierrot betreurt dat hij de waarheid onder ogen moet zien, terwijl 'het blinde volk festijnt, // En in onnozelheid verzwijnt -', dat blinde volk zowel minachtend als benijdend. Harlekijn suggereert dat Pierrot de ogen dan maar beter kan sluiten. Dat advies grijpt Pierrot met beide handen aan: 'Ik sterf omdat ik sterven wil.', volgens hem de enige goede reden om dood te gaan.

Deel 4: strofe 62 tot en met 80

Nu er geen redden meer aan is, besluit Harlekijn Pierrot bij zijn zelfgekozen dood te helpen. Hij klimt in de lantaarn en maakt zijn gordel er als strop aan vast (regieaanwijzing), de woorden sprekend: 't Is beter dat je maar crepeert // Dan dat je meer van 't leven leert'. Pierrot zegt niet bang te zijn om zichzelf te verhangen, maar vraagt zich wel af wat er daarna komt. Harlekijn zegt in een eeuwig doorgaand leven te geloven: 'Ginder begint hetzelfde opnieuw -'. Pierrot die ernaar verlangt dat er na de dood helemaal niets meer is, vraagt: 'Maar wanneer komt dan eindlijk rust // En worden we ter dood gekust?'. Dat gaat volgens Harlekijn niet gebeuren: er zal altijd een nieuw leven zijn. 'Wij zullen sterven als het moet,' luidt Pierrots conclusie. Daar is Harlekijn het mee eens: wij mensen lopen netjes als soldaten in de pas. Voor hij zich verhangt, neemt Pierrot afscheid van zijn vriend. Hij vraagt of Harlekijn hem wil optillen, zodat hij met zijn hoofd bij de strop kan komen (regieaanwijzing). Harlekijn spreekt een eerste afscheidswoord: 'Adieu Pierrot! De hanen kraaien,' waarmee wellicht wordt gesuggereerd dat Pierrot hem, zijn vriend, als een Judas heeft verraden. Met de woorden 'Straks zeil je zeeziek op de styx // En kust schreiend een crucifix. -' wordt de dood in zowel een Grieks mythologisch als christelijk perspectief geplaatst. Als Pierrot zijn hoofd door de strop steekt (regieaanwijzing), ziet hij de zon. Het verblindende licht doet hem nog meer naar de dood verlangen. Harlekijn loopt onder Pierrot vandaan, zodat deze blijft hangen (regieaanwijzing). 'Nu word je wakker om te sterven -' luidt zijn paradoxale constatering. Al hangend (regieaanwijzing) weet Pierrot toch nog een en ander uit te brengen. Hij beschrijft zichzelf zoals hij aan het begin van het gedicht (strofe 3) deed: 'Ik ben een zwervende Pierrot, // Gepoederd in mijn domino - // En dans maar wat, en zing maar zo: //

Do-re-mi-fa-so-la-si-do -'. Tot zichzelf of het publiek sprekend vertelt Harlekijn wat hij ziet: Pierrot die 'trappelt, snikt en gilt.'. Hoe meer hij tekeergaat, hoe vaster de strop wordt aangetrokken. Pierrot merkt op dat de doden 'melancoliek' en eenzaam in de grond liggen. Nogmaals neemt Harlekijn afscheid: 'Adieu Pierrot! Hi - hi! Goê reis'. // Barvoets naar het Paradijs!'. Het is de vraag hoe het lachje ('Hi - hi!') moet worden opgevat: spottend of opbeurend? Pierrots beschrijving van de dood klinkt als een aangename ervaring: 'De dood ontdooit wat was bevroren. // Wij zingen van de hoogste toren'. Hij spreekt van een landschap dat 'smelt in duizend kleuren. // De zachte wonderen gaan gebeuren -'. Opvallend is dat de dood in tegenstelling tot de verwachting wordt beschreven als iets vloeiends en kleurrijks in plaats van iets statisch en grauws. Harlekijn omhelst Pierrots knieën (regieaanwijzing). Hij spreekt voor het laatst tot Pierrot: 'De zwaarte van je stijgend lijf // Zakt als een schaduw in me: ik blijf // Naar boven grijpen in de bijt // Waardoor jij rijst naar de eeuwigheid'. Een aantal treffende tegenstellingen en paradoxen (zwaarte - stijgend, stijgend/rijst - zakt, zwaarte - schaduw, Naar boven - in de bijt) en de dubbele betekenis van 'ik blijf', waarna je wel en niet een enjambement kunt lezen, accentueren de plotseling getroebleerde staat waarin Harlekijn achterblijft: is hij blij dat hij nog leeft en betreurt hij Pierrots dood of benijdt hij zijn dode metgezel? Het sterven ervaart Pierrot als 'een droom als kinderdromen'. Tegen 'Moeder' zegt hij dat 'de witte engelen komen -' die hem 'los van 't kruis' halen. De dood als verlossing. Met 'de kinderdromen' en het aanspreken van 'Moeder' komt Pierrot terug bij 'het kind dat zong' uit het begin van het gedicht (strofe 5). In Nijhoffs poëzie vertegenwoordigt de kindertijd de paradijselijke fase in het bestaan. Pierrot sterft en Harlekijn hurkt onder hem neer (regieaanwijzing). Hij constateert dat Pierrot dood is. Hij rilt ervan. Is dat van afschuw om Pierrots dood of omdat hijzelf het leven nog moet leven? De woorden waarmee hij het gedicht beëindigt, luiden: 'God heeft een kranke rank gevonden // En aan zijn warme muur gebonden.', waarmee hij laat zien dat Pierrot als een zieke beschouwt aan wie de dood nu soelaas brengt.

Kanttekeningen bij de interpretatie

1 De personages Pierrot en Harlekijn zijn te karakteriseren als symbolische gestalten, allegorische figuren of zinnebeelden. Dit geeft het stuk iets kunstmatigs. Het signaal dat ervan uitgaat, luidt: het is maar poppenkast. Toch is wel duidelijk dat de personages ook een psychologische diepgang hebben die bij poppen in de poppenkast ontbreekt. De twee personages vertegenwoordigen twee levenshoudingen, die een psychische gesteldheid impliceren. Om die te omschrijven biedt Freuds *Aan gene zijde van het lustprincipe*, dat eveneens in 1919 verscheen, enkele aanknopingspunten.



Spelfoto (N.V. Polygoon) van de opvoering van *Pierrot aan de lantaarn* door studenten van de Theaterschool Amsterdam, seizoen 1932/1933. Allard Pierson, Collecties van de Universiteit van Amsterdam, Theatercollectie, 50xxxx731.0003.

Naast het instinct tot zelfbehoud onderscheidt Freud twee driften, die hij het lustprincipe en het realiteitsprincipe noemde. Het lustprincipe is de voornaamste drift van de mens. Deze drift is zowel onbewust als bewust werkzaam en erop gericht om zo veel mogelijk genot en geluk te verwerven. We willen zoveel mogelijk genot, maar als we daaraan zouden toegeven, zouden we ons ongeluk tegemoet gaan; dan zouden we verslaafd raken aan de roes van een 'oceanische' gevoel, al dan niet door verdovende middelen opgewekt, dat de scheiding tussen binnen- en buitenwereld doet vervagen of zelfs laat wegvallen. (Het lustprincipe kan dus tegen het instinct tot zelfbehoud ingaan en tot de dood leiden, denk aan anorexia, boulimia en morbide obesitas.) De rem hierop is een andere drift, door Freud realiteitsprincipe genoemd. Dat houdt het lustprincipe onder controle. Je beseft bijvoorbeeld dat je iets duurs wilt hebben, maar het niet kunt betalen. Je besluit

eerst te sparen en dan pas het genot van de aankoop te ervaren. Het realiteitsprincipe is dus ook gericht op genot, maar genereert het besef dat je de buitenwereld niet zomaar naar je hand kunt zetten. Het verwerft genot door de *omweg* naar genot. Lust uitstellen geeft ook lustwinst. Volgens Freud hebben we ons hele leven te kampen met deze twee strijdige driften. Wie het lustprincipe alle ruimte geeft, raakt op den duur alle houvast kwijt; wie het realiteitsprincipe laat overheersen, wordt uiteindelijk een control freak. De kunst is beide driften in evenwicht te houden.

