



**KDC**

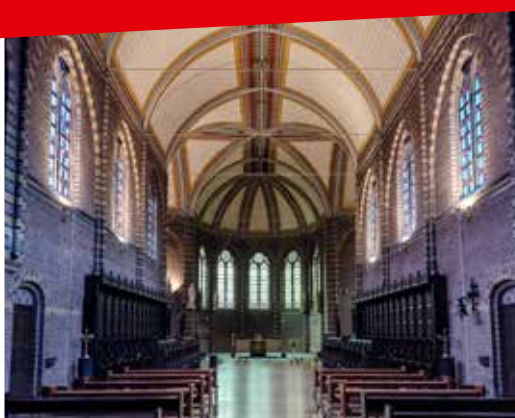
# Impressie

Tijdschrift voor Katholiek Erfgoed

2024 | 34



Erfgoed



Katholicisme



Geschiedenis

### 3 | VOORWOORD

#### 4 | VERWEVEN VERHALEN | *Susan Legêne over de betekenis van koloniale collecties voor ons begrip van heden en verleden*

Susan Legêne, Marieke Smulders

#### 9 | ERFGOEDSCHAT | *Dolly Town*

Andreas Caspers

#### 10 | MONNIKEN OP SCHIER | *De terugkeer van de Trappisten*

Wouter Kock

#### 14 | DE KUNSTENAARSHAND IN GLAS-IN-LOOD | *Onderzoek naar het atelier F. Nicolas & Zonen uit Roermond*

Judith van Puyvelde, Jeffry Huntjens-Baetsleer

#### 19 | COLUMN WIEK | *Lelijk Eendje*

#### 20 | VADERTAAL EN MOEDERBAND | *In gesprek met auteur Paul Verheijen*

Peter Altena

#### 23 | ERFGOEDSCHAT | *Speculaasplank of iets heel anders?*

Hans Krabbendam

#### 24 | ANS VAN ZEIJST'S / ZUSTER THEOFOOR'S VERBORGEN ERFGOED | *een verkenning van onderbelichte meubelkunst*

Ginger van den Akker

#### 28 | ERFGOEDSCHAT | *Joseph Cuypers, architect en vernieuwer*

Jeffry Huntjens-Baetsleer

#### 29 | WEERZIEN IN GLAS | *Gerardus Majella*

Joep van Gennip

#### 32 | RICHTLIJNEN VOOR CULTUREEL DETECTIEWERK

#### 33 | SUGGESTIES VOOR WETENSCHAPPELIJK ONDERZOEK

#### 34 | VRIENDEN VAN HET KDC

#### 35 | COLOFON



← Medewerkers van het KDC aan het werk in het archief, v.l.n.r. Nol van den Boogaard, Jan van Well (archivaris), André Maes (bibliothecaris), ca. 1975.

# Inhoudsopgave



# Voorwoord

In 2024 viert het Katholiek Documentatie Centrum zijn 55-jarig jubileum. Méér dan een halve eeuw bewaart en ontsluit het KDC het katholiek erfgoed van Nederland voor onderwijs en onderzoek door het faciliteren van projecten, het uitbrengen van publicaties en het organiseren van bijeenkomsten met professionals van erfgoedinstellingen, studenten, onderzoekers en andere experts.

Traditiegetrouw werd op 31 mei jongstleden in het kader van dit lustrum de Jan Roes-lezing uitgesproken. Dit jaar was prof. dr. Susan Legêne, historica aan de Vrije Universiteit Amsterdam, uitgenodigd om in Nijmegen te komen spreken. Zij houdt zich intensief bezig met de vraag hoe koloniale objecten kunnen bijdragen aan een verantwoorde omgang met het koloniale verleden en de doorwerking daarvan in de huidige en toekomstige maatschappij. Dit onderwerp lag Jan Roes (1939-2003), de eerste KDC-directeur ook nauw aan het hart. Op zijn initiatief werd het archief van aartsbisdom Jakarta (1807-1975) toegankelijk gemaakt voor onderzoekers in binnen- en buitenland. Zo staat hij aan het begin van de inspanningen om het gedeeld katholiek erfgoed van Indonesië en Nederland veilig te stellen voor behoud en onderzoek. De redactie van *Impressie* sprak voorafgaande aan de Jan Roes-lezing met Susan Legêne.

Vervolgens bevat dit nummer van *Impressie* artikelen over lopend onderzoek naar vooral kunsthistorische onderwerpen. Zo sprak de redactie met Judith van Puyvelde, MA die voor haar promotieonderzoek aan Maastricht University en Sociaal Historisch Centrum Limburg onderzoek doet naar de Limburgse glas-in-lood-industrie en met name naar het glaselatelier F. Nicolas en Zonen uit Roermond.

Masterstudent Ginger van den Akker dook voor haar scriptie-onderzoek aan de Universiteit van Amsterdam in de collectie van Ans van Zeijst (zuster Theofoor), dat bewaard wordt in het KDC. Zij wordt vaak beschouwd als dé vormgever van de naoorlogse katholieke wederopbouw. En kerkhistoricus dr. Joep van Gennip deelt zijn werkproces van cultureel detectivewerk naar de herkomst van een familie-erfstuk.

Ten slotte zijn er ook een aantal bijdrages die andere erfgoedthema's belichten: Wouter Kock, MA, die op de Radboud Universiteit promotieonderzoek doet naar het religieuze hergebruik van kloosters, heeft onderzoek gedaan naar de vererfgoeding van het kloosterleven zelf. En neerlandicus Peter Altena sprak met auteur Paul Verheijen over het tweeluik dat hij over zijn ouders heeft geschreven. Dit verschaft een persoonlijk inkijkje in het katholieke leven van de jaren 1950 in Twente.

Hopelijk zullen deze onderwerpen u wederom inspireren. Veel leesplezier gewenst. ¶

# KDC

# Verweven verhalen

## Susan Legêne over de betekenis



**'Bij het dekoloniseren van collecties gaat het zeker niet om het onzichtbaar maken van het koloniale verleden. Het draait er juist om koloniale dimensies – motieven en patronen – zichtbaar te maken.'**

Op de vierde Jan Roes-lezing, die plaatsvond bij gelegenheid van het 55-jarig bestaan van het KDC op vrijdag 31 mei 2024, sprak prof.dr. Susan Legêne (Vrije Universiteit te Amsterdam) over de verwevenheid van koloniale en Nederlandse geschiedenis. Ze wees op het belang om de patronen die deze geschiedenis in ons erfgoed en in onze maatschappij heeft nagelaten zichtbaar te maken.

Susan Legêne houdt zich al bijna 25 jaar bezig met omstrepen of ongemakkelijk erfgoed in museale collecties, dat afkomstig is uit een koloniale context. Sinds 2020 is ze betrokken bij het *Pressing Matter*-project, waarin onderzoekers zich verdiepen in de vraag hoe koloniale objecten kunnen bijdragen aan de omgang met het koloniale verleden en de doorwerking daarvan in de huidige en toekomstige maatschappij. Voor deze Impressie sprak de redactie met haar over de betekenis van koloniaal erfgoed in musea en archieven en over de vraag waarom het zo belangrijk is dat musea en erfgoedinstellingen actief omgaan met hun koloniale collecties. 'Laat zien wat je zelf onderneemt om de verwevenheid van koloniale en religieuze verhalen zichtbaar te maken.'

**Tekst:** Susan Legêne, Marieke Smulders namens de redactie

**Beeld:** collectie KDC

**Foto boven:** Wandplaat voor het katholieke basisonderwijs in Indonesië, verbeeldend de doop van Jezus door Johannes. De setting is aangepast om beter aan te sluiten op de belevingswereld van de lokale bevolking | **Bron:** KDC WAPL-5A1236

# van koloniale collecties

## voor ons begrip van heden en verleden

**Redactie (R):** De titel van de Jan Roes-lezing luidde 'Vervlochten verhalen'. Daarmee verwezen we naar de vervlechting van koloniale en religieuze geschiedenis en de verwevenheid van de geschiedenis en cultuur van Nederland met die van de (voormalige) koloniën. Is het aan de historici en de erfgoed specialisten van nu om die verweven geschiedenissen te ontvlechten?

**Susan Legêne (SL):** Ontvlechting wil zeggen dat je draden los trekt van elkaar. Dan ga je dus minder verbanden en patronen zien. Het gaat er juist om dat we als onderzoekers proberen te begrijpen hoe bijvoorbeeld koloniale en religieuze macht met elkaar vervlochten waren. En om in termen uit die metafoor van verwevenheid of vervlechting te blijven: het gaat erom te onderzoeken wat de schering was en wat de inslag, welke motieven koloniale en religieuze factoren hebben gevormd in het weefwerk van de geschiedenis. Het is zaak op zoek te gaan naar de patronen en de innige verbondenheid te onderzoeken en te onderkennen. Als je ze louter wilt ontvlechten, uit elkaar trekken dus, ben je eigenlijk ahistorisch bezig.

**R:** Het dekoloniseren van erfgoedcollecties staat hoog op de agenda van veel musea en archieven. Die term van dekoloniseren zorgt nog wel eens voor verwarring of irritatie (merken wij als KDC). De term lijkt volgens sommigen te impliceren dat het koloniale verleden moet worden uitgewist door beschrijvingen aan te passen om daarmee pijnlijke, racistische en stereotyperende bewoordingen uit catalogi te verwijderen. Is dat een begrijpelijke zorg?



**SL:** Bij het dekoloniseren van collecties gaat het zeker niet om het onzichtbaar maken van het koloniale verleden; het draait er juist om koloniale dimensies – motieven en patronen – zichtbaar te maken. Kijk, om te begrijpen wat er gebeurd is met onze omgang met koloniaal erfgoed, moeten we terug naar het moment van de politieke dekolonisatie. Toen de koloniën hun zelfstandigheid herwonnen en het kolonialisme in politieke zin werd opgeheven, werd aangenomen dat we het daarmee ook achter ons hadden gelaten. Dit heeft ertoe geleid dat de opvatting van wat Nederlandse geschiedenis is, enorm is verengd.

**'Kolonialisme had ook een culturele inbedding in Nederland, maar dit is onzichtbaar gemaakt.'**

Ons zelfbesef is genationaliseerd, het koloniale verleden speelde zich elders af en is voorbij. Dat zie je niet alleen in Nederland, maar ook in andere Europese landen. Echter, het kolonialisme had ook een culturele inbedding in Nederland, en deze is met de politieke gebeurtenis van de dekolonisatie niet verdwenen. Juist tijdens de politieke dekolonisatie zijn die koloniale dimensies onzichtbaar

gemaakt. En we willen ze nu weer zichtbaar maken en juist voortborduren op de koloniale dimensies die te zien zijn. Historici die onderzoek doen naar het koloniale verleden en erfgoed specialisten die verantwoordelijk zijn voor koloniale collecties streven nu juist een hele actieve omgang met het koloniale verleden na. En dat kan inderdaad oncomfortabel zijn.

**R:** Je bent al enkele jaren als projectleider verbonden aan het 'Pressing Matter'-project. Kun je ons hier iets meer over vertellen? Vanuit welke vragen kwam dit project van de grond?

**SL:** Pressing Matter is een heel groot samenwerkingsverband tussen acht musea en vier universiteiten, een KNAW-instituut plus een aantal maatschappelijke organisaties. We hebben het projectplan geschreven in 2018-2019 en het verscheen dus al voordat de Raad voor Cultuur met het rapport 'Koloniale collecties en erkenning van onrecht' (2020) kwam. De Raad adviseerde dat de omgang met koloniale collecties moest worden herijkt, teneinde de mogelijkheden te onderzoeken om onrecht veroorzaakt door het kolonialisme te repareren.

Het Pressing Matter-project werd opgezet als een project dat paste binnen het programma van de Nationale Wetenschapsagenda. Bij dergelijke projecten draait het om het verbinden van wetenschap aan maatschappelijke vraagstukken om uiteindelijk tot wetenschappelijke én maatschappelijke impact te komen. Het maatschappelijke probleem waarvan we zijn uitgegaan was de kwestie: Wat moeten we aanvangen met al die etnografische collecties in de Nederlandse musea die zijn verzameld in een koloniale context? →



↑ Uit een fotoalbum aangeboden aan pater Vertenten MSC door Josef Schmutzer (links), Buitenzorg (nu: Bogor, West-Java), 7 februari 1926. **Foto links:** Beeldhouwer Iko (rechts) maakte katholieke kunst in traditionele Javaanse stijl in opdracht van Schmutzer. Zover bekend zijn er meerdere replica's van de werken bewaard gebleven, waaronder in Steyl (Limburg) en Ganjuran (Java). | **Foto rechts:** Moeder Maria en Kind Jezus in Javaanse stijl door beeldhouwer Iko. Let erop dat de uitvoering van dit werk op beide foto's verschilt | **Bron:** KDC ALFO-1081

Wat betekenen ze, hoe zijn ze aan die betekenis gekomen maar ook: wat betekenen ze nog meer buiten die etnografische context van onze musea, en voor wie dan? Welke acties zouden musea kunnen ondernemen om die betekenissen beter tot hun recht te laten komen, voor herkomstgemeenschappen nu, maar ook binnen Nederland zelf?

**'Er is sprake van een ongelijkheid in controle én kennis over deze koloniale objecten'**

Als makers van het plan hadden wij de overtuiging dat de doorwerking van het koloniale verleden van Nederland een tegenhanger heeft in de sociale en culturele verhoudingen in de landen waar die collecties vandaan komen. Er is een 'hier'- en een 'daar'-kant aan, die aan beide zijden zijn eigen problematiek heeft. Hier begrijpen we onvoldoende van de koloniale dimensies van deze collecties; dáár ervaren mensen een verlies omdat ze zelf niet over voor hen betekenisvolle objecten en collecties kunnen beschikken. Bovendien hebben de mensen daar te maken met een canonisering van koloniale collecties op grond van een westerse, koloniale blik. Dat wil zeggen dat de westerse musea en instellingen die deze collecties hebben verzameld, onderzocht, beschreven en gepresenteerd, bepaalde betekenissen aan objecten hebben gehecht, die maar gedeeltelijk of zelfs helemaal niet overeenkomen met de betekenis die deze objecten voor de mensen dáár hadden en kunnen

hebben. Denk aan voorwerpen die in musea hier als hoogstaande kunstwerken worden tentoongesteld, terwijl de rituele betekenis geen aandacht krijgt of ze ter versterking van hun kunstzinnige waarde zelfs zijn verminkt. Ondertussen staat die rituele betekenis voor de gemeenschap, van wie het object afkomstig is, juist voorop. Westerse musea hebben een enorme kennis en expertise kunnen opbouwen over de objecten dankzij de uitvoerige collecties die in de loop van de koloniale geschiedenis door wetenschappers uit de koloniale mogendheden zijn aangelegd. Het gaat dus ook over de ongelijkheid hierin; wie heeft de meeste controle en kennis over deze objecten?

**R: In aansluiting op dit punt van kennis en wie de controle hierover heeft: In het *Pressing Matter*-project is het thema van eigenaarschap van groot belang. Dan denken mensen vermoedelijk in de eerste plaats aan roofkunst, maar het gaat om een veel bredere scala aan objecten en collecties. Hier bij het KDC hebben we onder meer een omvangrijke collectie films en met name foto's, veelal afkomstig uit archieven en verzamelingen van missionerende organisaties, zoals ordes en congregaties van religieuzen. Zij hebben vaak deze foto's laten maken dus zij zijn de logische eigenaars.**

**Maar zou je dat ook anders kunnen bekijken? Zijn de mensen die op de foto's staan niet ook in zekere zin eigenaar?**

**SL:** Ja... Wat zijn foto's eigenlijk? Het zijn altijd ingekaderde fragmenten, er gebeurde op het moment van fotografie van alles om de foto heen. Daarbij is er altijd per definitie sprake van interactie tussen de fotograaf en de gefotografeerde. De fotograaf neemt het initiatief; het zijn in de regel niet





← Fotokaart uit een etnografische collectie van de missionarissen van Steyl (S.V.D.). Zij documenteerden lokale religieuze gebruiken van de inwoners van Flores als educatiemateriaal voor hun school in Nederland. Vanwege de cultuurhistorische waarde van het materiaal is het ook van belang om dit te kunnen delen met de partners in Flores.  
Bron: KDC SAFO-2746

de gefotografeerden die de foto graaf hebben gevraagd hen op de plaat te zetten. Wanneer je als erfgoedinstelling naar je fotocollectie kijkt, is het goed om na te denken over die relatie: hoe is er ingekaderd; welke verhouding was er tussen foto graaf en de mensen op de foto, wie kunnen er naast hebben gestaan die je niet ziet. Bezoekers van de website kun je zo'n kijkwijzer aanreiken en wellicht is iets van die keuzes van de foto graaf en interactie ook in de documentatie bij de foto's tot uitdrukking te brengen. Ook is het van belang je te realiseren dat foto's vaak gereproduceerd zijn. Ze zijn soms in verschillende fotoalbums beland, in tijdschriften afgedrukt, op ansichtkaarten of kalenders gezet

en daar in specifieke contexten gebruikt en gepresenteerd. Je zou er als erfgoedinstelling bijvoorbeeld voor kunnen kiezen om meer van die verschillende visuele contexten voor eenzelfde foto te laten zien. Uitgangspunt is dan niet onze (westerse) blik op deze mensen en hun cultuur, maar: hoe hebben deze foto's geholpen de koloniale cultuur in Nederland te verankeren?

**'Het is belangrijk dat erfgoedinstellingen op zoek blijven gaan naar draagvlak voor een blijvende actieve omgang met koloniale collecties.'**

**R: De laatste paar jaar is de aandacht voor het ongemakkelijke koloniale verleden en de doorwerking van de machtsstructuren van het kolonialisme in het heden flink gegroeid. Jij was al veel langer met deze thematiek bezig. Hoe heb je dat ervaren? Riep deze groeiende aandacht bij jou het gevoel op van 'hè hè, eindelijk'?**

**SL:** Nou nee, 'eindelijk' heb ik zeker niet gedacht. [Susan lacht.] In de loop der jaren ben ik wel gaan begrijpen dat alles veel tijd nodig heeft. Maar ik heb me daar niet door laten ontmoedigen, omdat ik me realiseerde dat er anders niets verandert. Ik ben al sinds 2000 bezig met menselijke resten in etnografische collecties. Het leek mijn collega's en mij aanvankelijk heel simpel: het gaat om objecten die zijn verzameld vanuit het perspectief van

de westerse fysische antropologie. Naar de ethische perspectieven van nu is een dergelijke verzameling problematisch en wetenschappelijk zijn ze maar matig van belang. Als collectie-eenheid zijn deze menselijke resten vaak verweesd geraakt, naar de normen van nu is er vaak weinig respectvol mee omgegaan. Dat een andere omgang hiermee nodig was, leek dus eigenlijk wel voor zich te spreken. Maar hoe meer mijn collega's en ik hierin doken, des te meer vragen er werden opgeroepen waarmee we aan de slag moesten.

Er kwamen vragen rond het nut voor de fysische antropologische collecties voor biomedisch onderzoek, zoals bijvoorbeeld: zijn deze resten toch nog nuttig voor onderzoek naar pathogeen DNA en de ontwikkeling van ziekteverwekkers? En ethische vragen zoals: gaat het hier om 'culturele' objecten of om menselijke resten? Hoe kunnen we aantonen waar deze menselijke resten precies vandaan komen en wie ze hier heeft gebracht? En wat ga je doen met deze collecties wanneer je ze uit het museale domein haalt om ze over te brengen naar de sfeer van overledenen? →



← 'Christus aan het kruis' afgebeeld in traditionele Javaanse wajang-stijl op gebatik doek, gesigneerd met 'Suroreno -75, W.M.D.'. Dit stuk is afkomstig uit de collectie van het Nijmeegs Volkenkundig Museum en na de sluiting van het museum is dit bij het KDC ondergebracht | Bron: KDC COVW-1584



↑ Kunstenaar Jan Toorop (1858-1928) en zijn kleindochter Annie Fernhout, 1927. Hij was een Indische Nederlander, die zich op latere leeftijd bekeerde tot het katholicisme. Toorop geldt als één van de pioniers van de Nederlandse *art nouveau*.  
Bron: KDC AFBK-2A17711



↑ Engel voor de St.-Aloysiuskapel te Haarlem door Toorop, geïnspireerd door Javaanse kunst, 1907 | Bron: KDC STUY-130

Moet je dan niet eerst achterhalen of het bijvoorbeeld om resten van moslims of christenen gaat, zodat eventuele begrafenisrituelen daarop kunnen worden afgestemd? Ik ben dus gaan inzien dat je een lange adem moet hebben als je met deze thematiek aan de slag gaat; je moet openstaan voor ál deze perspectieven en daarover het contact zoeken.

**R:** *Je bent hier dus met collega's al zo'n 25 jaar mee bezig. Waar hoop je naar toe te gaan, wat is het doel dat je na al die jaren nog voor ogen hebt?*

**SL:** Ik denk dat het de kracht is van het *Pressing Matter*-project – naast de gevarieerde afkomst van de betrokken onderzoekers trouwens, het gaat om twintig mensen afkomstig van vijf continenten – dat de groep van (deel-)projectleiders al zo lang met dit onderwerp bezig is. Spil van het project is Wayne Modest van

De maatschappelijke discussie rondom Zwarte Piet loopt de → laatste jaren hoog op, met veel emotionele confrontaties tussen voor- en tegenstanders. Dit debat heeft ook koloniale dimensies. Het gesprek is echter al decennialang gaande in ons land, zo blijkt ook uit deze poster uit de jaren 1980. De traditie van Zwarte Piet is een voorbeeld van een koloniaal 'erfstuk' dat dusdanig structureel in de Nederlandse cultuur verwoven is geraakt dat wij het niet meer als zodanig herkennen | Bron: KDC AFBK-2b5066

het Wereldmuseum. De senior onderzoekers kennen elkaar goed, en zijn goed ingevoerd in de materie, maatschappelijke partners zoals de Stichting Academisch Erfgoed hebben het thema voluit omarmd. We zien nu echt zaken in beweging komen. Er worden allerlei concrete, praktische oplossingen gezocht en gevonden door musea, universiteiten en erfgoedinstellingen om collecties te dekoloniseren. Tegelijk zien we dat er beweging komt in de geschiedschrijving, al gaat de doorwerking daarvan natuurlijk langzamer, dat is echt een andere dimensie. En ook zet het verrichte onderzoek politieke keuzes in de culturele sector in beweging. Ik zie het zo: we zitten op een rijdende trein en proberen van hieruit weer naar het volgende station te komen.

**'Maak de verwevenheid van koloniale en religieuze verhalen zichtbaar'**

**R:** *En dat is dus niet het eindstation?*

**SL:** Zeker niet! Activisten hebben een belangrijke rol gespeeld om die trein sowieso op de rails te krijgen. Wat ik graag zou willen is dat we van dat projectmatige werken afkomen, en dat het besef van verwevenheid met de koloniale geschiedenis en cultuur structureel wordt ingebed en meegenomen. Ik zie dat jullie dat ook proberen te doen bij het KDC. Het zou normaal moeten worden dat musea en erfgoedinstaties zich afvragen:

waar komt deze collectie vandaan? Hoe is deze tot stand gekomen? Hoe historisch bepaald is de ontsluiting en kunnen we dat meer naar het nu brengen? Het is belangrijk dat erfgoedinstellingen op zoek blijven naar draagvlak voor een blijvende actieve omgang met koloniale collecties. Het is in die zin natuurlijk niet jullie verantwoordelijkheid om onderzoek te doen, maar wel de urgentie hiervan steeds weer op tafel te leggen. En laat aan onderzoekers, studenten en geïnteresseerden zien wat je zelf onderneemt om de verwevenheid van koloniale en religieuze verhalen zichtbaar te maken. ¶

Meer weten?



**Pressing Matter** is een internationaal onderzoeksprogramma naar koloniaal erfgoed, gefinancierd door de Nationale Wetenschapsagenda en gecoördineerd vanuit de Vrije Universiteit Amsterdam.

Voor meer informatie:  
[pressingmatter.nl](https://pressingmatter.nl)



# Dolly Town

**Tekst:** Andreas Caspers | **Beeld:** collectie KDC

Recent verwierf het KDC een album met zwart-witfoto's van poppen. Deze poppen zijn netjes gekleed en voorzien van moraliserende spreken, die zij ook uitbeelden. Het album is afkomstig van de Bond Zonder Naam, een organisatie die *'de zelfverbetering der menschen en de toepassing der christelijke naastenliefde in het maatschappelijk leven'* als doel had. De bond probeerde dit onder meer te bereiken door zijn leden iedere maand een spreuk toe te sturen. Het is met deze spreken dat de poppen in het album zijn vereeuwigd.

Op 2 april 1938 riep pater Henri de Greeve (1892-1974) – die voor de KRO de radiatorbriek *Lichtflitsen* verzorgde – zijn luisteraars op om met hem een bond op te richten. Een bond zonder bestuur of statuten, zelfs zonder naam, waarvan iedereen – katholiek of niet – lid mocht worden. De enige voorwaarde die hij leden stelde was dat zij voortaan de naastenliefde leidend lieten zijn in hun dagelijkse leven. Toen De Greeve vervolgens duizenden enthousiaste reacties ontving, voegde hij de daad bij het woord en richtte hij echt een bond op: de Bond Zonder Naam.

Het programma van de nieuwe bond vatte De Greeve kernachtig samen met het motto *'Verbeter de wereld, begin bij jezelf'*. Deze spreuk liet hij op een kaart drukken, die hij de leden toezond om op een zichtbare plaats op te hangen. Dit beviel zo goed, dat hij besloot hier een gewoonte van te maken en de leden iedere maand een nieuwe spreuk toe te sturen. In september 1938 verscheen zo de eerste spreuk, *'Ruim al je ruzies op'*, in een lange reeks, die – met een korte onderbreking tijdens de oorlog – tot op heden wordt voortgezet, sinds 2007 door Cordaid, waarin de Bond Zonder Naam is opgenomen.

Van éénrichtingsverkeer was geen sprake. Veel bondsleden toonden zich van hun creatieve kant en vervaardigden gedichten, tekeningen en knutselwerkjes die zij De Greeve toestuurd. Daarbij lieten zij zich inspireren door het gemeenschappelijke ideaal, de naastenliefde, en soms ook door de spreken. De Greeve aanvaardde hun producten dankbaar en besteedde er aandacht aan in de periodiek van de bond, *De weg van verwoesting naar herstel*. Toen hij genoeg kunstwerken verzameld had, richtte hij er in 1940 een tentoonstelling mee in, waarmee hij door het land reisde. De opbrengst van de entree kwam ten goede aan acties ter ondersteuning van hulpbehoevendenden. Vooral de poppenhoek was bij deze tentoonstelling erg in trek.

Op last van de bezetter staakte de Bond Zonder Naam in 1942 zijn activiteiten. De Greeve werd geïnterneerd en de bezittingen van de bond werden geconfisqueerd. Een gevolg hiervan was dat alle poppen verloren gingen. Pas in 1951 – toen De Greeve geen voorzitter meer was – organiseerde de bond weer een tentoonstelling met poppen, maar ditmaal waren het er genoeg voor een poppenstad: *Dolly Town*.

Het KDC verwierf recent een album van de Bond Zonder Naam met foto's van poppen. Het is echter niet duidelijk of dit de poppen zijn die tijdens de oorlog zijn gesneuveld of de inwoners van *Dolly Town*. De foto's zijn namelijk niet voorzien van een datum of enige andere toelichting. Opvallend is dat de poppen alleen spreken uitbeelden die De Greeve al voor 1942 heeft verspreid. Bovendien ontbreken in het album de poppen die journalisten in 1951 bijzonder genoeg vonden om te beschrijven. Daar staat tegenover dat de enige pop die toen daadwerkelijk in een krant is afgebeeld, ook in het album terug te vinden is. ¶

**Op de foto:** Een aantal voorbeelden uit de foto-expositie 'Dolly Town'.



# Monniken op Schier

## *De terugkeer van de Trappisten*

KDC

10

Door een demografische bril bezien is de staat van het Nederlandse kloosterleven alarmerend. Waren er in 2019 nog ruim 3.900 religieuzen, dit jaar is hun aantal verder gedaald naar 2.300 – daarvan is bovendien ruim 70% 80 jaar of ouder (volgens koepelorganisatie Konferentie Nederlandse Religieuzen). Tegelijkertijd lijken kloosters als spirituele en erfgoed-plekken steeds zichtbaarder en populairder te worden.