In dit licht bezien verbeeldt Harlekijn iemand die dat evenwicht meester is. Hij is een sanguinisch type (bloedrijk), vitaal, maar ook iemand met een zogezegd 'reële' kijk op het leven. Hij heeft zichzelf onder controle, onderkent dat het leven ook nare kanten heeft, maar weet daarmee om te gaan. In het gesprek met Pierrot geeft hij er blijk van te aanvaarden dat de mens een nietig wezen is, zowel in kosmische zin als tegenover God, en erkent hij dat de mens afhankelijkheid is van de mensen en dingen uit zijn omgeving, maar maakt hij ook duidelijk dat hij met de wereld een nuchter compromis heeft gesloten. Hij is ook in staat tot empathie ten opzichte van Pierrot, die tegen het leven niet is opgewassen; hij houdt zich het hele stuk met Pierrot bezig en noemt hem verschillende keren bij zijn naam, terwijl Pierrot zich alleen met zichzelf bezighoudt en Harlekijn geen enkele keer bij diens naam noemt.

Pierrot is niet sanguinisch, maar melancholisch (te veel zwarte gal). Hij ziet bleek (wit gepoederd) en is niet vitaal, maar lethargisch. Als hij in Harlekijns spiegelkje kijkt, ontwaart hij de stereotiepe uiterlijke kenmerken van levensmoeheid:

De ogen zijn zwart, vergroot en moe,
't Bloedloos gelaat begrijpt niet hoe
De mond geverfd wordt tot een rode -
De neus is spits als van een dode!

Hij is troosteloos, maar je kunt niet zeggen dat hij zich in zijn verdriet wentelt. Het lustprincipe overheerst niet bij hem, integendeel, het lijkt eerder dat het bij hem vrijwel is uitgedoofd. Hij wil overal vanaf, hem is letterlijk alle lust vergaan. Bij de anamnese die Harlekijn hem in deel twee afneemt, passeren systematisch alle mogelijkheden tot lustverwerving de revue, maar het resultaat is nul. Pierrot houdt Harlekijn ook niet aan het lijntje om uit diens aandacht lust te winnen, want als Harlekijn ertoe overgaat hem daadwerkelijk te helpen zichzelf te doden, krabbelt hij allermist terug. Het enige wat hij wil, is doodgaan.

Pas laat in zijn leven ontdekte Freud dat er naast en onafhankelijk van het lust- en realiteitsprincipe nog een derde drift in de mens werkzaam is: de doodsdrijf. Freuds these is opmerkelijk, omdat hij toen beweerde dat lust niet iets positiefs is, maar bestaat uit de afwezigheid van onlust. Alle prikkels die een mens vanaf het allereerste levensmoment ondergaat, zowel van binnen uit (honger, dorst, pijn) als van buitenaf (warmte, kou, mensen, dingen), verwekken onlust en het organisme is erop uit om die onlust zoveel mogelijk te onderdrukken. De doodsdrijf is de drang van het organisme om terug te keren tot de toestand van het anorganische, dat wil zeggen naar toen het nog niet leefde. Naar de dood dus. (Vandaar het beroemde adagium in Freuds studie: 'Das Ziel des Lebens ist der Tod'.) Het lustprincipe en het realiteitsprincipe vormen samen de levensdrift en zijn progressief van aard, het doodsprincipe is conservatief van aard. 'Alles wat bestaat wil ook niet bestaan. Men wil niet alleen het leven rekken, men wil ook datgene doen wat een einde aan dat leven zal maken. Dat is de kortste samenvatting van de doodsdrijf', aldus Arnon Grunberg³⁶. De filosoof Paul Moyaert ziet de herhalingsdrang als de manifestatie van de doodsdrijf.³⁷ Hij vergelijkt de doodsdrijf met een 'uitgegrekte veer die de neiging [heeft] terug te schieten in haar oorspronkelijke vorm'.³⁸ Moyaerts uitspraak 'Een levend organisme heeft niet gevraagd om te leven. Het wordt in het leven geworpen en bij zijn ontstaan krimpt het al meteen ineen' is een rake typering van hoe Pierrot zijn jeugd heeft ervaren.



Affiche van de opvoering van *Pierrot aan de lantaarn* door Stichting Grand Theatre op Festival Oerol, Terschelling. Over het IJ, 2005. Kim van Zeben, regie Elien van den Hoek. Allard Pierson, Collecties van de Universiteit van Amsterdam, Theatercollectie, Productiecode200400896.011.

Pierrot is onderhevig aan doodsdrijf. Als we dit begrip van Freud als interpretatiekader nemen, biedt dat een specifiek perspectief op Pierrots drang tot zelfmoord. In de voorlaatste strofe, die gevolgd wordt door de regieaanwijzing 'Hij sterft', zegt hij:

Het wordt een droom als kinderdromen:
Moeder, de witte engelen komen -
Zij spijkeren mij los van 't kruis -
Nu zwerft Pierrot weer - maar naar huis.

Dit is geen regressie in de gebruikelijke zin van het woord: een tijdelijke terugval in de kinderlijke beleving, onder de druk van een gebeurtenis of situatie, maar iets van een heel andere aard. Het gaat hier ook niet om de wanhoopsdaad van iemand die het om een reden van tijdelijke aard 'even niet ziet zitten', om het zo maar eens te zeggen, maar om een aangeboren afkeer van leven, een ingeschapen weerszin om te bestaan. Pierrot wil niet terug naar het kinderstadium als een gedroomde plek van geborgenheid, hij wil 'naar huis', naar het leven vóór het leven, naar niet-bestaan ('witte engelen'). In strofe 65 geeft hij Harlekijn te kennen dat hij dan ook hoopt dat er na de dood zich geen nieuw bestaan opent, aangezien hij niet alleen dood wil maar ook wil dat de dood 'doodgaat'. Want als er leven na de dood bestaat, 'Dan is de dood een horizon // Die niemand ooit bereiken kon - // maar wanneer komt dan eindelijk rust // en worden we ter dood gekust'. Het touw aan de lantaarn vervult de rol 'das Ziel des Lebens'.³⁹

Aan het slot doet zich bij Harlekijn iets opmerkelijks voor. Als Pierrot hangt, maar nog net voordat hij de laatste adem uitblaast, raakt de tot dan toe even nuchter als voortvarend optredende Harlekijn uit zijn evenwicht. Dat blijkt uit zijn laatste twee clausen, één voordat Pierrot sterft en één

erna. Zoals we in de samenvattende interpretatie al aangaven, is het eerstgenoemde, dat wordt voorafgegaan door de regieaanwijzing 'Harlekijn omhelst Pierrots knieën', een van de meest opvallende strofen uit het hele stuk:

De zwaarte van je stijgend lijf
Zakt als een schaduw in me: ik blijf
Naar boven grijpen in de bijt
Waardoor jij rijst naar de eeuwigheid.

Allereerst: wat betekent het dat hij Pierrots knieën omhelst? Probeert hij hem op te tillen om te beletten dat hij sterft? Of trekt hij hem juist naar beneden om dat te bespoedigen? Of identificeert hij zich ineens met zijn tegenpool? Hoe dit ook zij, hij drukt zich ineens heel anders uit dan voordien: indirect, met complexer taalgebruik, zoals bijvoorbeeld te zien aan de drie tegenstellingen en paradoxen, waar we hiervoor al op wezen. Getuige zijn spraakgebruik is Harlekijns heldere geest plotseling getroebleerd geraakt. Er staat bovendien: Pierrots 'stijgend lijf' zakt in hem 'als een schaduw', wat letterlijk kan worden opgevat - hij staat immers onder Pierrot, die aan de lantaarn hangt -, maar waaraan misschien ook wel figuurlijke betekenis kan worden toegekend. Heeft Harlekijn soms een moment het gevoel dat hij ook figuurlijk in Pierrots schaduw staat? Is hij ineens jaloers op Pierrots 'overgang'? Aan het einde van de tweede regel staat 'ik blijf', wat zoveel betekent als: 'jij gaat dood, ik blijf leven' of 'jij gaat weg, ik blijf hier'. Maar het gaat hier om een veelzeggend enjambement, dat luidt: 'ik blijf // naar boven grijpen in de bijt', wat wil zeggen dat ook hij ineens hengelt in het gat waardoorheen Pierrot hem naar 'de eeuwigheid' ontsnapt. Uit de strofe spreekt dat Pierrots heengaan Harlekijn heel wat meer aangrijpt dan hij verwacht had: hij 'rilt in zijn wervels', terwijl hij de eeuwigheid aanduidt met het beeld van innige ontvankelijkheid: 'Gods warme muur', dat wil zeggen de zonzijde van een immens gebouw, dat bovendien 'kranke ranken' aan zich koestert.⁴⁰

Het gedicht laat zich uiteindelijk dan ook niet alleen lezen als de verbeelding van twee tegengestelde krachten binnen één persoon, het einde ervan stipt bovendien de gecompliceerde, misschien zelfs penibele verhouding tussen de krachten aan.