Het is deze paradox die aan de basis ligt van het promotieonderzoek dat Wouter Kock aan de Radboud Universiteit uitvoert. In dit onderzoeksproject neemt hij het religieuze hergebruik van monumentale kloosters onder de loep. Dit doet hij door naar een aantal casussen te kijken van recentelijk gevormde nieuwe religieuze gemeenschappen die oude kloostergebouwen overnemen en bewonen. Voor *Impressie* verlegt Wouter nu echter zijn aandacht naar een ander fenomeen waaruit die paradoxale positie van het kloosterleven spreekt: documentaires over kloosters en kloosterlingen. Dit doet hij naar aanleiding van de met internationale prijzen bekroonde documentaire *Monniken op Schier: De terugkeer van de Trappisten* uit 2015 die hij, als onderdeel van zijn lopende onderzoek, bekeek in de studiezaal van het KDC. De documentaire is een persoonlijk portret van de acht monniken die op dat moment nog in Abdij Sion nabij Deventer wonen, maar besloten hebben deze enorme abdij, gesticht aan het einde van de negentiende eeuw, te verlaten. Zij willen als gemeenschap een nieuw begin maken op Schiermonnikoog, het eiland dat vernoemd is naar deze schiere (ofwel: grijze) monniken.

**Tekst:** Wouter Kock | **Beeld:** Abdij Sion, auteur

**Foto midden:** Interieur van de kloosterkerk van Nieuw Sion op Schiermonnikoog.



*'De wisselwerking tussen het kloosterleven en de buitenwereld verdient meer aandacht'*

# Het kloosterleven terug op maat?



**M**onniken op Schier kan met recht een succes genoemd worden – naast de prijzen die het ten deel vielen, is het meerdere keren op de nationale televisie uitgezonden geweest en bovendien zijn er twee vervolgdokumentaires (2017 en 2022) verschenen. Dit succes komt in de eerste plaats op het conto van de makers, maar staat tegelijkertijd niet op zichzelf: kloosterdocumentaires verschijnen met regelmaat en zijn relatief populair. Waarom dat zo is, heeft onder andere, zoals we zullen gaan zien, betrekking op de romantisering van het kloosterleven. Dit gegeven brengt ook een andere kwestie aan de orde, want als een documentaire een geromantiseerd beeld van het kloosterleven voorschotelt, wat is dan de waarde van een dergelijke bron voor het onderzoek naar dat kloosterleven?

## Monniken op Schier

In *Monniken op Schier* zien we de trappisten in een context (de abdij) die normaal strikt afgesloten is van de buitenwereld. De trappisten delen de twijfels en pijn die zij ervaren nu het besluit is genomen dat zij hun abdij zullen verlaten. Een plek waar zij al jaren of soms zelfs decennia wonen en waarvoor zij bij hun professie de belofte van stabiliteit (*stabilitas loci*) hebben gedaan: zij traden ooit in met het idee nooit meer van deze plek te zullen wijken; ook hun laatste rustplaats zouden ze er vinden. De keuze voor de verhuizing was aanvankelijk dan ook niet unaniem. In de documentaire blijkt het voornamelijk de abt te zijn die afstand wil nemen van de abdij. Veelzeggend hierin is een fragment halverwege de documentaire waarbij hij de kijker meeneemt naar een kleine woonwagen die naast de neogotische abdij is geplaatst en die hij heeft

ingericht als een kloostercel. Vol bezieling vertelt hij dat deze ruimte meer dan voldoet aan de behoeftes van een kloosterling: 'Zodra ik de deur open en dicht doe, dan ben ik eigenlijk weg uit de abdij, en dan ben ik eigenlijk al in een nieuw klooster. Weg uit het grootschalige en terug op maat.'

Anders dan bij de abt, is de vertwijfeling bij de andere monniken een stuk groter. Enkelen van hen vertellen dat ze zijn gehecht aan hun abdij én niet te vergeten aan de mensen die bij deze abdij betrokken zijn. Want buiten de broeders zijn daar de gasten die het gastenhuis aandoen, de vrijwilligers die het klooster mee draaiende houden, een cisterciënzer lekengroep die zich verbonden heeft aan de kloostergemeenschap en haar spiritualiteit, en de vele mensen die zondag de mis in de abijkerk bijwonen. De mensen uit de omgeving kennen de monniken, zoals een oudere broeder het verwoordt, 'van haver tot gort'.

## 'Het vertrek van de trappisten uit Deventer raakte de mensen uit hun omgeving'

Hun vertrek wordt de trappisten dan ook niet door iedereen in dank afgenomen. Zo zien we in het derde kwart van de documentaire hoe de kerk volstroomt voor de laatste mis die er in de abdij zal plaatsvinden, na afloop zegt een vaste abijkerkganger in de camera: 'Tot mijn grote verdriet gaat [het] nu ophouden. Begrijp ook niet dat dat nodig is. Ik ben daar een beetje boos over eigenlijk ook. Wat moeten deze monniken op Schiermonnikoog?' Ondanks deze twijfels en aanvankelijke kritieken zien we echter hoe in de loop van de documentaire het vooruitzicht van een nieuw begin op Schiermonnikoog met toenemend enthousiasme door de monniken wordt omarmd. →



Abdy Nieuw Sion, Schiermonnikoog

En toch weet ik uit gesprekken die ik recentelijk heb gevoerd met betrokkenen dat de kijker bepaald niet het achterste van de tong te zien krijgt. De interne spanningen en de reacties vanuit de omgeving van de abdy waren in realiteit een stuk heftiger en complexer. Dit gegeven maakt dat het gebruik van deze documentaire voor onderzoeksdoeleinden lastig wordt, want het draait hier immers om een selectief – en daarmee tot op zekere hoogte fictief – beeld.

### Beeldvorming

Dit punt van kritiek staat niet op zichzelf; de Nijmeegse theoloog en historicus Peter Nissen heeft zich eveneens kritisch over het fenomeen kloosterdocumentaire gebogen. Dit deed hij naar aanleiding van de in 2005 verschenen en alom geprezen documentairefilm *Die Große Stille* (Into Great Silence) van de Duitse filmmaker Philip Gröningt. Deze 158 minuten durende documentairefilm is een poging om het leven in radicale stilte van de kartuizer monniken van het Franse La Grande Chartreuse-klooster vast te leggen. Het is opgenomen met een relatief eenvoudige camera en zonder gebruik van artificieel licht, en het is opgebouwd uit vaak minutenlang durende shots waarin de kijker de monniken bijvoorbeeld (natuurlijk in absolute stilte) in hun cel ziet mediteren en studeren. Dit voltrekt zich binnen de muren van het klooster dat omgeven is door een tot de verbeelding sprekende omgeving bestaande uit bos en bergen.

Om het succes van deze documentairefilm te verklaren trekt Nissen een parallel naar andere gemeenschappen zoals de Amish

die eveneens afgesloten van de maatschappij leven en daarmee een zekere ongereptheid belichamen: het is deze romantische voorstelling die de hedendaagse mens aanspreekt (Nissen 2014). En, zo stelde Nissen vorig jaar nog tijdens een lezing, deze romantische projectie geldt niet alleen voor de kartuizers, maar voor het monastieke leven in het algemeen (Nissen 2023). Deze beeldvorming correspondeert echter niet met de weerbarstige werkelijkheid van het kloosterleven. Nissen laat zien dat waar *Die Große Stille* draait om de indringende stilte van het kartuizer leven, het leven van een kartuizer monnik in werkelijkheid ook gekenschetst wordt door hevige interne conflicten terwijl het gemeenschapsleven vaak verre van idyllisch is (Nissen 2008).

*'Door de focus op een geromantiseerd authentiek verleden voelen kloosterlingen zich niet zelden weggezet als levend erfgoed'*

Deze spanning tussen beeldvorming en werkelijkheid sluit aan bij wat ik in mijn eigen onderzoek naar kloosterleven op andere vlakken ben tegengekomen. Zo laat ik in mijn vorig jaar verschenen boek *Loss in Translation. The Heritagization of Catholic Monasteries* (2023) zien hoe het leven in een monumentaal klooster heel wat uitdagingen met zich mee brengt die niet alleen praktisch van aard zijn, maar veelal draaien om de worsteling met erfgoed-interpretaties van een dergelijk gebouw (Kock 2023). Als kloosterlingen hun klooster

bijvoorbeeld willen aanpassen om het leefbaar te houden, stuiten ze vaak op erfgoedwetgeving en -instanties die waken voor de historische authenticiteit van het gebouw. Door deze focus op een geromantiseerd authentiek verleden voelen kloosterlingen zich niet zelden weggezet als levend erfgoed. Romantisering kan dus omslaan naar trivialisering: het klooster dient in een historische staat bewaard te worden die niet meer correspondeert met het hedendaags kloosterleven. De romantisering van het kloosterleven heeft daarmee twee kanten: het kan religieuzen in hun leven beperken, maar het kan hen ook helpen. Volgen we de analyse van Peter Nissen dan kunnen we stellen dat kloosterlingen middels een medium als de documentaire een selectieve en geïdealiseerde versie van zichzelf en hun gemeenschap kunnen laten zien.

### De documentaire als onderdeel van het kloosterleven

Hoewel Nissen's analyse op een specifieke casus (de kartuizers in *Die Große Stille*) gestoeld is, geldt zijn kritiek mijn inziens ook voor andere documentaires en films over het kloosterleven: voor een realistisch beeld van het kloosterleven zal men zich tot andere bronnen – autobiografische boeken, wetenschappelijke publicaties en verhalen uit eerste hand – moeten wenden.

Dit brengt ons weer terug bij de paradox van het kloosterleven zoals benoemd in de introductie: de realiteit van het eigenlijke en wankelende kloosterleven versus een toegenomen publieke en geromantiseerde belangstelling voor dat leven. Toch hebben we hier niet met twee strikt van elkaar gescheiden ontwikkelingen te maken: er is een wisselwerking tussen beeldvorming en geleefde realiteit. De recente geschiedenis van religieuzen wordt namelijk niet alleen gedefinieerd door krimp en verval, maar ook door transformatie en een zoektocht (herbronning) naar een verdieping van de eigen spiritualiteit en verbinding met de maatschappij. Met name de oude orden, waaronder de Trappisten, hebben hier enig succes in gehad. Tot op zekere hoogte kunnen we een documentaire als *Monniken op schier* beschouwen als onderdeel van deze zoektocht. De historicus Brian Heffernan spreekt in dit verband van religieuzen als dragers van spiritualiteit.

De meer contemplatieve kloostergemeenschappen, zoals de trappisten en benedictijnen, maar ook de bedelorden zoals de dominicanen en augustijnen hebben in de laatste decennia hun spiritualiteit herontdekt en waar deze voorheen ten dienste stond van de gemeenschap, staat de gemeenschap nu ten dienste van deze spiritualiteit (Heffernan 2015 & 2017). Deze dienstbaarheid vertaalt zich ook in het willen delen van deze spiritualiteit. Dit gebeurt middels het aanbieden van retraites, trainingen en publicaties. In deze zin is het leven van (contemplatieve) religieuzen meer gaan draaien om het beoefenen, belichamen en uitdragen van hun respectievelijke spiritualiteit dan om concrete praktijken (Zuidema 2017). Deze belichaamde spiritualiteit wordt ook concreet aangestipt in de documentaire. Wanneer een van de monniken bijvoorbeeld gevraagd wordt wat volgens hem de functie is van het kloosterleven, antwoordt hij dat die functie er niet is, althans niet direct. Zo zegt hij 'de zin is: we zijn er. Het feit dat wij er zijn is voor veel mensen een heel duidelijk signaal dat we het gebed niet moeten opgeven.'

Met het krimpen en vergrijzen van religieuze gemeenschappen wordt dit 'er zijn' steeds minder evident, maar de mediasering van het religieuze leven maakt dat een kleiner wordende groep relatief goed zichtbaar kan blijven. In mijn eigen onderzoek ontwaar ik dan ook een brede erkenning van deze spirituele waarde van het kloosterleven door de buitenwacht. Dit varieert van erfgoed-specialisten die in toenemende mate waarden zoals stilte en contemplatie verbinden aan (voormalige) kloostergebouwen, tot leden van nieuw gevormde monastieke gemeenschappen die in oude kloosters wonen alwaar zij op een eigentijdse wijze, en geïnspireerd door het religieuze verleden van die plek, de traditie van hun voorgangers willen voortzetten. Dit brengt mij tot de conclusie dat de aantrekkingskracht van klooster-documentaires niet enkel draait om romantisering (van het afgesloten en ongerepte leven van bepaalde religieuze gemeenschappen) maar ook om spirituele inspiratie – gemeenschapsleven, stilte, gebed en contemplatie.

Vanzelfsprekend betekent dit inzicht niet dat de beeldvorming van het

kloosterleven in documentaires realistischer wordt: we zien als kijkers nog altijd slechts een zeer selectief beeld van wat dat leven dan zou zijn. Maar we kunnen de documentaire nu wel in een ander daglicht plaatsen: namelijk dat mediasering een vast onderdeel is geworden van het kloosterleven, waarmee het dragers van spiritualiteit principe (het 'er zijn') gestalte krijgt. Het zorgt ervoor dat er een scheiding tussen klooster en buitenwereld in stand gehouden kan worden, terwijl tegelijkertijd de buitenwereld, tot op zekere hoogte, kan delen in de spiritualiteit (en ik hoor in mijn onderzoek ook vaak het woord wijsheid voorbij komen) van het kloosterleven. Willen we het kloosterleven van nu begrijpen, dan moeten we niet alleen de focus leggen op het waarlijk kloosterleven zoals dit zich voltrekt binnen de kloostermuren. De wisselwerking tussen het kloosterleven en de buitenwereld verdient meer aandacht. *Monniken op Schier* levert daar een bescheiden bijdrage aan.



Inzegening Klooster Schiermonnikoog, 2021 | Foto: Nachtzon Media

### Tot slot

In dit licht is het interessante aan de documentaire *Monniken op Schier* dat het indirect ook een belangrijke vraag oproept wat betreft die zichtbaarheid van het kloosterleven: ligt de toekomst van het traditionele kloosterleven buiten de monumentale kloosters? Hiervoor is het vruchtbaar om de documentaire uit 2015 te vergelijken met de situatie van nu. Want terwijl de monniken uiteindelijk een nieuw en bescheiden leven op Schiermonnikoog hebben weten op te bouwen, is de abdij die zij verlaten hebben paradoxaal genoeg uitgegroeid tot een levendig nieuw klooster.