2 Deel 2 (strofe 14 tot en met 33) van *Pierrot aan de lantaarn*, waarin Harlekijn dingen en mensen opsomt om Pierrot ervan te overtuigen dat het leven de moeite waard is, vertoont enige gelijkenis met de laat-middeleeuwse moraliteit *Den Spyegel der Saligheyt van Elckerlyc*. Wellicht heeft Nijhoff zich door dit allegorische toneelstuk laten inspireren.

In tegenstelling tot Pierrot verlangt Elckerlyc niet naar de dood. Hij wordt er juist door overvallen. Op bevel van God geeft De Doot aan Elckerlyc de opdracht een 'pelgrimage' te ondernemen, waarmee de laatste onverwachts de dood wordt aangezegd. Uitstel is niet mogelijk. Wel mag Elckerlyc een reisgenoot meenemen. De mensen, dingen en eigenschappen die Elckerlyc achtereenvolgens, meestentijds vergeefs, verzoekt hem op zijn pelgrimage te vergezellen, doet denken aan de reeks mensen en dingen die Harlekijn Pierrot voorhoudt en die door de laatste alle worden weggewuifd.⁴¹

In *Pierrot aan de lantaarn* worden achtereenvolgens genoemd: vader en moeder, een vrouw/vrouwen, een kind/kinderen, een vriend, burens, opium en alcohol, meubelen, boeken, kroegen(tocht). In *Elckerlijc* worden achtereenvolgens genoemd: Gheselschap, Maghe, Neve (vrienden en familie), Tgoet (bezit), De Doeht (deugdzaamheid), Kennisse (zelfinzicht), Biechte, Scoenheit, Vroescap (wijsheid), Cracht en Vijf Sinne (zintuigen). De meeste personages laten het direct afweten. De Doeht, die aanvankelijk te zwak was, maar na de Biecht voldoende is hersteld, gaat met Elckerlyc mee. Aanvankelijk worden ze nog vergezeld door de vier laatstgenoemde figuren, maar bij het graf laten ook die Elckerlyc in de steek. De Doeht gaat wel mee om Elckerlyc aan te melden bij God.

In beide teksten worden eerst personen en daarna zaken/begrippen genoemd. In *Pierrot aan de lantaarn* worden in tegenstelling tot Elckerlyc geen abstracte begrippen en eigenschappen als personages opgevoerd. *Pierrot aan de lantaarn* staat dan ook meer in de realiteit en heeft een minder uitgesproken allegorisch karakter dan *Elckerlyc*.

Tot slot

De eerste druk van *Pierrot aan de lantaarn* uit 1919 heeft geen voorwoord. De tweede druk uit 1936 wel. (Zie hieronder bij 'Editiegeschiedenis'.) Waarom in 1919 geen voorwoord en in 1936 wel? Aan de hand van die vraag kunnen we bij wijze van conclusie nog eens terugblikken op de betekenis die *Pierrot aan de lantaarn* in 1919 had.

Het verschil (geen voorwoord-wel een voorwoord) kan verklaard worden aan de hand van de ontwikkeling van Nijhoffs poëtica: zijn opvatting over de aard, het doel en de functie van poëzie. Nijhoff was rond 1919 in die zin vernieuwend dat hij de tot dan toe overheersende poëzieopvattingen van de Beweging van Tachtig volledig afwees. Geen 'allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie' meer (Willem Kloos). In plaats daarvan zocht Nijhoff naar een manier om uitdrukking te geven aan wat hij de 'Grondvormen van het leven' noemde. Hij bedoelt daarmee de raadselachtigheden van het leven, van het leven in het algemeen, dus ongeacht het

particuliere van individuele levens. Zijn poëzie was rond 1919, in de periode van *De wandelaar* en *Pierrot aan de lantaarn* dus, sterk levensbeschouwelijk van aard en drukte behalve gevoelens van disharmonie ook pessimisme uit, waarin 'metafysische noties' meespelen.⁴² Met 'metafysische noties' wordt bedoeld: ideeën over de zin van het leven.⁴³

Poëzie moest volgens Nijhoff helpen deze ideeën voor zichzelf en zijn tijdgenoten scherp te stellen. Dat had in zijn ogen een hoge urgentie. Hij spreekt van '[d]e fundamentele disharmonie die het bestaan kenmerkt' en in het gedicht 'Tempo di menuetto' uit *De wandelaar* heet het: 'God heeft ons in een vreemde wereld gezet'. Oude zekerheden waren verdwenen en Nijhoff ervoer de moderne werkelijkheid als een doolhof waarin hij de weg was kwijtgeraakt: 'door het wegvallen van religieuze, zowel als filosofische systemen in de negentiende eeuw, zo stelt hij, werd de kunst "het gebied waartoe dit verdrongen geestelijk leven zich vrijwel uitsluitend aangewezen voelde".' Met andere woorden: in de verwarring van zijn tijd kon volgens Nijhoff 'alleen de kunst nog orde en samenhang scheppen; religie en filosofie zijn daartoe allang niet meer in staat'⁴⁴.

Wat moeten we ons bij Nijhoffs wanhopige gevoel voorstellen? Op 27 juli 1919 schrijft hij aan Adriaan Roland Holst:

Ik had gehoopt, toen ik 21 was, toen ik trouwde en *De Wandelaar* uitgaf, met dat alles het vorige af te sluiten... "*Pierrot aan de lantaarn*" heb ik geschreven om van mijzelf een hard en wrang en cynisch caricatuur te maken. Maar toen ik om mijn leven lachte, leerde ik het niet te vergeten en [het gedicht] '*Pierrot*' uit *De wandelaar* en nog andere zijn nog na de "*Pierrot aan de lantaarn*" geschreven, wat bewijst hoe ik na de clowneske rhapsodie dezelfde bleef. Wij moeten in ons voelen "een vastheid groeien die geen lot kan denken". Maar als je eenmaal gedeukt bent, dan groei je met deuken en al vast!⁴⁵

De ontstaansgeschiedenis van het gedicht gaat dus terug tot vóór de publicatie in 1916 van *De wandelaar*, dat Nijhoffs debuut is. Uit het brieffragment spreekt onmiskenbaar dat de dichter in *Pierrot aan de lantaarn* zijn persoonlijke worsteling met een existentieel probleem uitdrukt. Maar omdat hij de indruk heeft dat hij bepaald niet de enige is die er in zijn tijd mee te kampen heeft, wilde hij zich niet meer bedienen van een persoonlijke expressie à la Kloos en zocht hij naar een nieuwe uitdrukkingswijze. Hoe kun je een persoonlijk ervaren existentieel probleem uitdrukken op zo'n manier dat het resulteert in de 'minst individuele' in plaats van in de 'allerindividueelste' expressie? Bijvoorbeeld door gebruik te maken van sjablonen als Pierrot en



Omslag van de tweede druk van *Pierrot aan de lantaarn* (Stols, Amsterdam 1936.)
Bijzondere collecties
Universiteit Utrecht Mag:
Vestdijk 1 E 9.

Harlekijn. Zulke symbolische figuren zijn namelijk niet de unieke schepping van één kunstenaar, maar door de traditie gevormde, anonieme en voor iedereen toegankelijke creaties. Door deze te gebruiken kan de moderne kunstenaar de expressie van zijn persoonlijke problematiek in min of meer onpersoonlijke vorm presenteren en dusdoende op een algemeen plan brengen. Dit procedé wordt wel neoklassiek genoemd. Wel persoonlijk dus, maar toch ook weer niet. Wel het persoonlijke onbehagen ten volle vertolken, maar de expressie ervan tegelijkertijd leeg laten, net zo leeg als de dichter zich voelt.

Hoe zit dit in 1936, wanneer Nijhoff achttien jaar later de tweede druk van *Pierrot aan de lantaarn* uitbrengt, en deze dan van een voorwoord voorziet? In die tussentijd zijn Nijhoffs ideeën over wat poëzie wel en niet moet zijn, veranderd. Hij is radicaler geworden: poëzie mag van Nijhoff nu helemaal niet meer persoonlijk zijn. De mens is volgens hem per se onpersoonlijk, aangezien hij per

definitie onderdeel van het collectief is. Poëzie dient dan ook 'dienstbaar' aan dat collectief te zijn. Een voorwaarde om dat te bereiken is 'dat [de dichter] zijn persoonlijke emoties en gevoelens opzij zet', aldus Nijhoff. 'De versvorm, al is de toon persoonlijker, geeft de dingen onpersoonlijker, losser, neutraler weer', schrijft hij in 1936. Zonder 'ontpersoonlijking' ontstaat er geen goede poëzie.⁴⁶ Hij brengt dit streven in de praktijk door zich toe te leggen op het gebruik van de omgangstaal en het hanteren van zinnebeeldige personages. In het voorwoord uit 1936 van de *Pierrot aan de lantaarn* verwijst Nijhoff naar de eveneens neoklassieke kunstenaar en tijdgenoot Igor Stravinsky, met wie hij zich verwant voelt.⁴⁷ Van hem vertaalde Nijhoff in 1930 diens eveneens zinnebeeldige libretto van *De geschiedenis van een soldaat* en in 1933 vertaalde hij *Het verhaal van de vos*, een Russische volksvertelling, door Stravinsky gekozen uit de verzameling volkssprookjes die Alexander Nicolajevitsj Afanasjef in de jaren 1855-1863 had aangelegd⁴⁸, en die eerder door Ramuz in het Frans was vertaald.⁴⁹ (De Zwitserse schrijver Charles-Ferdinand Ramuz, eveneens een tijdgenoot van Nijhoff, hanteerde een stijl die geënt was op de spreektaal van de Frans-Zwitserse boeren.) Ook uit het eveneens zinnebeeldige *Heer Halewijn*, dat Nijhoff in 1933 schreef als libretto voor de componist Willem Pijper, blijkt dat hij zich in die periode intensief bezighield met het

simpele, anonieme spraakgebruik van het 'collectief'. Hetzelfde geldt voor Nijhoffs vertaling van de fabel 'De twee duiven' van Jean de Lafontaine, die hij al veel eerder - eind 1926/begin 1927 - had gemaakt.⁵⁰

Laten we nu eens naar het voorwoord uit 1936 kijken. Een belangrijk onderdeel ervan luidt: "Pierrot aan de lantaarn" is een gedicht in volkstaal. Ik had behoefte mijn persoonlijkste gevoelens uit te drukken in de spreekwijze van iedereen. Ook Pierrot en Harlekijn zijn zinnebeelden, en dit tweevoudig onpersoonlijke, van taal en van gestalten, verleent het gedicht een zeker perspectief.' Door gebruik te maken van de volkstaal en zinnebeelden heeft Nijhoff tussen zijn emoties en het gedicht als het ware twee filters gezet. Deze zorgen ervoor, aldus Nijhoff even verderop in het voorwoord, dat 'het perspectief [zich niet] bepaalt tot een gemoedstoestand, maar een panorama van onze gehele samenleving [geeft]'. In 1936 presenteert hij zijn gedicht uit 1919 dus niet alleen als 'ontpersoonlijkt', hij claimt bovendien dat het *om die reden* een maatschappelijke functie heeft.

De hierboven genoemde, door Nijhoff vertaalde of bewerkte zinnebeeldige, dramatische gedichten zijn overigens alle veel rijker dan *Pierrot aan de lantaarn*, zowel van thematiek en rolverdeling als van versificatie. Ze getuigen van een inmiddels gerijpt dichterschap, wat zeker geldt voor de ondanks hun schijnbaar eenvoudig taalgebruik subtiele en geheimzinnige lange gedichten die Nijhoff rond die tijd en later publiceerde en waarmee hij bij een groot publiek beroemd werd ('Awater' uit *Nieuwe gedichten* (1934) en 'Het uur U' uit 1942). Dat hij het daarbij vergeleken tamelijk eendimensionale gedicht *Pierrot aan de lantaarn* achttien jaar later uit het stof haalt en opnieuw uitbrengt, is op zichzelf op z'n minst opmerkelijk, maar verklaart eens te meer dat hij het toen nodig vond een voorwoord toe te voegen om het te framen als uiting van zijn inmiddels gewijzigde opvattingen.

Van den Akker schrijft in de paragraaf 'De late poëtica: 1928-1953' van zijn studie: 'Ten einde tot een zo onpersoonlijk en objectief mogelijk resultaat te komen, staat de dichter een aantal mogelijkheden ter beschikking, waaronder een subtiel gebruik maken van de omgangstaal. Tekenend voor zijn standpunt op dat moment is de in 1936 geschreven voorrede tot de tweede druk van *Pierrot aan de lantaarn*: hoewel het gedicht in 1916 ontstond en dus thuishoort in de jeugdfase van de dichter, verklaart Nijhoff - twintig jaar later - al in 1916 de intentie te hebben gehad "mijn persoonlijkste gevoelens uit te drukken in de spreekwijze van iedereen".' (279)

Receptiegeschiedenis

Na de eerste uitgave in boekvorm van *Pierrot aan de lantaarn* in 1919 verschijnt in literair tijdschrift *De beweging* een korte bespreking van Albert Verwey.⁵¹ Hij

vindt het gedicht zowel qua vorm als inhoud niet geslaagd. Het zou niet misstaan in een studenten Almanak en zou vanwege het 'soms klappend rake, soms housterig onbeholpene' van de 'vierregelige rijmpjes' meer geschikt zijn om te dienen als tekst voor een poppenspel. Verwey doet het gedicht af als een jeugdwerk dat het niet verdient in zo'n mooi boekje te worden uitgegeven, waarin 'dit ontoereikende al te onbarmhartig' uitkomt.

In de inleiding van zijn beroemde bloemlezing *Nieuwe geluiden. Een keuze uit de poëzie van na den oorlog (1918-1923)* uit 1924⁵², noemt Dirk Coster *Pierrot aan de lantaarn* Nijhoffs 'meesterwerk'. Het gedicht is wegens zijn omvang overigens niet in de bundel opgenomen. Coster deelt Nijhoff in bij de 'overgangsfiguren', dichters tussen traditie en vernieuwing. In de keuze voor de *Pierrot*-figuur ziet hij de samensmelting van het element kinderlijkheid dat altijd in Nijhoffs poëzie aanwezig is en 'een vroege wanhoop aan het leven'. Het sterven van *Pierrot* typeert Coster als 'het zachte, verrukte weer-intreden tot de kinderdroom', de essentie van Nijhoffs dichtkunst. Heimwee naar kindertijd en kinderlijkheid is dichters enige zekerheid.

Kort voor het verschijnen van de tweede druk in 1936 wordt hieraan aandacht besteed in een interview met Nijhoff door Weremeus Buning in *De Telegraaf* van 11 november 1936⁵³. Nijhoff vertelt daarin dat hij de nieuwe druk 'een voorrede op rijm' heeft meegegeven. 'Daar staat eigenlijk alles in. Zoo een moderne *Pierrot* heeft de moed van de bekentenis. Wij schrijvers misschien niet.' zegt hij. Naar zijn zeggen is 'niemand meer gek genoeg' om dichter te zijn: 'niemand "betaalt" meer genoeg voor zijn dichtkunst.'