Aan het einde van de documentaire zien we dat een groepje lokale kerkgangers, zowel katholiek als protestant, de abdij hebben weten te bemachtigen. Daarmee hebben ze heel

wat andere 'seculiere' partijen weten af te troeven. Uit gesprekken met enkele initiatiefnemers weet ik dat deze nieuwe eigenaar, Stichting Nieuw Sion, door heel wat financiële, materiële en sociale hoepels heeft moeten springen. Maar nu is Klooster Nieuw Sion een opmerkelijk succes geworden: er is een bloeiende woongemeenschap, die veelal bestaat uit gezinnen, alsmede een jongerenleugel waar een handjevol twintigers woont.

Samen met enkele mensen van buiten vormen zij de getijdengemeenschap en zorgen zij ervoor dat het klooster een plek van gebed blijft: viermaal per dag luidt de klok om vieringen aan te kondigen waarin liederen en gebeden uit verschillende christelijke tradities klinken. Daarbij is er een goedlopend gastenhuis, een restaurant, worden er verschillende evenementen georganiseerd – variërend van kloosterfestivals voor jongeren tot cursussen over benedictijns leiderschap – en dit alles wordt gedragen door een club van meer dan tweehonderd vrijwilligers.

De vraag waarom men dit doet, hoe het kloosterleven aldaar vorm wordt gegeven en de wijze waarop deze mensen zich laten inspireren door het verleden van deze plek probeer ik in mijn huidige onderzoek te verkennen. ¶

### Verder lezen

Het boek van **Wouter Kock**, *Loss in Translation. The Heritagization of Catholic Monasteries* (2023)

is verkrijgbaar bij uw lokale boekhandel of kijk op de website: [www.sidestone.com/books/loss-in-translation](http://www.sidestone.com/books/loss-in-translation)



# De kunstenaarshand in glas-in-lood

## Onderzoek naar het atelier

Vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw werden in ons land honderden nieuwe katholieke kerken gebouwd, die geïnspireerd waren op oude tradities. Neogotiek was de bevoorrechte stijl voor het emanciperende katholieke volksdeel dat de kenmerkende spitsbogen, pinakels en glas-in-loodramen zag als het visitekaartje voor 'hun' cultureel erfgoed. Architectenbureaus zoals die van Pierre Cuypers, Theo Molkenboer en Alfred Tepe hebben hun naam onlosmakelijk verbonden met deze revival van de middeleeuwse bouwstijl, maar er waren ook tal van andere kunstateliers die een belangrijke stempel hierop hebben gedrukt.

Judith van Puyvelde, MA richt haar promotieonderzoek op het glasatelier F. Nicolas en Zonen (1855-1939) uit Roermond, dat zich specialiseerde in de vervaardiging van glas-in-loodramen voor deze nieuwe kerken (en andere publieke gebouwen). Zij studeerde kunstgeschiedenis aan de KU Leuven en is sinds 2020 PhD-kandidaat bij het LIMES-project, een Europese samenwerking tussen Maastricht University en het Sociaal Historisch Centrum voor Limburg (SHCL), onder begeleiding van directeur prof.dr. Nico Randeraad. De redactie van *Impressie* wilde graag weten hoe Van Puyvelde haar onderzoek aanpakt en welke tips zij kan meegeven voor studenten en onderzoekers die onderzoek willen doen naar kunstateliers uit deze periode.

← Cartons van ontwerper Jos. Stahl (1911) voor de H. Bonaventurakerk in Woerden  
Bron: GAR, inv. nr. 1131.



# F. Nicolas & Zonen uit Roermond

## Een interview met Judith Van Puyvelde

Tekst: Judith van Puyvelde en Jeffry Huntjens-Baetsleer, namens de redactie | Beeld: Gemeentearchief Roermond

Glasatelier F. Nicolas & Zonen – en opvolger atelier Max Weiss (1939-1968) – waren 120 jaar lang een wereldwijd begrip op het gebied van gebrandschilderde ramen. De collectie bestaat naast een bedrijfsarchief uit een verzameling van tienduizenden ontwerpen – vele op ware grootte. Toen de collectie in 2015 vanuit het Gemeentearchief Roermond (tijdelijk) werd overgedragen aan het SHCL, stond de Maastrichtse erfgoedinstelling dan ook voor een enorme klus. Het archief moest geïnventariseerd, geconserveerd en gedigitaliseerd worden. Met name de meterslange tekeningen en een incomplete inventaris zorgden voor de nodige uitdagingen. Het doel van het SHCL was om dit erfgoed toegankelijk te maken voor een breder publiek en voor onderzoekers waar ook ter wereld. In 2020 – midden tijdens de eerste golf van de COVID19-pandemie – werd kunsthistorica Judith van Puyvelde aangetrokken om onderzoek te doen naar deze collectie – een behoorlijke uitdaging dus. Zij had net haar masterstage afgerond bij Cultureel Erfgoed Annuntiaten Heverlee voor de KU Leuven. Haar onderzoek aldaar focuste zich op de geschiedenis van de tapijtschool van de zusters annuntiaten (OannM), gedurende de negentiende en twintigste eeuw, en daarbij ontdekte ze haar interesse in de ambachten en decoratieve kunst. Via één van haar professoren werd ze getipt op de vacature bij Maastricht University. Het ging hierbij natuurlijk wel om glas-in-lood in plaats van wandtapijten, maar de thema's hadden dusdanig veel raakvlakken dat Van Puyvelde en haar promotoren de sprong wel aandurfden.



### Europese ontwikkeling

In de negentiende eeuw was er in heel Europa sprake van een hernieuwde interesse voor glas-in-lood-kunst als gevolg van de opkomst van de neogotiek. Deze architectonische stroming, die zich liet inspireren door een romantisch beeld van de middeleeuwen, begon in Engeland en Frankrijk en had vaak een katholieke impuls. Na de Napoleontische oorlog verspreidde de heropleving zich door de rest van Europa als onderdeel van de Restauratie. Van Puyvelde noemt als voorbeeld België: daar vonden vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw veel restauratiewerkzaamheden plaats aan oude kerkramen en dit wekte een 'archeologische' interesse op voor de middeleeuwse glasschilderkunst. Dit gaf een impuls om eigen glasateliers op te richten, die verenigd werden in het Sint Thomas- en Sint Lucas-gilde. De Belgische glasschilders lieten zich vooral inspireren door Franse, maar ook wel Engelse, ontwikkelingen en gingen vanuit het gilde-verband zichzelf meer verdiepen in de christelijke kunst. In het door protestanten gedomineerde Nederland kreeg de beweging minder snel voet aan de grond – neogotiek was 'te rooms'. Pas na het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie in 1853 kwam daar verandering in.

**'De geschiedenis van de 19<sup>e</sup>-eeuwse Nederlandse glasindustrie is altijd onderbelicht gebleven'**

'Er is wel al enig onderzoek gedaan naar de Nederlandse glasschilderkunst, maar daarbij was met name aandacht voor de zestiende eeuw en in het bijzonder de Goudse Glazen van de gebroeders Crabeth (1555-1572) (Sint-Janskerk in Gouda, red.). Die negentiende eeuw is altijd onderbelicht gebleven. Er is één goed naslagwerk over glas-in-lood, geschreven door Carine Hoogveld (*Glas in lood in Nederland, 1817-1968*, SDU Uitgevers, 1989) en dat was mijn houvast om iets te leren over de Nederlandse situatie,' zegt Van Puyvelde. 'Daarnaast heeft een artikel van Zsuzsanna van Ruyven-Zeman over atelier Nicolas in het Jaarboek van LGOG ('De Firma Nicolas te Roermond. Glasschilderkunst uit de negentiende en vroeg-twintigste eeuw', in: *Publications de la Société historique et archéologique dans le Limbourg*, 1996) me geholpen om een eerste impressie te krijgen van atelier Nicolas.'

### Frans Nicolas

Net als zijn Belgische vakgenoten begon Frans Nicolas (1826-1894) zijn carrière als restaurator van gebrandschilderde ramen, voordat hij aan originele ontwerpen begon te werken. 'Uit die eerste periode van het atelier (ca. jaren 1850) is maar heel weinig archiefmateriaal bewaard gebleven, dus we moeten enigszins speculeren,' benadrukt Van Puyvelde, 'Maar waarschijnlijk begon Frans Nicolas als een schilder van religieuze taferelen op doeken en panelen, net als zijn vader Carolus. En vanuit de eerste contacten die Frans had met Pierre Cuypers (1827-1921) (die toen actief was als stadsarchitect van Roermond, red.) leerde hij dat er een vraag was naar glazeniers. Cuypers had in zijn werkplaats in Roermond allerlei specialisten in huis gehaald, maar hij had nog niemand voor glas-in-lood. →

*'Atelier Nicolas was vooral een plaats van ambachtsmannen, die zich toelegden op de productie van kwalitatieve glasramen.'*



Het interieur van het glasatelier van de firma Nicolas, ca. jaren 1930 | Bron: Gemeentearchief Roermond.

Frans Nicolas kon voortbouwen op eerdere experimenten die binnen zijn familie al gedaan waren met glasetzen en leerde zichzelf zo de kunst van het glasschilderen aan. De relaties met architecten, zoals Cuypers en Alfred Tepe (1840-1920), waren daarom sturend voor de ontwikkeling van het atelier Nicolas. Het waren vaak de architecten die contact met hem opnamen, omdat er ramen nodig waren voor hun gebouwen. Zij gaven hem de maten door en beschreven welke scènes erin moesten komen. Dus ja, die relatie was natuurlijk erg belangrijk, het is echter niet zo dat Frans Nicolas altijd Cuypers braaf volgde. Op een gegeven moment heeft Nicolas met Cuypers een bepaalde commissie afgesproken voor ieder raam dat hij voor hem zou maken. En dat bleek een heel tactische zet te zijn geweest, want daarna kwam zijn carrière flink in de lift. Centraal Station, Rijksmuseum, Vondelkerk – dat zijn allemaal projecten waaraan Frans Nicolas heeft meegewerkt en dat waren meteen grote projecten voor een beginnend atelier.' Daarnaast mag de sturende rol van de Kerk niet onderschat worden. 'De ontwerpen die het atelier maakte, moesten worden voorgelegd aan de pastoor of de bisschop ter goedkeuring. Atelier

Nicolas had een grote bibliotheek van naslagwerken over heiligenlevens, zodat de medewerkers de scènes en iconografie correct konden uitbeelden.' Of hun werk ook bijdroeg aan de katholieke identiteitsvorming vindt Van Puyvelde moeilijk te zeggen. 'De katholieke emancipatie is verbonden aan de bouwactiviteit. De glasschilderkunst is daarbij onderdeel van die nieuwe gebouwen en daar vindt men een bepaalde manier van katholieke uitdrukking in terug natuurlijk. Maar in hoeverre Frans Nicolas daar een actieve, inhoudelijke rol in speelde, dat is mij nog niet duidelijk.'

### **Uitwisseling van ideeën**

In haar promotieonderzoek concentreert Van Puyvelde zich op de mobiliteit van informatie, expertise, stijlen, kunstenaars en materialen tussen het atelier Nicolas en de internationale markt. 'Besef dat er maar een paar glasateliers ter wereld zijn, die heel groot zijn geworden en Nicolas was daar één van. Ik denk dat daarbij de ligging van het bedrijf in Roermond, een bisschopstad en daarmee in een centrum van kerkelijke activiteit, een belangrijke rol gespeeld heeft.' Van Puyvelde heeft in haar

archiefonderzoek geen correspondentie gevonden tussen atelier Nicolas en andere glasateliers waarbij ze elkaar vragen stelden over stijl en techniek. 'Het is wel heel duidelijk dat ze elkaars werk kenden en zich lieten inspireren door elkaar. Daarbij beperkten zij zich absoluut niet tot alleen maar de middeleeuwse gotiek. De neogotiek was nu juist zeer eclectisch, met invloeden uit de romaanse periode, de barok, het classicisme – alles kwam samen. Dat kwam met name omdat de cartonontwerpers vaak ramen maakten voor verschillende glasateliers, waardoor de stijl gelijkaardig werd. Daarnaast waren er veel glazeniers die het vak bij atelier Nicolas leerden. Zij namen de stijl en techniek mee in hun latere loopbaan als zij elders gingen werken.' 'Atelier Nicolas was vooral een plaats van ambachtsmannen', volgens Van Puyvelde. 'Zij legden zich toe op de productie van kwalitatieve glasramen. Zij volgden ook wel de ontwikkelingen in de neogotiek, maar de invulling van de stijl kwam vooral uit de hoek van Cuypers en zijn netwerk met theoretici, waaronder neerlandicus en kunstcriticus Joseph Alberdingk Thijm (Cuypers' zwager), die veel nadachten over de neogotiek. Frans Nicolas zat zelf niet in dat sociale netwerk.' Tevens werden

voor verschillende opdrachten ook buitenlandse ontwerpers ingehuurd, zoals de Duitse schilders Johann Klein en Edward von Steinle. Dat het atelier nauw verbonden was met het internationale netwerk, bleek ook uit de manier waarop het aan de materialen kwam. 'Er was maar weinig glasindustrie in Nederland aanwezig omdat de grondstoffen niet lokaal voor handen waren. Glas moest het bedrijf importeren uit Engeland, België, Duitsland en Oostenrijk en verfmaterialen kwamen uit Frankrijk en Duitsland. Maar ook andersom kwamen er veel van de eerste opdrachten uit Duitse grenssteden en het bisdom Luik. De geografische ligging van Roermond was gunstig.'

### De (klein)zonen van Nicolas

Sinds 1887 hielpen zonen Charles en Frans jr. mee in het familiebedrijf – dat vanaf dat moment de naam 'atelier F. Nicolas & Zonen' voerde – en na 1894, bij het overlijden van Frans sr., nam de jongste zoon Charles de zakelijke leiding over. Het atelier maakte in deze periode een bloeiperiode door. Dat kwam niet te min dankzij de langlopende werkrelatie met Cuypers en zijn leerlingen en de omslag van uitsluitend werken aan kerkraden naar de productie van ramen voor bedrijfspanden, woningen en publieke gebouwen, maar ook door het aantrekken van veel nieuwe binnen- en buitenlandse ontwerptalenten. 'Een groot deel is ontworpen door Joseph Stahl, die werkte voor glaszatelier Mayer'sche Hofkunstanstalt in München. Hij maakte zijn ontwerpen daar op carton en verzond die dan per post naar Roermond. Tevens werden er veel ontwerpen gemaakt bij het bedrijf van Cuypers. Nicolas had in die jaren haast geen productieve ontwerpers intern.'

***'Toen Joep Nicolas het familiebedrijf overnam kwam toch meer de kunstenaarshand in het werk.'***

De grote omslag hierin kwam toen Joep Nicolas (1897-1972), de zoon van Charles en kleinzoon van de oprichter, ontwerpen ging maken voor het familiebedrijf (rond 1920). 'In die beginjaren van atelier Nicolas draaide het echt om die neogotiek en dan op eens komt daar toch meer de

kunstenaarshand van Joep Nicolas in het werk,' constateert Van Puyvelde. 'Joep Nicolas was meer dan alleen een glazenier. Hij schilderde, maakte etsen en drukwerk en was getrouwd met de Belgische beeldhouwster Suzanne Nijs (1902-1985). Hij was echt een kunstenaar, die ook wel glas-in-lood kon en deed, maar dat was niet (meer) zijn enige focus.' Joep Nicolas won gedurende het Interbellum verschillende kunstprijzen en wordt gezien als een van de grondleggers van de Limburgse school, een kunststroming waarin romantisch expressionisme werd gecombineerd met het Rooms-Katholicisme. Deze stijl week sterk af van het traditiegetrouwe glas-in-loodwerk van de voorgaande generaties. 'Toch blijven de katholieke elementen herkenbaar,' benadrukt Van Puyvelde, 'Joep Nicolas is immers opgegroeid met die katholieke normen en waarden en religieuze motieven. Als hij bijvoorbeeld een annunciatie uitbeeldt is dat nog steeds met Maria, de aartsengel Gabriël en een lelie.'

Desondanks zijn er gevallen bekend dat de meningen wel eens verdeeld waren over zijn ontwerpen. 'Er was een incident in Maastricht bij de Sint Lambertuskerk, waarbij Joep Nicolas in 1924 was gevraagd om vier ramen van de evangelisten te maken. Een jaar later werden deze verwijderd en maakte atelier Nicolas vier nieuwe ramen, naar het ontwerp van Stahl, die traditioneler waren. De officiële verklaring was dat deze ramen te donker en te somber zouden zijn, maar voor anderen was het duidelijk dat de ramen verwijderd waren omdat ze te veel botsten met de traditionele stijl. In 1938 kocht pastoor L. Linssen de ramen van Joep Nicolas aan, die op de particuliere markt terecht waren gekomen. Hij liet de ramen van Joep Nicolas terugplaatsen in de Sint Lambertuskerk. Rond 1995 zijn de ramen van Joep Nicolas echter opnieuw eruit gehaald (dit keer om ze te redden), doordat ze door verzakkingen in de fundering van de kerk bol kwamen te staan. →

Cartons door Jos. Stahl (1916) voor de → St.-Plechelmuskerk in Deurningen met de handtekening van het atelier Nicolas duidelijk zichtbaar  
Bron: GAR, inv. nr. 822



Toen zijn de Stahl-ramen uit 1925 teruggeplaatst. De ramen van Joep Nicolas zijn wel ergens bewaard gebleven, maar ik heb geen idee waar de ramen zich nu bevinden. De cartons voor beide reeksen ramen bevinden zich nog in het Nicolas-archief op één of twee ramen na.' Er is helaas weinig persoonlijke correspondentie terug te vinden over deze uitwisselingen tussen de kunstenaar en ontevreden opdrachtgevers in het archief, omdat Joep Nicolas op een gegeven moment uit het bedrijf vertrokken is. Ook in zijn familiearchief zijn er helaas weinig aanwijzingen.

### Na 1939

Bij het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog vluchtte Joep Nicolas met zijn gezin naar de Verenigde Staten. Daar zette hij zijn loopbaan voort vanuit upstate New York. Het atelier Nicolas werd overgedragen aan Max Weiss (1910-1972), een collega-ontwerper die door Nicolas was opgeleid. Weiss begon

zijn carrière bij atelier Mayer'sche Hofkunstanstalt, maar in 1929 werd hij door Nicolas uitgenodigd om voor hem te komen werken in Roermond. Het bedrijf bleef onder Weiss een kunstatelier. 'Het was vooral Max Weiss zelf die de ontwerpen toen maakte. Natuurlijk bleven zij in opdracht restauratieprojecten uitvoeren, waarbij zij ook ramen in gotische of romaanse stijl maakten, maar je merkt dat Max Weiss toch zijn eigen stempel op de ontwerpen wil blijven drukken.'

Joep Nicolas keerde in 1958 terug naar Nederland, maar niet naar het bedrijf. 'Daar lijkt toch iets te zijn gebeurd, waardoor de contacten met Weiss waren verwaterd. Ik heb nog niet echt kunnen vinden wat het fijne daarachter is. Joep Nicolas en zijn vrouw keerden ook niet terug naar Roermond, maar naar Groet (Noord-Holland), het dorp waar zij al eerder in hun huwelijk een paar jaar hadden gewoond. Hij had nog maar

weinig te maken met het voormalige familiebedrijf.' Tien jaar later moest Max Weiss de deuren van zijn atelier sluiten vanwege gezondheidsproblematiek. Het archief werd toen overgedragen aan Gemeentearchief Roermond.

### Advies voor onderzoekers

Toen Judith van Puyvelde vier jaar geleden begon met haar promotieonderzoek, zorgden de coronamaatregelen voor de nodige uitdagingen waaruit ze ook weer veel geleerd heeft. 'Mijn voordeel was dat veel archiefmateriaal al door het SHCL was gedigitaliseerd, waardoor ik al meteen van start kon gaan met de collectie. Maar omdat ik op afstand moest werken, miste ik ook het sparren met collega's. Terwijl dat nu juist heel nuttig is. Het was daarom een hele opluchting toen de maatregelen versoepelden.' Daarnaast denkt Van Puyvelde dat het belangrijk is om *to-the-point* te blijven in een onderzoek naar kunstateliers. Of dat nu atelier Nicolas is, of bijvoorbeeld Stadelmaier B.V. of Edelsmidse Brom in de KDC-collecties. 'Kies een onderzoeksvraag en laat je dan vooral niet afleiden door al het moois dat je gaat aantreffen in zo'n collectie. Er zitten bijvoorbeeld zoveel mooie ontwerptekeningen van het atelier in zo'n archief en het is verleidelijk om dan alleen maar daarop te focussen. Terwijl geschreven correspondentie misschien veel meer informatie bevat voor het beantwoorden van je onderzoeksvraag. Dus, hou uw doel voor ogen en laat je niet te veel afleiden.'

'Voordat je het archief induikt is het ook van belang dat je vooronderzoek doet naar de geschiedenis van het atelier,' zegt Van Puyvelde ten slotte, 'Zorg dat je bekend bent met die hoofdlijnen en de verschillende generaties, zodat je de correspondentie die je leest ook chronologisch kunt plaatsen. Verder is het interessant om bekend te zijn met het sociale netwerk van het atelier. Wie zijn de medewerkers en wie zijn de verschillende personen die van buitenaf bij het bedrijf betrokken zijn? Ik vind dat heel fascinerend. Zo zie je dan pas bijvoorbeeld hoe belangrijk de relatie met Cuypers is geweest in de geschiedenis het van atelier Nicolas.' 📌

**Het promotieonderzoek van Judith van Puyvelde naar atelier Nicolas wordt naar verwachting later dit jaar afgerond.**



Joep Nicolas werkende aan de gebrandschilderde ramen in het nieuwe gebouw van de Limburgse stroomverkoop Mij, Maastricht | **Fotograaf:** Mathieu Koch | **Bron:** GAR 30H10



## Lelijk Eendje

Tekst: Wiek | Beeld: Jan van Teeffelen, collectie KUN/KDC

**B**ij het zien van bovenstaande foto begint het onmiddellijk te zingen in mijn hoofd.

Wij hebben een eendje dat woont bij ons in,  
een lelijk klein eendje voor 't hele gezin.  
En altijd gaat dat eendje met ons mee  
naar 't bos en de hei en de zee.

Annie M.G. Schmidt schreef in 1959 dit reclameliedje voor de Citroën 2CV, de 'Deux Chevaux', (muziek: Charles Trenet en Paul van Westering), waarvan ik als kind het refrein en alle drie coupletten uit mijn hoofd kende. Voor de liefhebber: kijk even op de website [www.evenzien.nl/2cv/index.html](http://www.evenzien.nl/2cv/index.html). Het liedje werd nog in 2009 – een halve eeuw later! – gekozen tot het beste Nederlandse reclamelied ooit.



Maar ter zake: op de bovenstaande foto van de Nijmeegse universiteitsbibliotheek, waar in 1969 ook het KDC werd gevestigd, rijdt een lelijke eend. De lelijke eend, misschien zelfs wel de lelijke eend op deze foto, moet wat mij betreft, naast professor Ad Manning en Jan Roes, absoluut beschouwd worden als één van de oprichters van het KDC. Het was de lelijke eend waarin vanuit het hele land de eerste archieven van de KDC-collectie werden binnengebracht. Zijn chauffeur was Jan Roes, en op diens gezag bracht de lelijke eend, bijna door zijn assen zakkend, ladingen 'oud papier' naar de Nijmeegse universiteitsbibliotheek. Van die ladingen zijn ook foto's, maar die durf ik hier niet te vertonen – het is uiteindelijk goed met ze afgelopen, gelooft u mij.

Hij hoeft praktisch nooit naar de dierenarts toe,  
hij eet bijna niets, is nooit ziek.

Je kunt altijd op hem vertrouwen en hoe,  
al is hij niet duur en niet sjiek.

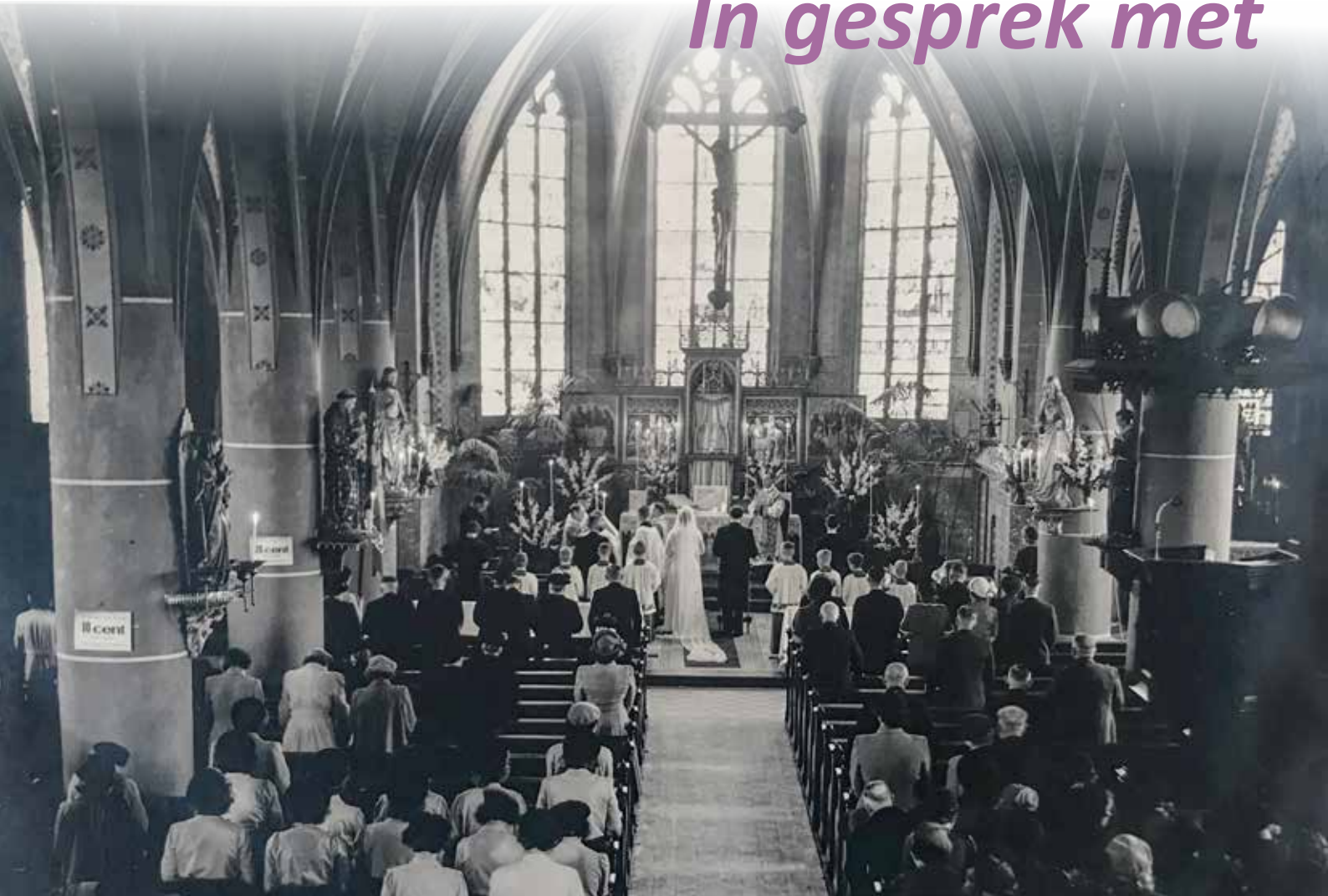
Zo is het KDC ooit begonnen, niet duur en niet chique. De lelijke eend is wat mij betreft de icoon van het KDC anno 1969. ¶

↑ Foto's v.b.n.b.:

- Universiteitsbibliotheek, 1969 | Foto: Jan van Teeffelen.
- De A-kant van de single van Annie M.G. Schmidt. Op de B-kant stond alleen de muziek, om mee te zingen.
- Jan Roes in de hem kenmerkende Citroën 2CV.



# Vadertaal en In gesprek met



Theoloog Paul Verheijen schreef een sprekend tweeluik over zijn ouders en het rooms-katholieke leven in het Twente van midden 20<sup>e</sup> eeuw: *Vadertaal* (2017) en *Moederband* (2023). Neerlandicus en historicus Peter Alterna ging voor *Impressie* in gesprek met hem over het schrijfproces en over herinneringen als bron voor onderzoek.

**Tekst:** Peter Alterna | **Beeld:** Familie Verheijen

Op een woensdag in maart spreek ik met Paul Verheijen over de intrigerende boeken die hij over zijn vader en moeder schreef: in 2017 *Vadertaal* en in 2023 *Moederband*. Paul is theoloog, Bachliefhebber, cinefiel en Tukker en die vier hoedanigheden spelen een rol in de boeken over zijn ouders en zijn katholieke jeugd. Opgegroeid in Oldenzaal, het volwassen leven in Nijmegen geleefd. Paul en ik kennen elkaar al jaren, maar van zijn jeugd wist ik pas meer dankzij de boeken die hij aan zijn ouders wijdde. Om in de stemming

te komen en te blijven, spreken we af in Museum Krona in Uden, waar beelden en artefacten ons inspireren en ons terugvoeren naar tijden van toen.