Naar aanleiding van de tweede druk laat Willem Kloos zich in het tijdschrift *De Nieuwe Gids* in zijn bespreking met de titel 'Een leuk en levensvol kijkje op een deel van het menselijk bestaan' ⁵⁴heel wat positiever uit dan Verwey naar aanleiding van de eerste. Kloos begint met uitgebreid te vertellen dat hij als kind weinig begreep van de poppenkastfiguren *Pierrot* en *Harlekijn*, hetgeen hij wijt aan de tegenstrijdigheid in zijn karakter: enerzijds het naïeve, hartstochtelijke van zijn moeder en anderzijds het rationele, koele van zijn vader. Nu hij volwassen is en geleerd heeft de twee kanten perfect in balans te houden en hij naar eigen zeggen al van jongs af aan veel mensenkennis en een goed literair oordeelsvermogen heeft ontwikkeld, heeft hij veel waardering voor *Pierrot aan de lantaarn* waarin de strijd tussen hartstocht en ratio mooi is verwoord: Nijhoff weet in zijn 'leuke scheppinkje' de oude poppenkastfiguren, 'symbooltjes van twee zielsgesteldheden', nieuw leven in te blazen en diepgang te verlenen. Terloops deelt Kloos een sneer uit aan 'ernstige Hollandsche doorsnee-menschen' en 'haastig krabbelende beoordeelaars' die dit gedicht van Nijhoff als 'onbeduidend' afdoen. Volgens Kloos ontgaat oppervlakkige lezers de diepgang. Hem niet dus. Kloos typeert 'Nijhoff's oogenschijnlijk

luchtig, vluchtig poppenspel' als volgt: 'dit fantastisch-tragische, komisch-lugubere dramatische sprookje, dat in familjaren stijl geschreven is [...].' De diepere betekenis die Kloos in het gedicht ziet en die Nijhoff er volgens hem wellicht niet eens bewust in heeft gelegd, komt erop neer dat het menselijk bestaan niet meer is dan een fantasmagorie waarvoor de mens op alle mogelijke manieren probeert een verklaring te vinden en waaraan men een waarde wil toekennen, maar die uiteindelijk alleen kan worden gezien als een 'zich logisch wijzigende voorstelling van den Wereldgeest.' Tot slot noemt Kloos Nijhoffs gedicht een 'zeer genietbaar dramatisch poëem'.

Eveneens naar aanleiding van de tweede druk besteedt Simon Vestdijk in het artikel 'Over plastische poëzie' in literair tijdschrift *Groot Nederland* 35 (1936)⁵⁵ enige aandacht aan *Pierrot aan de lantaarn*. Het verheugt hem dat het gedicht door de nieuwe uitgave voor iedereen toegankelijk is. In tegenstelling tot de 'moeilijke, soms "duistere" poëzie' van Nijhoff vindt hij dit gedicht 'van a tot z verstaanbaar' en vanwege 'de schrijnend menselijke accenten' en 'bloeiende spontaneïteit' waarmee het is geschreven, zeer de moeite waard. Wel betwijfelt hij of dit vroege gedicht het niveau haalt van Nijhoffs latere poëzie. Naast strofen waarin de dialoog tussen *Pierrot* en *Harlekijn* 'prachtige momenten' beleeft, zijn er ook genoeg strofen waarin de dichter zich er te gemakkelijk vanaf heeft gemaakt, of waarin de 'volkstoon' te zeer overheerst. Ondanks de gebreken noemt Vestdijk dit jeugdwerk 'de voorbode van een uitzonderlijk talent'.

In zijn essay 'Het uur der vervulling' uit 1942 onderscheidt Cola Debrot⁵⁶ in het oeuvre van Nijhoff vier perioden. *Pierrot aan de lantaarn* deelt hij samen met *De wandelaar* in bij de eerste periode die hij samen met de derde periode (*Awater* en *Het uur u*) als 'panisch' typeert, waarbij de eerste uiting zou geven aan een 'al te grimmige levensangst' en de derde aan 'een geforceerde levensaanvaarding'. Deze 'levens-tendenties' zijn ten opzichte van elkaar zowel tegenstrijdig als completerend.

Editiegeschiedenis⁵⁷

De eerste versie van *Pierrot aan de lantaarn* schreef Nijhoff waarschijnlijk in de herfst van 1916 in Goirle. Aan het eind van dat jaar stuurde hij het gedicht ter beoordeling naar Victor van Vriesland en vervolgens naar Johan de Meester voor plaatsing in *De Gids*, waarin het niet wordt geplaatst.

In 1918 verschijnt het gedicht voor het eerst in druk, opgedragen aan Victor van Vriesland, in literair tijdschrift *Groot Nederland*.

Begin 1919 verschijnt de eerste uitgave in boekvorm van *Pierrot aan de lantaarn*. Het wordt in een bibliofiele reeks uitgegeven door Jan van Krimpen. Victor van Vriesland zou de inleiding schrijven, maar dat is er niet van

gekomen. De aankondiging voor de boekhandels verschijnt in *Het nieuwsblad voor den boekhandel* van 28 februari 1919. Nog voor deze aankondiging is de helft van de oplage (130 exemplaren) al verkocht. Nijhoff is blij met het boekje. ‘Hulde aan Van Krimpen!’ schrijft hij aan Victor van Vriesland. In 1936 verschijnt de tweede druk van *Pierrot aan de lantaarn* in de serie *Kaleidoscoop* (no 19), uitgegeven door A.A.M. Stols. De aankondiging voor de boekhandels staat in *Het nieuwsblad voor den boekhandel* van 22 december 1936. De uitgave is voorzien van een voorwoord van Nijhoff waarin hij vermeldt geen veranderingen ten opzichte van de eerste druk te hebben aangebracht, met uitzondering van de spelling. Over het gedicht schrijft hij het volgende:

“Pierrot aan de lantaarn” is een gedicht in volkstaal. Ik had behoefte mijn persoonlijkste gevoelens uit te drukken in de spreekwijze van iedereen. Ook Pierrot en Harlekijn zijn zinnebeelden, en dit tweevoudig onpersoonlijke, van taal en van gestalten, verleent het gedicht een zeker perspectief. Duidelijker nog is dit procédé waar te nemen in de onvolprezen fabels van Lafontaine, of, om bij mijn eigen werk te blijven, in mijn vertaling van Strawinsky’s “Het verhaal van de vos”. De taal is daar nog algemener, de dieren nog zinnebeeldiger dan Pierrot en Harlekijn, en het perspectief bepaalt zich niet tot een gemoedstoestand, maar het geeft een panorama van onze gehele samenleving. Het zal mij genoeg doen, als de lezer van dit gedicht in dit gedicht genoeg scheidt, ook zonder zulke hoge maatstaven aan te leggen.

Naast dit voorwoord schreef Nijhoff voor de tweede druk een ‘voorrede op rijm’, zoals hij deze zelf noemt in een interview door Weremeus Buning in *De Telegraaf*, voorafgaand aan het verschijnen van de tweede druk. De voorrede luidt als volgt:

Pierrot, alvorens zelfmoord te plegen,
legt rekenschap af van zijn leven;
maar aangezien geen mens in staat
van zichzelf rekenschap te geven,
zoekt hij daartoe een kameraad;
hij pleegt zelfmoord, hij blijft onwijs,
maar hij verdient aan deze vriendschap
te elfder ure ‘t paradijs.

In het boekje is deze tekst overigens niet als voorrede afgedrukt. Hij staat achterin, afgedrukt in proza en dus niet in versregels.

Nadat uitgever Stols de *Kaleidoscoop*-reeks wegens liquiditeitsproblemen van de hand heeft gedaan, wordt in de Tweede Wereldoorlog een ongeautoriseerde herdruk van de tweede druk van *Pierrot aan de lantaarn* buiten medeweten van Nijhoff uitgegeven bij Salm & Co. De editie bevat nogal wat zetfouten. In deze versie ontbreekt de ‘voorrede’.

In 1994 is *Pierrot aan der lantaarn* als bibliofiele uitgave uitgegeven door uitgeverij Zolderpers te Vught, met een naschrift door Marcel van der Heijden.

Naast de edities waarin *Pierrot aan de lantaarn* afzonderlijk wordt afgedrukt, verschijnt het gedicht in bloemlezingen en in verzamelde werken van het werk van Nijhoff.

Opvoeringsgeschiedenis

Vanaf de eerste versie is *Pierrot aan de lantaarn* in de loop der jaren herhaaldelijk als theaterstuk opgevoerd, zowel privé als openbaar.

Getuige een bewaard gebleven uitnodiging van Nijhoff aan Victor van Vriesland is het waarschijnlijk dat zij in augustus 1917 het gedicht gezamenlijk op het gras in de tuin bij Nijhoffs nieuwe huis in Laren hebben opgevoerd.⁵⁸

Er is sprake van nog een uitvoering in 1917: door het Hofstad Toneel onder leiding van Cor van der Lugt Melsert. Over deze opvoering is verder niets bekend.⁵⁹

Op 8 mei 1923 wordt op een feestavond van ‘De Kring’ het gedicht opgevoerd in de Amsterdamse Stadsschouwburg. Voor deze gelegenheid heeft componist Paul F. Sanders het gedicht getoonzet tot een zogeheten ‘dans-declamatorium’. In februari 1924 verschijnt er in weekblad *De Amsterdammer* van een andere opvoering van dezelfde muzikale bewerking, dit maal in de ‘Kunstkring’, een recensie van Constant van Wessem in de rubriek ‘Muziek in de hoofdstad’. De moderne compositie, die wordt vergeleken met Strawinsky’s *Noces*, is uitgevoerd door een klein orkest (onder leiding van de componist) dat de pantomime begeleidt. De handeling wordt uitgebeeld door twee vrouwen: Gertrud Leistikow (Pierrot) en een leerling (Harlekijn) en de declamatie van de verzen wordt uitgevoerd door Liesbeth Sanders en Jan Musch. Er wordt vermeld dat bij deze uitvoering de dans ontbreekt.⁶⁰

Getuige een foto is het gedicht in theaterseizoen 1932-1933 opgevoerd op Theaterschool Amsterdam.