‘De twee boeken vormen een tweeluik, over het rooms-katholieke leven van mijn ouders en dat van mijn broers, mijn zus en ik. Met het schrijven ben ik begonnen omdat ik het plezier vind, om gedachten te ordenen en een geschikte vorm te bedenken. Beide boeken bestaan uit herinneringen,

om en nabij de vijftig tekstjes van zo’n drie bladzijden per stuk. Een belangrijke drijfveer om over hen te schrijven, is niet om stiekem een boek over mijzelf te schrijven – al ben ik in beide boeken natuurlijk wel aanwezig. Mijn vader overleed in 1992, mijn moeder in 2017. Toen zij leefden, dienden zich steeds meer vragen aan die ik aan hen zou willen stellen, maar niet durfde te stellen. Goed, mijn vader heb ik nog wel eens een intieme vraag voorgelegd, waar hij eigenlijk opvallend ontspannen op reageerde. Na de dood van mijn ouders namen de vragen alleen maar toe. In de opgeschreven teksten heb ik die vragen wel geformuleerd. Naar eer en geweten heb ik gezocht naar mogelijke antwoorden.

In beide boeken heb ik mijn ouders het woord gegeven. Van mijn vader waren er dagboeken. Eerst heb ik die allemaal gedigitaliseerd. Het lezen van het

# Moederband

## auteur Paul Verheijen

verhaal van mijn vader greep me aan. Verder waren er geluidsopnamen en wat bewaarde papieren. Mijn moeder hield in 1945 een dagboekje bij van haar tijd in Renkum, toen ze gezinnen ondersteunde. In 2008 heb ik haar in drie sessies geïnterviewd, haar vragen gesteld, haar laten vertellen, maar ook veel niet gevraagd. Mijn zus en broers heb ik mijn stukjes opgestuurd, benieuwd naar hun reacties. Zij hebben ook hún herinneringen aan moeder opgeschreven. We hebben tante Bernadette opgezocht om van haar te horen hoe zij het had beleefd. Ik realiseer me goed dat ik in beide boekjes natuurlijk het laatste woord heb, maar ik heb geprobeerd ook mijn ouders een stem te geven en mijn broers en zus inspraak te geven.

Mijn vader is in 1917 geboren in Ommen, zoon van de bakker. Hij wilde priester worden, zijn broer Kees losbol. Zijn verblijf op het seminarie was geen succes, in 1937 verliet hij het voortijdig. Zijn vader was overleden en hij moest in de bakkerszaak helpen. Hij vervulde vervolgens zijn dienstplicht. Kort na de mobilisatie, in het begin van de oorlog, kwam hij terecht in gevechten op de Grebbeberg. Hij heeft daar verschrikkelijke dingen meegemaakt. Weer thuis was hij even ook zelf bakker, maar in 1942 vertrok hij naar Nijmegen, om zich als postulant voor te bereiden tot intrede bij de dominicanen. Kort erop ging hij naar Huissen, naar het novitiaatshuis.

Al in 1943 verliet hij Huissen. Waarom? De veiligheid die het klooster in tijden van oorlog bood, was ineens verdwenen. Na de oorlog leerde hij mijn moeder kennen, maar hij bleef heimwee

koesteren naar het priesterschap, naar het kloosterleven. In mijn boek kun je lezen hoe ik geprobeerd heb om die belangrijke stappen in het leven van mijn vader te begrijpen.

Met mijn moeder had ik een moeizamer contact. Terwijl er tussen het overlijden van mijn vader en de verschijning van *Vadertaal* bijna 25 jaar zit, is die afstand bij mijn moeder kleiner, maar vijf jaar. Toch was de afstand tussen mij en haar groter. Zij is voor ons in een aantal opzichten een raadsel gebleven. Mijn vader ook wel: wat bewoog hem uiteindelijk, hoe zat het eigenlijk met zijn seksuele geaardheid? Mijn broer Rop en ik hadden in een geheim koffertje van hem 'blaadjes' gevonden, pas na zijn dood vroegen we ons af of hij niet eigenlijk biseksueel was. Intimiteit en seksualiteit waren bij leven taboe, precies de onderwerpen waar je over zweeg en zeker geen vragen over stelde.



Was ook bij moeder zo. Zij verwees naar vader als het om seksuele voorlichting ging, maar aan wat hij daarover vertelde, was geen touw vast te knopen. Later hoorde ik wel van anderen hoe het zat. Mijn moeder was een Ter Braak, uit Haaksbergen, het vierde kind in een rij van elf. Tussen het Haaksbergen van mijn moeder en het Boekelo, waar mijn vader opgroeide, gaapte een diepe kloof. Als mijn vader het over Haaksbergen had, bedoelde hij de hele familie van mijn moeder.

Moeder was naar de ULO (Uitgebreid Lager Onderwijs) gegaan, maar had die opleiding niet afgemaakt. Opa regelde voor haar een baan in een hoedenzaak.

Ze heeft daar eigenlijk altijd spijt van gehad, dat het met die ULO niet was gelukt. Mijn vader en moeder leerden elkaar in 1948 kennen. Soms heb ik het idee dat mijn vader er met zijn hoofd maar half bij was. In de eerste periode dat ze met elkaar omgingen – het was min of meer 'geregeld' door tante Anna en oom Johan -, was hij vooral veel aan het bidden, in een novene vroeg hij aan God gunst. Ook moeder was gelovig, zij had een zwak voor priesters. Toen ze in Renkum werkte, was haar gevraagd om voor een kapelaan het huishouden te doen, maar daar paste ze voor. Met heerroom was het een ander verhaal. Familie was hij niet. In Haaksbergen was hij aalmoezenier geweest van de gidsen, waar moeder een van de leidsters was. Zo hebben die elkaar leren kennen. Dat was ruim voordat vader in beeld kwam. Hoewel heerroom in 1947 als missionaris naar Borneo vertrok, bleef hij voor moeder belangrijk. Op het nachtkastje van moeder stond een foto van heerroom. Ook nadat vader overleed, bleef heerroom daar staan, vader verscheen er niet.

In de loop van de tijd zijn wij dat vreemd gaan vinden, die verering van moeder voor priesterboordjes in het algemeen en heerroom in het bijzonder. Die man kon in haar ogen geen kwaad doen. Mijn broer heeft het vele jaren later aangedurfd haar wat te vragen over de foto van heerroom. Ze antwoordde daarop door de foto uit het lijstje te halen en op te bergen. Vermoedelijk waren mensen in Haaksbergen ons voor geweest in verbazing. Kort voor hun huwelijk deden over moeder blijkbaar praatjes de ronde. In zijn dagboek nam vader grootmoedig afstand van dit geroddel, hij noemde het 'leugenachtig vunzig gezwam', maar later moet hij zich ook wel eens hebben afgevraagd wat dat toch allemaal te betekenen had. Of hij zich dit hardop heeft afgevraagd, haar heeft durven zeggen wat hij ervan dacht? →

Moeder is gevormd door haar roomse opvoeding. Als katholieke dochter, vrouw en moeder had ze een taak te vervullen, zo was haar dat geleerd en zo zag ze het ook. Ze geloofde dat ze in dienst stond van haar man, al maakte ze het vader niet altijd gemakkelijk. Haar leven was geslaagd als ze kinderen baarde en als die kinderen leefden volgens de normen en waarden van het roomse leven. Alles wat ze zei en deed, was volgens de beste bedoelingen, maar ik heb er veel last van gehad, van het gekuch en de boze blikken als ik iets deed wat volgens haar niet in orde was. Je bent dan thuis, in het huis van je vader en moeder, het is veilig, alles is geregeld zoals het moet, en toch is het beklemmend. Je gaat je gedragen zoals moeder het graag wil. Ik was bang voor mijn moeder, bang om in haar ogen tekort te schieten.



Vader was anders. Hij gaf meer ruimte. Toen ik eens gesnoept had voordat ik naar de mis ging en dus niet 'nuchter' ter communie ging, voelde ik me slecht en vertelde het mijn vader. Die vroeg of ik het per ongeluk had gedaan of expres. Per ongeluk natuurlijk. Dan was het niet erg, zei vader. Later vertelde vader dat het hem zo geweldig leek om met zijn zonen een biertje te drinken. Terwijl moeder naar bed was, spraken we met vader. Hij was dan heel openhartig, nu ja, het geheime koffertje en het hoe en waarom van de wendingen in zijn leven, daar hadden we het niet over. Vader luisterde dan goed naar ons. Dat ik theologie studeerde om godsdienstleraar te worden, vond hij niet probleemloos: 'Hoe kun je nu geld verdienen aan de leer van Jezus?' Was er in de toekomst wel emplooi in dit vak? Op de een of andere manier voelde hij zich wel op zijn gemak als het ging over vraagstukken van goed en kwaad. Vader en moeder waren gevormd door de opvoeding, door het leven in parochies. Wij zijn natuurlijk op onze beurt ook gevormd door onze ouders, maar voor mij was er na de middelbare school de kans om te vertrekken. Ik ging naar Nijmegen, waar ik nu nog steeds woon. Dat vertrek voelde als een bevrijding. Ik mocht nu verder dan het hoekhuis. Nijmegen werd mijn nieuwe thuis.

### Speciaal en alleen

'Moeder schrijft aan de eettafel aan mijn twaalfjarig broertje Erik die net drie maanden op het seminarie zit. De parochiekapelaan komt binnen en gaat in de rookstoel van vader zitten.

Vrijwel elke zaterdagochtend bezoekt hij ons gezin. Hij eet dan de door moeder gebakken boterkoek bij de koffie, drinkt daarna speciaal en alleen voor hem gekochte campari, rookt intussen vrijwel onafgebroken sigaretten van het speciaal en alleen voor hem gekochte merk Alaska, zonder filter. Deze mentholsigaretten wisselt hij af met speciaal en alleen voor hem gekochte ongematteerde sigaren, merk Willem II. Want meneer kapelaan heeft nogal last van zijn keel. Bij dit alles neemt hij de tijd speciaal en alleen veel over zichzelf te vertellen. Moeder rondt snel de brief af en de kapelaan vraagt haar of hij een paar zinnestjes aan haar brief mag toevoegen, omdat hij vanzelfsprekend vanwege grote drukte geen tijd heeft er zelf een te schrijven aan Erik.'

[Moederband, p. 52]

### Geen gezicht

'Als misdienaar droeg ik tot 1962 een zwarte toog met daaroverheen een witte superplie. Van mijn vader moest ik erg consciëntieus zijn over die kledij. De toog moet goed passen, dus reiken tot aan je schoenwreef. Geen centimeter korter of langer, dat is geen gezicht.'

[Vadertaal, p. 134-135]

### Hemelse geschenken

'Op die gedenkwaardige juni-avond in 1964 vond mijn vader het nodig enige nuance aan te brengen betreffende die hemelse geschenken. Na de avondboterhammen deed mijn moeder in de keuken in haar eentje de afwas. Mijn vader vertelde mij intussen dat onkuisheid te maken had met stelletjes die al een kindje hadden, terwijl ze helemaal niet getrouwd waren ... Dat dit helemaal niet de bedoeling is ... Dat dit alleen mag tijdens het huwelijk ... Dat ik binnenkort waarschijnlijk in bed wel mijn eerste zaadlozing zou krijgen ...'

[Vadertaal, p. 140]

### Gehaast

'Wanneer mijn vader gestopt is met het avondritueel om zijn kinderen voor het slapen gaan een kruisje te geven, weet ik eveneens niet meer. Ik vermoed in het jaar dat ik naar de middelbare school ging. Dan tekenen zich allerlei andere noviteiten af. Het gebed voor en na het eten begon en eindigde steevast met een kruisteken. Tijdens het bidden schepte mijn moeder alvast de soep op om af te koelen. Op een

gegeven moment werd het gebed ná het eten echter afgeschaft, het slaan van één kruisteken volstond. Ik beschouw het als het eerste teken dat de maatschappij gehaast begon te worden.'

[Vadertaal, p. 108]

### Regisseur

'Op een lentezondagmiddag in 1967 troonde mijn vader mij, inmiddels al acoliet, en mijn beide broertjes Erik en Rop mee voor een fotoreportage in de lege parochiekerk. We drapeerden een pij over ons hoofd, haalden de buikriem aan, zorgden dat de kraag niet kapot ging en knoopten de witte schoenveters dicht. In bijna volmaakte symmetrie stonden we gedrieën voor en met de rug naar het altaar, een pose die tijdens een eredienst volstrekt lachwekkend zou zijn. Daarna moesten we met een brandende toorts knielen voor een leeg altaar. Mijn vader ensceneerde alles als een volleerd regisseur.'

[Vadertaal, p. 135]

### Ten slotte

Katholieke kinderen van toen kijken op latere leeftijd terug op wat destijds vanzelfsprekend was. Zeker voor de kinderen die in hun jeugd en later hebben leren schrijven, is de verleiding groot om hun ervaringen en oordelen vast te leggen en te delen. Zo ook Paul Verheijen, aan wiens tweeluik we hier aandacht besteden. Hij beschrijft een katholieke jeugd in Twente, met verbazing, soms met verbijstering, maar eigenlijk nooit verbitterd. Bij zijn terugblik valt het licht op zijn ouders: wie waren zij, wat dreef hen? Onvermijdelijk leveren de antwoorden ook zicht op de kinderen. Om te voorkomen dat het die ene schrijvende zoon het eerste, laatste en enige woord heeft, heeft Paul Verheijen ook zijn ouders laten spreken en zijn zus en broers. Wie in het tweeluik van Paul Verheijen herkenning zoekt, zal die ongetwijfeld vinden. Wie het vooral gaat om mooie, ontroerende verhalen over het Twente dat er tegenwoordig onherroepelijk anders uit ziet, zal niet teleurgesteld worden. ¶

### Verder lezen

Vadertaal en Moederband, het tweeluik van **Paul Verheijen**, zijn te bestellen via zijn website: [www.paulverheijen.nl](http://www.paulverheijen.nl)





## Speculaasplank of iets heel anders?

**Tekst:** Hans Krabbendam | **Beeld:** collectie KDC

‘Het lijkt wel een speculaasplank’, was een eerste reactie van een collega toen dit voorwerp onlangs aan de KDC-collectie werd toegevoegd. Daar leek het inderdaad op: een plank met een soort stempels en uitsparingen voor het deeg. Toch is het heel iets anders. Het is een kunstwerk bestaand uit een stevig houten kruis ingelegd met 21 kleine steentjes met daarop een afbeelding van een bisschopsmijter en kromstaf. Dit voorwerp ontving de Rotterdammer Albert M. Bergers (1903-1980) als teken van dank voor zijn inspanningen om geld in te zamelen ter gelegenheid van de viering van ‘honderd jaar Kromstaf’, een verwijzing naar het herstel van de bisschoppelijke hiërarchie in 1853. De katholieken vierden in 1953 de resultaten van hun emancipatie. Nadat de Kerk zich stevig had georganiseerd, kon ook de maatschappelijke rol van de Nederlandse katholieken uitgebouwd worden, in wat later de katholieke zuil is gaan heten. Géén Sinterklaasattribuut dus.

Bergers werkte bij een Rotterdamse transportonderneming, maar was in zijn vrije tijd zeer actief in de opbouw van de katholieke EHBO, als landelijk voorzitter, hoofdredacteur het van en fondswerver. Hij had in 1953 een ingenieus plan bedacht om een substantieel bedrag bij elkaar te krijgen als jubileumgift van het katholieke volksdeel: een loterij waarmee in Nijmegen een medische faculteit aan de Katholieke Universiteit kon worden gesticht; een langgekoesterde wens van de bisschoppen en sluitstuk van de katholieke emancipatie.

Er was van alles bedacht om een groot geldbedrag bij elkaar te collecteren en acties te voeren. Maar door de Watersnoodramp op 1 februari van dat jaar moesten alle PR-plannen worden gestaakt. Toen bleek dat de hulpacties voor de slachtoffers

goed liepen, ontstond er ruimte voor een inzameling onder katholieken, maar dat moest dan wel heel snel gebeuren. Het jubileumcomité benaderde Bergers. Deze onvermoeibare, creatieve, empathische en zakelijke man bedacht een subliem plan.



Hij liet drie miljoen steentjes bakken (formaat dominosteen) die het doel van de actie, een medische faculteit bouwen tastbaar maakte. Vervolgens schakelde hij ‘zijn’ talrijke EHBO-vrijwilligers in die na de misviering in 1700 parochies op zondag 26 april de ‘lootjes’ verkochten voor een kwartje per stuk. In acht stenen zat een metalen plaatje gebakken met daarop een van de letters van het woord Kromstaf en een telefoonnummer, waarmee een hoofdprijs kon worden opgeëist.

Naast de hoofdprijzen waren er nog 993 prijzen te winnen, zoals reizen naar Lourdes, radio- en tv-toestellen, fietsen, kostuums en serviezen. Diezelfde avond zou in een uitzending van de KRO de uitslag bekend gemaakt worden. De actie was een spectaculair succes. Niet alleen droeg het 620.000 gulden (omgerekend naar nu: meer dan 2,5 miljoen euro) bij aan het jubileumgeschenk, het liet ook zien hoe de katholieke zuil zo goed kon werken dankzij alle dwarsverbanden: een groots jubileum, een hecht kerkelijk netwerk, de katholieke EHBO, de omroep, de universiteit en Bergers. Hij had de actie gered en hielp een medische faculteit bouwen. Het geschenk was meer dan gerechtvaardigd. Naast de medische opleiding ontstond ook een gerenommeerd ziekenhuis. Misschien kan men nog een zaal in het Radboudumc naar hem noemen? ¶

**Foto's boven:** Kruisplankje gemaakt n.a.v. de steentjesactie van 1953 met detailfoto van een steentje (rechts).

**Foto onder:** schilderij A.M. Bergers.

# Ans van Zeijst's / Zuster Theofoor's

## een verkenning van

KDC

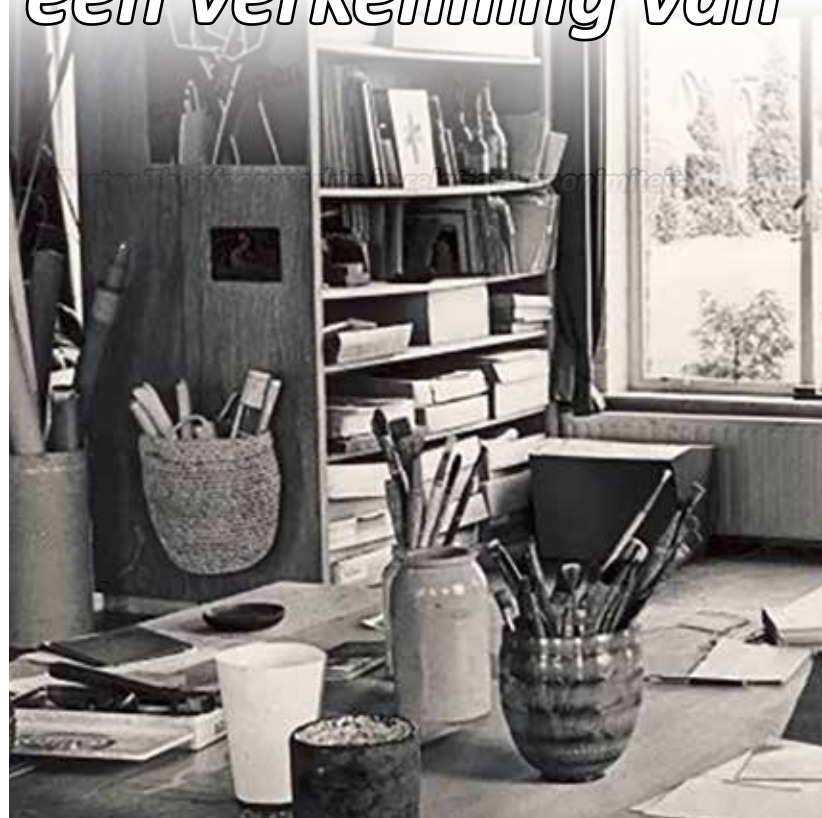
24

De veelzijdige ontwerper Ans van Zeijst (1906-1988), ook bekend onder haar kloosternaam zuster Theofoor, was zeker niet de eerste en ook niet de enige vrouwelijke religieuze kunstenaar. Zij zocht niet graag de publiciteit op en werkte bij voorkeur in de anonimiteit. Afgezien van haar *art deco*-tafelzilver, viel haar werk niet echt op en wordt ze dan ook niet genoemd in de contemporaine kunstliteratuur. Maar wél was ze een allround-ontwerper, die de gehele inrichting van een kapel (zoals bijvoorbeeld de Mariakapel in Noordwijkerhout in Zuid-Holland) voor haar rekening kon nemen. Haar (kunst)historische belang schuilt erin dat zij, ondanks de onopvallendheid van haar meeste werk, toch te beschouwen is als dé vormgever van de naoorlogse katholieke wederopbouw. Iedereen kende haar werk, maar niet haar naam.

Masterstudent Ginger van den Akker dook voor haar scriptie voor de master *Curating Art and Cultures* aan de Vrije Universiteit en de Universiteit van Amsterdam in het oeuvre van Ans van Zeijst. Tevens schrijft zij momenteel mee aan het boek *Women Graphic Designers: Rebalancing the Canon* (Bloomsbury 2025), onder redactie van prof. Elizabeth Resnick (Boston, V.S.), waarin ze onder andere een bijdrage schrijft over Ans van Zeijst. De redactie van de *Impressie* heeft gevraagd om wat meer te vertellen over haar scriptieonderzoek.

**Tekst:** Ginger van den Akker  
**Beeld:** collectie KDC, auteur

↓ Ans van Zeijst in haar atelier, 1985.



Ans van Zeijst heeft zich gedurende haar loopbaan onderscheiden in diverse disciplines binnen het ontwerpveld. Echter weinig kunsthistorici besteden aandacht aan haar (volledige) oeuvre, waardoor hernieuwde aandacht voor onderbelichte aspecten van haar werk, zoals haar meubelvormgeving en een correctie van de beperkte informatie hierover, op zijn plaats is.

Van Zeijst groeide op in een katholieke juweliersfamilie in Utrecht. Haar vader en grootvader waren eigenaar van de bekende juwelierszaak A. J. Cral, en zo kreeg Van Zeijst van jongs af aan de belangrijke familiewaarden mee op het gebied van geloof en vormgeving. Eerst werd de religieuze basis gelegd op het meisjespensionaat in het klooster van de Zusters van Onze Lieve Vrouw in Amersfoort, waar ze in 1922 haar mulodiploma behaalde. Na een verblijf op twee andere meisjespensionaten



Poster ontworpen door Ans van Zeijst → voor de katholieke vakbond in 1948, ondertekend met haar eigen naam.

# verborgen erfgoed

## onderbelichte meubelkunst



begon ze in 1924 aan een tocht langs verschillende artistieke opleidingen. Zo studeerde zij onder andere aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam, de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag en de kunstnijverheidsschool Kunstoefening in Arnhem. Toen zij een baan aangeboden kreeg als ontwerper bij de zilverfabriek Gerritsen & Van Kempen rond 1930, volgde zij in 1931 een opleiding aan de Fachschule für die Edelmetall-Industrie in Hanau (Duitsland) om meer vakkennis op te doen.

Van Zeijst besloot eind 1934 ontslag te nemen, om vervolgens als oblaat in te treden bij de priorij Regina Pacis (Benedictinessen) in Schotenhof (België) onder de naam 'Théophore'. Hier zette ze haar werk als allround-vormgever voort, waarbij zij de leiding had over de kunstschool van de nieuwe vestiging van haar orde in Cockfosters (Engeland). In 1939 trok zij zich terug en verhuisde wederom naar Utrecht, waar zij in 1940 zich vestigde als zelfstandig ontwerper met een eigen communicatie- en reclamebureau. Ze verzorgde de vormgeving van zowel seculiere klanten, zoals Philips, De

Jaarbeurs en De Nationale Omroep, als religieuze klanten, zoals de Katholieke Arbeiders Beweging, Herwonnen Levenskracht en Katholiek Thuisfront. Door haar grafisch werk voor deze organisaties kan zij beschouwd worden als dé vormgever van de Nederlandse, katholieke wederopbouw na de Tweede Wereldoorlog. Toen zij in 1952 een opdracht kreeg om een wervingsfolder van het klooster van de Monialen Augustinessen in Maarssen vorm te geven, besloot zij haar profane leven op te geven en in te treden. Binnen deze strenge, contemplatieve orde, waar ze bij haar intrede de vernederlandste naam 'Theofoor' aannam, was het haar aanvankelijk niet toegestaan om vormgevingswerk uit te voeren. Het moet een bewuste keuze zijn geweest om in deze orde in te treden, aangezien zij op de hoogte was van het feit dat ze afstand deed van haar artistieke ambities. Dit veranderde toen het klooster geld nodig had en ontdekte dat de verkoop van haar ontwerpen een bron van inkomsten kon worden. Zij was degene die een teken-, paramenten- en pottenbakkersatelier opzette, waarbij zij de ontwerpen leverde en de andere zusters hielpen

bij de uitvoering. Hun werk werd de voornaamste bron van inkomsten voor het klooster. In deze periode werkte zuster Theofoor in relatieve anonimiteit, in lijn met de traditie waarbij het individu ondergeschikt was aan de gemeenschap, door haar werken te signeren met 'Mon. Aug.'. Dit signatuur werd gaandeweg een soort merknaam voor het werk van de zusters. Zij ontving veel verschillende opdrachten, zoals het ontwerpen van wandtapijten, zilverwerk, grafische vormgeving en meubels voor het eigen klooster en andere katholieke klanten. In 1960 verhuisde de orde naar een nieuwe priorij omdat het voormalige klooster te oud en te klein bevonden werd, mogelijk als gevolg van de goedlopende artistieke zaken. Zuster Theofoor werd betrokken in het ontwerpproces van dit klooster in Werkhoven, genaamd 'Gods Werkhof' naar haar idee. In deze tijd had de priorij nog steeds het karakter van een slotklooster met tralies: deze zijn later na het tweede Vaticaans Concilie in 1965 stapsgewijs verwijderd. Zij hielp de architect Jan Drummen met bijvoorbeeld de tuinarchitectuur en ze ontwierp de inrichting van het klooster en de kapel.

***'Zuster Theofoor maakte de ontwerpen en de andere zusters hielpen bij de uitvoering.'***

Ondanks dat Ans van Zeijst/zuster Theofoor het vormgeven van diverse disciplines beheerste, is slechts een fractie van haar ontwerpen aan bod gekomen in publicaties. Zo wordt haar zilverwerk voor de fabriek Gerritsen & Van Kempen in meerdere artikelen, catalogi en tentoonstellingen beschreven en getoond, maar haar vormgeving voor meubels en textiel zijn slechts sporadisch terug te vinden. In dit artikel ligt de nadruk op haar meubelstukken, specifiek de kloosterkruk en -stoel met hoge rugleuning. →



Links: De refter van de priorij Gods Werkhof met meubels ontworpen door Zuster Theofoor, ca. 1965. | Foto: Ad Kon | Bron: collectie KDC  
 Rechts: Huidig gebruik van de oorspronkelijke kloosterkrukken in Conferentiecentrum Samaya, 2023. | Foto: Ginger van den Akker

### Op zoek naar kloostermeubels

Dit tweetal objecten is terecht gekomen in de collectie van het Centraal Museum Utrecht door een schenking van priorij Gods Werkhof in 1998. Volgens het museum zijn de meubels ontworpen voor de refter van de priorij, oftewel de eetkamer van de zusters. De andere overgebleven exemplaren van de zitmeubels zijn in beheer van Conferentiecentrum Samaya, het bedrijf dat tegenwoordig is gevestigd in het klooster. Mieke Tollenaar, voormalig directrice van Samaya, beschrijft in haar publicatie over het werk van zuster Theofoor trots te zijn op het feit dat er nog zo veel objecten van haar in huis zijn, ondanks het feit dat het Centraal Museum een groot deel van deze voorwerpen graag in bezit had gehad. Huidig directrice Tonja Bos-Van den Ingh gaf tijdens een rondleiding aan dat Tollenaar het aanbod van het museum om replica's in het voormalige klooster te plaatsen had afgewezen, zodat Samaya de originelen kon gebruiken in hun originele context.