Verzamel-cd achterin Wim Sonneveld. *Moeder, ik wil bij de revue*. Nijgh en Van Ditmar, Amsterdam 2005, waarop de opname staat van de verkorte uitvoering van *Pierrot aan de lantaarn* op 23 februari 1951 door Wim Sonneveld (Pierrot) en Guus Verstraete (Harlekijn), bij gelegenheid van de openingsavond van de Boekenweek.

Ook na te Tweede Wereldoorlog is *Pierrot aan de lantaarn* meerdere keren opgevoerd. Hierbij een overzicht van ons bekende opvoeringen⁶¹:

1946	Slotaccoord Zwarte Avonden door Ceceline Breebaart
23 februari 1951	T.g.v. openingsavond boekenweek onder de titel <i>Het lied van Pierrot</i> (een mimo-drame) door Wim Sonneveld (regie en Pierrot) en Guus Verstraete (Harlekijn). Decorontwerp en programmaboekje: Friso Wiegersma. Piano: Han Beuker.
2 mei 1965	Het Wagenings Studententoneel
2 april 1968	Radio-hoorspel door Wim Tollenaar (KRO) met Jules Royaards (Pierrot) en André van den Heuvel (Harlekijn).
13 april 1972	Theaterschool Amsterdam
10 juni 2005	Stichting Grand Theatre, Festival Oerol en Noorderzon: Kim van Zeven, in regie van Elien van den Hoek.

Nadat de opname van de uitvoering door Wim Sonneveld (Pierrot) en Guus Verstraete (Harlekijn) op 23 februari 1951 in 2005 bij toeval werd teruggevonden op de zolder van Friso Wiegersma, is deze in 2006 opgenomen op de verzamel-cd in de serie *Pluche*. Deze hoort bij het boek Wim Sonneveld, *Moeder, ik wil bij de revue*, uitgegeven bij Nijgh en Van Ditmar, waarin *Pierrot aan de lantaarn* verkort is weergegeven.⁶²

AUTEURS

Wilbert Smulders is oud-docent moderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Utrecht. Hij publiceerde over de cultuurhistorische context van de moderne literatuur en literatuurtheorie, en verder over onder anderen Hermans, Vestdijk, Bordewijk en Van Schendel.

Barbara de Vos is gepensioneerd docent Nederlands (voortgezet onderwijs) en freelance literair vertaler.

WEBSITES

theatercollectie.uva.nl
nl.wikipedia.org/wiki/Rapsodie, 10-04-2019
nl.wikipedia.org/wiki/Pierrot_aan_de_lantaarn, 12-04-2019

LITERATUUR

Van den Akker 1985 ➤ W.J. van den Akker, *Een dichter schreit niet. De poëtica van M. Nijhoff*, Utrecht 1985.
Van den Akker 1992 ➤ W.J. van den Akker, 'Een onduidelijk kletsverhaal. M. Nijhoffs "Awater" in een modernistisch perspectief', *De Gids* 155(1992) nr.1, 22-35.

Bolhuis 1980 ➤ A.J. Bolhuis, *Over 'De Wandelaar' van Martinus Nijhoff*, Amsterdam 1980.
Bokhove 2010 ➤ Niels Bokhove, *Awaters spoor. Literaire omzwervingen door het Utrecht van Martinus Nijhoff*, Amsterdam 2010.
Bradbury en McFarlane 1985 ➤ M. Bradbury en J. MacFarlane, 'The Name and Nature of Modernism', idem, *Modernisme 1890-1930*, New York 1956.
Bronzwaer 1991 ➤ W. Bronzwaer, 'Een verstrooid zelfportret', idem, *Het eerste spoor. Opstellen over literatuur en moderniteit*, Baarn 1991
Buning 1936 ➤ J.W. Buning, [Interview met M. Nijhoff], *De Telegraaf*, 11-11-1936.
Buzeman 1972 ➤ J.A. Buzeman, *Twee Pierrot-spelen. Een vergelijking*, [Kandidaatscriptie] Vakgroep Algemene Literatuurwetenschap Universiteit van Amsterdam 1972 [Ongepubliceerd].
Buzeman 1974 ➤ J.A. Buzeman, 'Pierrot aan de lantaarn'. Een benadering, [Doctoraalscriptie] Universiteit van Amsterdam 1974 [Ongepubliceerd].
Coster 1924 ➤ D. Coster, *Nieuwe geluiden. Een keuze uit de poëzie van na den oorlog (1918-1923)*, Arnhem 1924.

Custers 2013 ➤ L. Custers, 'M. Nijhoff', *Kritisch lexicon van de Nederlandse literatuur*, Z.pl. 2010.
Debrot 1985 ➤ C. Debrot, 'Het uur der vervulling', idem, *Verzameld werk. Deel 5 Over literatuur* (ed. J.J. Oversteegen), Amsterdam 1985, 37-51.
Dick 1960 ➤ K. Dick, *Pierrot*, London/Melbourne/Sydney etc. 1960.
Dorleijn 1987 ➤ G. Dorleijn, 'Nijhoff en Strawinsky', *Frame* 2, nr. 2 54-61.
Dorleijn 1989 ➤ G.J.Dorleijn, 'Nijhoff 1916-1924', idem, *Terug naar de auteur. Over M. Nijhoff*. Baarn 1989, 34-50.
Entrop 2008 ➤ M. Entrop, 'Eet meer Blaman, drink meer Vestdijk, lees meet fruit. Wim Sonneveld in de boekenweek' *De Parelduiker* 13 (2008) 38-54.
Featherstone 1988 ➤ M. Featherstone, 'The Flaneur, the City and Virtual Public Life', *Urban Studies* 35 (1998) 909-925.
Forell 1982 ➤ J. Forell, *Pierrot und Harlekin. Die Quellen der Inspiration und die Bedeutung dieses Themas für die französische Malerei des 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*, München 1982.
Freud 2006 ➤ S. Freud, 'Aan gene zijde van het lustprincipe', idem, *Werken* deel 8. Inl. en annot. James Strachey e.a. Vertaald en bezorgd door Wilfried van Oranje, Amsterdam 2006, 165-218.
Gerritsma 1988 ➤ C. Gerritsma, *In vogelvlucht* 3, Zutphen 1988.
Grunberg 2019 ➤ A. Grunberg, 'Doodsdrift', *VPRO Gids (2019)*, 13-23.
Kloos 1937 ➤ W. Kloos, 'Een leuk en levensvol kijkje op een deel van het menselijk bestaan', *De nieuwe gids* 52 (1937) 459-465.
Kurpershoek-Scherft 1956 ➤ A.C.M. Kurpershoek-Scherft, *De episode van 'Het Getij'. De Noord-Nederlandse dichtkunst van 1916 tot 1922* (diss), Den Haag 1956.
Mann 1962 ➤ O. Mann, *Der Dandy. Ein kulturproblem der Moderne*, Heidelberg 1962.
Moyaert 2014 ➤ P. Moyaert, *Opboksen tegen het inerte. De doodsdrift bij Freud, Nijmegen 2014*.
Nijhoff 1990 ➤ M. Nijhoff, *Verzamelde gedichten*. (editie W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn) 3e dr., Amsterdam 1990.
Nijhoff, 1993 ➤ M. Nijhoff, *Gedichten*. Historisch-kritische uitgave verzorgd door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. Monumenta Literaria Neerlandica VII 1 (Teksten), 2 (Commentaar) en 3 (Apparaat) onder auspiciën van de afdeling Neerlandica van het Constantijn Huygens Instituut der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Assen-Maastricht 1993.
Nijhoff 1994 ➤ M. Nijhoff, *De pen op papier. Verhalend en beschouwend proza, dramatische poëzie*. Gekozen en ingeleid door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn, Amsterdam 1994.
Sanders 2006 ➤ M. Sanders, 'Nijhoffs vertalingen. Er staat niet wat er stond', *De groene Amsterdammer* 21 juni 2006.
Schenkeveld-Van der Dussen 1975 ➤ M. A. Schenkeveld-Van der Dussen, 'De opbouw van Nijhoffs 'De Wandelaar'', *De nieuwe taalgijs* 68 (1975) 211-234.
Sonneveld 2006 ➤ W. Sonneveld, *Moeder, ik wil bij de revue* (red. H. Scholten), Amsterdam 2006.
Sötemann 1985 ➤ A.L. Sötemann, "'Non-spectacular' modernism. Martinus Nijhoff's poetry in its European context', idem, *Over*

poëtica en poëzie. *Een bundel beschouwingen* samengesteld en ingeleid door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn, Groningen 1985. ➤ **Verwey 1919** ➤ A. Verwey, 'Pierrot aan de Lantaren. Een clowneske rapsodie', door M. Nijhoff, 's-Gravenhage MCMXIX'. *De Beweging* 15 (1919) dl 1, 252.
Vestdijk 1937 ➤ S. Vestdijk, 'Over plastische poëzie', *Groot Nederland* 35 (1937), 303-308.
Vis 1987 ➤ G. Vis, *Tussen vloek en zegen. De poëzie van de jonge Nijhoff*, Hilversum 1987.
De Vught 2015 ➤ G.J. de Vugt, 'A(-)political Dandyism?', idem, *The Polit-dandy. On the Emergence of a Political paradigm* (diss.), Tilburg 2015, 15-46.
Van Wessem 1924 ➤ C. van Wessem, 'Pierrot aan de lantaarn,' Muziek in de hoofdstad. *De Amsterdammer, weekblad voor Nederland* 09-02-1924, 17.

NOTEN

- 1 Bokhove 2010, 8.
- 2 Bokhove 2010, 16.
- 3 'I do not know any other poet whose work has been identified with so many different and contradictory schools or movements. If we exclude naturalism, futurism and dadaism, it is hardly possible to think of a term of literary categorization which has not been applied to this poet. He has been called a classical artist as well as a baroque one, a romantic of course, but also a romantic realist. We find his typically character elaborated upon, but other critics consider him a specifically symbolist poet. Yet others set him down as an aesthete, a decadent, an expressionist, a realist, a cubist, a surrealist, a magic realist or a representative of the *Neue Sachlichkeit*.' Sötemann 1985, 20. [Cursief van Sötemann]].
- 4 Nijhoff zette zich sterk af tegen wat in de Nederlandse literatuur toonaangevend was toen hij als dichter aantrad: de hyperindividualistische Tachtiger-dichters van de 'Schoonheid', de dichters van het efemere, kunstmatige neo-platonisme zoals bij voorbeeld P.C. Boutens en J.H. Leopold, en neo-romantische dichters van rond 1910, die ook wel de dichters van Het Verlangen worden genoemd. Daarentegen vond hij een rijke inspiratiebron in de Franse poëzie van het symbolisme uit het fin de siècle, zoals Paul Verlaine, Jules Laforgue en vooral Charles Baudelaire. Deze poëzie geeft de sfeer van decadentie en pessimisme weer en drukt deze on-klassieke levenshouding uit in een klassieke versvorm.
- 5 B.v. Anbeek 1990, 134-147.
- 6 Van den Akker 1994, 43-76.
- 7 Dorleijn 1989, 37.
- 8 Debrot 1985, 37 e.v.
- 9 Bradbury en MacFarlane 1985.
- 10 'In al deze verzen [...] openbaart zich duidelijk een nieuw gevoel, dat na en door den oorlog opgekomen is. Er woelt iets doorheen van het daemonische element. Het melancholische

	verscherpt zich tot het tragische. Het tragische barst soms uit in het waanzinnige.' (Een zekere J.M.J., geciteerd in Bolhuis 1980,103.)				
11	Bronzwaer 1991 geeft een interpretatie van het gedicht 'De wandelaar' als modernistisch gedicht in de traditie van Baudelaire.				
12	Deze kenschets van het dandyisme is gebaseerd op Mann 1962, en Featherstone 1998.				
13	De Vught 2015.				
14	'[Veel gedichten uit <i>De wandelaar</i>] typeren Nijhoff duidelijk als een "poète maudit" à la Baudelaire.' Bolhuis 1980, 100.				
15	In <i>De wandelaar</i> komt ook een gedicht voor met de titel 'Pierrot'.				
16	Een regel uit 'Ik tracht op poëtische wijze', een van Luceberts bekendste gedichten. (Lucebert, <i>Apocrief</i> , Amsterdam 1952, 52).				
17	Zie voor de definitie van de rapsodie verderop: in de paragraaf 'Kenmerken', onder 'Genre'.				
18	We baseren ons bij deze uiteenzetting op Kurpershoek-Scherft 1956, hdst.VII, Forell 1982 en Dick 1960.				
19	De bekendste typen zijn: Pantalone (rijke Venetiaanse koopman, oud, geil), Dottore (satire op de 'academicus' en 'geleerde'), Capitano (laffe, eerzuchtige soldaat). De activiteit en vitaliteit op het toneel gaat vooral uit van het sluwe, dienend paar, gevormd door Scapino, Brighella of Pedrolino (slim en intrigant) en Arlechino of Trivelino (dom en lummelachtig). Aan deze mannelijke dienaren zijn dienstertjes toegewezen (Colombine, Francheschina of Smeraldina), die met hen in verschillende liefdesaffaires verwickeld raken.				
20	Waarschijnlijk is deze Pierrot-figuur voor het eerst opgetreden als de figuur 'Don Juan' bij Molières <i>Le festin de Pierre</i> .				
21	Kurpershoek-Scherft 1956, 143. Zij vervolgt: 'Talloze toneelschrijvers debuteerden met een Pierrotstuk, even zovele dichters bezongen hem [...] Men kon immers Pierrot, waarvan de psychische omtrek rudimentair bleef, elke gewenste betekenis toedichten of hem zo vaag laten zijn als men verkoos: "symbool" maken van alles. Men kon hem daarbij naar eigen goeddunken menselijk en ontroerend doen zijn, elke persoonlijke nuancing, elke psychologische variatie tussen het burleske en etherische liet het figuurtje zich welgevallen.'				
22	'Selbstmord [...] wurde für den Symbolisten grosse Bedeutung beigemessen., da er es ermöglichte, der realen Welt und der materialistischen Gesellschaft zu entfliehen, die als unerträglich empfunden wurden. Der Traum, der ein neues und vielseitiges Phantasie Reich eröffnete, ermöglichte, auf der Suche nach dem 'wahren' Leben in eine Welt des Unsichtbaren vorzudringen. Eines weitere Möglichkeit, der Wirklichkeit zu entkommen, bot der Tod und somit der Selbstmord, der Erlösung von dem quälvollen Leben versprach. Im Zusammenhang mit dieser für das fin de siècle				
	charakteristischen Lebensphilosophie, der Willette nahestand, lässt sich seine Darstellung erklären, sein "Traum von der Herrlichkeit", der sich im Tode erfüllt. (Forell 1982, 93).				
23	Kurpershoek-Scherft 1956, 139-160.				
24	<i>Pierrot Narcisse</i> is een toneelstuk in verzen van vijf bedrijven en is in verband met Nijhoffs <i>Pierrot aan de lantaarn</i> interessant vanwege overeenkomsten in structuur en motieven. Buzeman 1970 is een beknopte vergelijkende studie tussen Girauds <i>Pierrot Narcisse</i> en Nijhoffs <i>Pierrot aan de lantaarn</i> . De structurele overeenkomst bestaat eruit dat beide stukken uitlopen op de zelfmoord van Pierrot. Overeenkomstige motieven zijn bij voorbeeld dat Pierrot in zichzelf gekeerd is en de Harlekijn-figuur hem letterlijk een spiegel voorhoudt, in beide gevallen met als doel Pierrot ertoe te brengen zichzelf met andere ogen te bezien. Opmerkelijk genoeg gaat Buzeman geheel voorbij aan het narcissusthema, waarop nota bene de titel van Girauds toneelstuk wijst. Bij Giraud is Pierrot dermate verliefd op zichzelf dat hij de spiegel aan scherven drukt en aan de verwondigen bezwijkt die hij daarbij oploopt. Bij Nijhoff is het narcissusmotief ook duidelijk aanwezig, zij het op een minder expliciete manier: mijn enige vriend, zo laat Nijhoff Pierrot zeggen, is mijn schaduw. (Evenals het beeld in de spiegel beweegt de schaduw mee; de schaduw is als het ware het negatief van de spiegel.) Groot verschil tussen beide stukken is dat bij Giraud de handeling sterk teruggrijpt op het commedia dell'arte-thema van de strijd tussen Pierrot en Harlekijn om de liefde van Colombine, iets wat bij Nijhoff geheel ontbreekt.				
25	<i>Pierrot Lunaire</i> bestaat uit zeventien gedichten van ieder drie strofen (4 + 4 + 5 regels) in een ingewikkeld patroon van herhalingen.				
26	In 1940, 1961 1963, 1967 (David Bowie in de theaterproductie 'Pierrot in Turquoise'), 1980 (Bowie als Pierrot in de video Ashes to ashes' uit 1980), 1970, 1974 (door Clio Laine, nominatie Grammy Award), 1977, 1988, 1991, 1992, 1993, 1994, 1997, 1999.				
27	Eine moderne Adaption der Pierrotfigur - in dat Grossstadtleben integriert und als "kleiner Mann der Strasse" stilisiert - findet sich im Bereich des Stummfilms beispielweise in der Gestalt Charlie Chaplins. Die Typenhaftigkeit seiner tragikomischen Figuren weisen Ähnlichkeiten zu der Konzeption der commedia dell'arte auf, da auch sie sich durch gewisse Gesetzmässigkeiten auszeichnen. Chaplin führte z.B. eine ungeschickte, melancholische Gestalt vor, deren Vorhaben und Tätigkeit stets misslückte. Zugleich spiegelte sein Wesen in seiner äusseren Erscheinung mit zu langer Hose und zu kleiner Frackjacke, mit Melone, Schnurrbart und Spazierstock wieder. Durch das Fehlen des Tons im Stummfilm wurde die groteske Situationskomik mittels übertriebener Gestik und übersteigertem Mienenspiel erreicht. Dieser Art des Schauspiels wies Gemeinsamkeiten mit der pantimime auf:				
	die zwischengeschalteten Texte entsprachen den Gewohnheiten der Marktbühne, sich auf Grund des Sprechverbote neben dem mimischen Spiel mit texttafelinverständlich zu machen. (Forell 1982 191-192).				
28	Nog in zijn film <i>Limelight</i> uit 1952, waarin Chaplin samen met Buster Keaton optreedt, speelt hij de tragische rol van een oud geworden clown.				
29	De Pierrot-figuur à la Debureau wordt dan vertolkt door Jean-Louis Barrault, die van Colombine door Madeleine Renaud. Als Barrault en Renaud in 1946 te Parijs hun Théâtre Marigny openen, speelt de beroemde Marcel Marceau de rol van Harlekijn in <i>Baptiste</i> , een pantomime uit de film van een jaar daarvoor.				
30	Dat geldt eveneens voor vijf gedichten uit Nijhoffs debuutbundel <i>De wandelaar</i> , die in dezelfde periode geschreven werd: 'De eenzame', 'Pierrot', 'Straat-muzikant', 'Clown' en 'De Chineesche danser'.				
31	Nijhoff 1990, 61.				
32	https://nl.wikipedia.org/wiki/Rapsodie , 10-04-2019.				
33	Verwey 1919.				
34	Nijhoff 1990, 61.				
35	Voor de interpretatie is gebruikgemaakt van de tweede druk: Nijhoff 1990, 63-85.				
36	Grunberg 2019.				
37	'Wat Freud in de herhalingsdrift interesseert, is niet zozeer het frenetieke, doldraaiende, maar het inerte karakter ervan. Is de herhalingsdrift de kerngrond van de doodsdraft, de dooddrift is de bestaansgrond van de herhalingsdrift.' (61), 'Leven is aan de macht van de dood ontrukkt worden' (65) en 'Er is geen leven zonder de weigering om met het leven mee te gaan. Weerstand en leven zijn gelijksoortig: het verzet is geen toevallig nevenverschijnsel en ook geen <i>nachträglich</i> effect van slechte ontmoetingen. Een levend organisme heeft niet gevraagd om te leven. Het wordt in het leven geworpen en bij zijn ontstaan krimpt het al meteen ineen.' (Moyaert 2014, 57).				
38	Moyaert 2014, 61.				
39	De interpretatie van <i>Pierrot aan de lantaarn</i> als het treffen tussen levens- en doodsdraft is ook van toepassing op een gedeelte van de in dezelfde tijd ontstane bundel <i>De wandelaar</i> . Schenkeveld-Van der Dussen laat onder andere zien dat de tegenstelling levenswil-doodsverlangen binnen één persoon een thema is in de afdeling waarmee <i>De wandelaar</i> opent. Net zoals Pierrot in <i>Pierrot in de lantaarn</i> voelt de ik-figuur in de gedichten van die afdeling van De wandelaar zich sterk vervreemd van de mensen en dingen uit zijn omgeving. En net zoals Harlekijn probeert hij daar manmoedig, maar vergeefs weerstand aan te bieden. Voorbeelden hiervan geven het openingsgedicht van de bundel, dat de titel 'De wandelaar' draagt, en de gedichten 'Het licht' en 'Na een jaar'. Schenkeveld-Van der Dussen wijst naar aanleiding van deze verzen expliciet op het verband van <i>Pierrot aan de lantaarn</i> met <i>De wandelaar</i> . (Schenkeveld-Van				
	der Dussen 1974, 216) Een andere overeenkomst is dat Nijhoff zich in Pierrot aan de lantaarn bedient van figuren met een zinnebeeldig karakter, iets wat ook typerend is voor 'Het kind', 'De soldaat', 'Pierrot', 'Clown', 'De Chineesche danser', 'De alchemist', 'De troubadour', 'De heilige', 'Het meisje' uit <i>De wandelaar</i> , dit terwijl figuren met een dergelijk karakter in de volgende twee bundels (<i>Vormen</i> uit 1924 en <i>Nieuwe gedichten</i> uit 1934) nauwelijks meer voorkomen.				
40	Hierop wijst ook Bolhuis 1980, 14.				
41	Gerritsma 1988, 9-11.				
42	Van den Akker 1985, 247.				
43	Ondanks de 'metafysische noties' bij het zoeken naar de zin van het leven probeerde Nijhoff overigens zo ver mogelijk weg te blijven bij wat Adriaan Roland Holst als dichterlijke oplossing had gekozen, namelijk 'een zo groot mogelijke verwijdering van de wereld en haar werkelijkheid', waarbij hem het 'Elysium' voor ogen stond als 'de creatie van een paradijselijke verbeeldingsrijk buiten het "schrikbewind van uur en feit"'. (Van den Akker 1985, 247)				
44	Van den Akker 1985, 246.				
45	Geciteerd uit Buzeman 1974.				
46	Van den Akker 1985, 278-279.				
47	Zie Dorleijn 1978 en Van den Akker en Dorleijn 1994, de paragraaf 'Drie modernistische libretti'.				
48	Sanders 2006.				
49	Nijhoff 1994, 13: Stravinsky's libretto was gebaseerd was op 'Renard; histoire burlesque chantée et jouée faite pour la scène d'après des contes populaires russe. Musique et texte de Igor Stawinsky. Mis en français pas C-F. Ramuz. Réproduction pour chant et piano par l'auteur', 13.				
50	Nijhoff 1994, 13-14.				
51	Verwey 1919.				
52	Coster 1924 XII-XIII.				
53	Buning 1936.				
54	Kloos 1937.				
55	Vestdijk 1936.				
56	Debrot 1987, 36.				
57	De gegevens voor de editiegeschiedenis zijn grotendeels ontleend aan Nijhoff 1993, 2 (Commentaar), 127-130 en 239-243.				
58	Nijhoff 1993 3 (Apparaat) 223 noot 4.				
59	Nijhoff 1993 3 (Apparaat) 223 noot 4.				
60	Van Wessem 1924.				
61	Gegevens ontleend aan theatercollectie.uva.nl.				
62	Sonneveld 2006, 379-388.				