Volgens architectuurhistoricus Saskia van Ginkel-Meester, die in 2002 als een van de eersten uitgebreid over Ans van Zeijst schreef in een bundel met Utrechtse biografieën, worden de meubels gekenmerkt door hun sobere vormgeving met de nadruk op het materiaal. De moderne uitstraling komt voor uit de rechthoekige, diagonale vormen en het ontbreken van ornamenten. De kloosterstoel heeft een rugleuning bestaande uit vier planken die breder worden, waarbij de zijpanelen van de rugleuning diagonaal verbreden, terwijl de stoelpoten juist diagonaal smaller toelopen. De kloosterkruk heeft een rechthoekige zitting met poten die diagonaal breder

uitlopen, wat een contrast vormt met de poten van de kloosterstoel. Bijzonder aan deze gelakte, limba-houten meubels is de houten penverbinding, waardoor er geen schroeven of spijkers aan te pas komen in dit ontwerp. Volgens Samaya's website worden de kenmerken van tijdgenoot Gerrit Rietveld hierin herkend, die op zijn beurt weer geïnspireerd zou zijn geweest door het werk van Zuster Theofoor. Bos-Van den Ingh verklaarde tijdens de rondleiding niets te weten van een wederzijdse beïnvloeding, maar beweerde dat de aanwezige houten penverbindingen duidelijk aantonen dat zij geïnspireerd was door Rietveld. Tim Graas, als kunsthistoricus verbonden bij het KDC en bekend met het archief van Ans van Zeijst/zuster Theofoor, beweert dat dit niet te bewijzen valt. De houten penverbinding was geen exclusieve uitvinding van Rietveld, aangezien architect en ontwerper Hendrik Petrus Berlage deze bijvoorbeeld al gebruikte in zijn eikenhouten kast ontworpen in 1895. Graas beargumenteerde dat het meubilair van zuster Theofoor stilistisch niet overeenkomt met de ontwerpen van Rietveld, gezien het meer conventionele karakter ervan.

*'Kenmerkend voor Van Zeijst's meubels is de sobere vormgeving, met een moderne uitstraling van rechthoekige, diagonale vormen, zonder ornamenten.'*

De kloosterkrukken hadden bijpassende tafels, die smal waren omdat de zusters in stilte aten en dus niet tegenover elkaar hoefden te zitten (zie bovenstaande foto's). De

circa 20 overgebleven krukken worden vandaag de dag als nachtkastjes en tafeltjes gebruikt door Samaya. De kloosterstoelen met hoge rugleuning werden rond 1965 gebruikt in de gasthuiskamer, samen met een boekenkast, twee lage stoelen met armleuning en een salontafel naar zuster Theofoor's ontwerp (zie Tollenaar, 2016). Het lijkt erop dat de stoelen zijn ontworpen voor de gasthuiskamer, in tegenstelling tot wat het Centraal Museum stelt, namelijk voor de refter voor de zusters. De rugleuningen van de kloosterstoelen zijn later ingekort. Dit valt te constateren door het object uit de museale collectie te vergelijken met foto's uit haar persoonlijk archief in het KDC. Het is onduidelijk waarom de hoogte aangepast is. De veertien overgebleven stoelen staan in de leeszaal en in de gangen van het conferentiecentrum (zie foto's op p. 27).

Ondanks de opname van haar werk in verscheidene museale collecties, zoals het Stedelijk Museum Amsterdam, Centraal Museum Utrecht en Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam, is haar werk weinig bekend bij het publiek en kenners. De kloosterkruk en -stoel met hoge rugleuning van het Centraal Museum zijn bijvoorbeeld al bijna 23 jaar niet meer te zien geweest. Volgens de website van het museum zijn de objecten voor het laatst tentoongesteld van 21 juli tot 9 september 2001 in de tentoonstelling Toegepast. Ans van Zeijst's/zuster Theofoor's oeuvre wordt sporadisch genoemd in publicaties. Op het gebied van haar meubelvormgeving is er nog weinig geschreven. Zo zijn haar meubels niet vermeld in de tentoonstellingscatalogus ter gelegenheid van haar kleinschalige solotentoonstelling in het KDC in 2015.

Auteur Tim Graas benoemde wel dat zuster Theofoor de moderne inrichting van de kloosterruimten en de kapel grotendeels heeft ontworpen. De meubels werden niet getoond in de tentoonstelling, aangezien er geen ontwerptekeningen van de limbahouten meubels zijn overgebleven in haar uitgebreide archief. Naast de inventarisatie van zuster Theofoor's werk voor de priorij Gods Werkhof in Tollenaar's boek, is de kloosterkruk in één andere publicatie opgenomen. Dit boek was gepubliceerd ter gelegenheid van het plaatsen van Matthew Darbyshire's kunstwerk *11 Rue Simon-Crubellier* in Amsterdam-Zuid in 2018. De kunstenaar stelde een IKEA-achtige catalogus vast, waarbij de bewoners van het Stadionplein hun favorieten museale objecten konden kiezen die de basis zouden vormen voor zijn kunstwerk. De kloosterkruk van zuster Theofoor staat vermeld in deze opsomming, enkel beschreven met de objectgegevens.

De kloosterstoel is opgenomen in het bekende overzichtswerk *Vrouwen in de vormgeving van kunsthistoricus Marjan Groot*, zij het met wederom slechts de objectgegevens. In dit belangrijke boek uit 2007, dat de bijdrage van vrouwen in de vormgevingsgeschiedenis benadrukt en recentelijk opnieuw is uitgegeven nadat het door zijn succes jarenlang niet verkrijgbaar was, wordt kort aandacht besteed aan Ans van Zeijst/zuster Theofoor. Er staan echter verscheidene fouten in met betrekking tot haar oeuvre en de objectgegevens over de kloosterstoel. Zo stelde Groot dat het

meubel door 'Theodoor' was gemaakt van 'aformosiahout', terwijl haar naam 'Theofoor' was en de meubels van limbahout werden vervaardigd. Groot schrijft dat de kloosterstoel was ontworpen tussen 1948 en 1950 voor de refter van priorij Gods Werkhof, vermoedelijk vervaardigd door een plaatselijke meubelmaker. Volgens Tollenaar, die haar informatie baseerde op de inventarisatie van Graas, zijn de meubels door leerlingen van een gevestigde ambachtsschool uit de omgeving gemaakt. Daarnaast klopt de opgegeven ontwerpdata niet, die tevens ook wordt aangehouden door het Centraal Museum op basis van de informatie van Groot. Het is onmogelijk dat de stoel in die jaren is ontworpen, aangezien het klooster zelf pas in 1959 werd gebouwd en in 1960 werd betrokken door de zusters. De grond waarop de priorij is gebouwd, werd in 1953 geschonken door boer Ries Vernooij, wat betekent dat het concrete idee van een nieuwe priorij nog niet bestond tussen 1948 en 1950. Het meubilair zou dus rond 1959-1960 ontworpen moeten zijn.

### Tijd voor meer aandacht

Kortom, het beperkt aantal publicaties over Ans van Zeijst/zuster Theofoor besteedt maar weinig aandacht aan haar meubelontwerpen die ook nog eens onzorgvuldig zijn en fouten bevatten. Dit tekort is een mogelijk gevolg van het feit dat er slechts twee meubelstukken vertegenwoordigd zijn in één museale collectie en dat de overgebleven exemplaren nog

dagelijks in gebruik zijn. Hoewel ze niet gedurende haar hele carrière alle vormgevingsdisciplines tegelijk beoefende, wordt er maar weinig aandacht besteed aan haar tijd als zuster bij de orde van de Monialen Augustinessen, waar ze wel verschillende disciplines beoefende. Het nog niet geïnventariseerde archief van Ans van Zeijst/zuster Theofoor wijst op de aanwezigheid van nog ongeopende bronnen. Met het oog op het vergroten van haar bekendheid zal in de lente van 2025 het artikel 'Ans van Zeijst: A Dynamic Designer within Religious and Secular Contexts' verschijnen. In deze Bloomsbury-publicatie, met de werktitel *Women Graphic Designers: Rebalancing the Canon*, zijn 42 essays verzameld over ondergewaardeerde, internationale, vrouwelijke grafische vormgevers die voornamelijk actief waren in de 20<sup>e</sup> eeuw. Mijn toevoeging over Ans van Zeijst's/zuster Theofoor's grafische vormgeving zal hopelijk haar internationale bekendheid vergroten. Daarnaast wijd ik mijn masterscriptie voor mijn opleiding *Curating Art and Cultures* aan de Vrije Universiteit Amsterdam aan haar oeuvre, waar de bijzonderheid van haar ontwerppraktijk centraal staat. Deze hernieuwde aandacht voor deze unieke vormgever biedt de kans om haar volledige oeuvre met een diversiteit aan vormgevingsdisciplines te voorschijn te halen uit de vergeten archieven en in de schijnwerpers te plaatsen. ¶

***De redactie van de Impressie zal u nader op de hoogte houden over de hierboven genoemde publicatie in 2025.***



**Links:** Gastenhuiskamer in de priorij Gods Werkhof met meubels ontworpen door Zuster Theofoor, ca. 1965. | **Bron:** collectie KDC  
**Rechts:** Huidig gebruik van de oorspronkelijke kloosterstoelen in Conferentiecentrum Samaya, 2023. | **Foto:** Ginger van den Akker



## Joseph Cuypers, *architect en vernieuwer*

**Tekst:** Jeffry Huntjens-Baetsleer | **Beeld:** collectie KDC, Fotocollectie Cuypershuis Roermond.

In de stad Haarlem staan twee imposante kerken vernoemd naar de heilige Bavo van Gent. Één is de Grote of St. Bavokerk, gebouwd in 1370-1520 in het historische stadscentrum, en de ander is de kathedrale basiliek Sint Bavo, gebouwd in 1895-1930 in het Houtvaartkwartier. Deze verwarrende naamsituatie is ontstaan nadat Haarlem na tweeënehalve eeuw weer een bisdom werd. Bisschop C.J.M. Bottemanne gaf in 1893 de opdracht voor de bouw van een nieuwe kathedraal aan de jonge architect Joseph Cuypers (1861-1949), zoon van de beroemde Pierre Cuypers. In het begin van zijn loopbaan ontwierp Cuypers neogotische kerken naar het voorbeeld van zijn vader en volgens de mode van zijn tijd. Maar wie het ambitieuze ontwerp van de ‘Nieuwe Bavo’ (zoals de Haarlemse basiliek later in de volksmond zou gaan heten) beter bekijkt, ziet dat Cuypers hier al koos voor een meer eclectische stijl, waarin hij de langwerpige ramen en spitsorens van de neogotiek combineerde met een neoromaanse stijl van brede muren en ronde bogen. De tekeningen zouden gedurende de bouw nog regelmatig veranderen. Zo voegde de architect in latere concepten ook invloeden uit de oriëntalistische hoek toe, maar de bisschop wees deze plannen af. Het kostte ruim drie decennia om de basiliek te voltooien en in latere bouwfasen kreeg Cuypers ondersteuning van collega Jan Stuyt (1868-1934) en zijn eigen zoon Pierre jr. (1891-1982).

Joseph Cuypers was een vernieuwer, die constant op zoek was naar nieuwe invloeden in zijn stijl, maar zonder de katholieke traditie daarbij los te laten. Hij ontwierp kerken, kloosters (o.a. het Berchmanianum in Nijmegen), woningen, bedrijfspanden (o.a. de Effectenbeurs in Amsterdam) en zelfs kastelen (kasteel Heeswijk, hoewel

die plannen helaas nooit werden uitgevoerd). Cuypers was verder zeer actief binnen het grotere netwerk van intellectuelen, vakgenoten en kunstenaars. Zo was hij onder andere redactielid voor het vakblad *Architectura* en maakte hij deel uit van de katholieke kunstkring *de Violier*, waarvan ook Jan Stuyt, schilder Jan Dunselman en beeldhouwer Willem Molkenboer lid waren. Kortom, zijn oeuvre en kunsthistorisch belang zijn groot, maar toch wordt Joseph Cuypers in de moderne media vaak als een ‘vergeten’ architect getypeerd (zie recent nog in *Telegraaf*, 24 januari 2024). Dit jaar, 75 jaar na het overlijden van Joseph Cuypers, wil stichting Cuyperiana daar verandering in brengen door het organiseren van diverse activiteiten en de publicatie van een boek door Gert van Kleef (wordt verwacht eind 2024). Voorzitter Sible de Blaauw, emeritus-hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Radboud Universiteit, stelt dat Joseph Cuypers ten onrechte in de schaduw van zijn vader Pierre wordt gezet en dat er te weinig waardering is voor de prachtige originele ontwerpen van zijn hand (zie *Katholiek Nieuwsblad*, 7 februari 2024, voor het volledige interview). Het jubileumjaar werd geopend met een herdenkingsdienst op 20 januari jongstleden in de kerk, waar het allemaal begon: de Nieuwe Bavo. 🏰



**Een eerdere versie van dit artikel is verschenen als column in het Katholiek Nieuwsblad. Iedere maand delen we hier de mooiste erfgoedschattten uit de KDC-collectie.**

**Foto boven:** Ontwerptekening van de kathedrale basiliek Sint Bavo door Joseph Cuypers | **Bron:** collectie KDC | **Foto onder:** Joseph Cuypers in zijn werkkamer | **Bron:** Fotocollectie Cuypershuis Roermond.

# Weerzien in glas

## Gerardus Majella

Eerder in dit nummer van *Impressie* kon u lezen over het promotie-onderzoek van Judith van Puyvelde, MA naar het glasatelier F. Nicolas en Zonen uit Roermond. Dit onderzoek is heel omvangrijk natuurlijk, maar een zoektocht naar erfgoed hoeft dat niet altijd te zijn. Kerkhistoricus dr. Joep van Gennip kwam via een fraai familie-erfstuk – een glas-in-loodraam van de H. Gerardus Majella – ook op het spoor van de Limburgse glasindustrie. Met de lezers van *Impressie* deelt hij zijn 'cultuur detectivewerk' ter inspiratie voor toekomstig onderzoek.

**Tekst:** Joep van Gennip | **Beeld:** Erfgoedcentrum Nederlands Kloosterleven, collectie KDC, auteur

**E**nkele maanden geleden verhuisde mijn vader naar een appartement in Nijmegen-Lent. Omdat hij kleiner ging wonen, moest hij afscheid nemen van verschillende spullen. Eén van die stukken was het hier afgebeelde glas-in-loodraam dat de heilige Gerardus Majella toont, brood uitdelend aan twee armen (zie foto rechts). Gerardus was een Italiaanse redemptorist die leefde in de achttiende eeuw en in 1904 door paus Pius X heilig werd verklaard. Hij stond bekend om zijn vele visioenen, genezingen, liefdadigheid en wonderbaarlijke broodvermenigvuldigingen. Vandaar dat hij ook vaak brood delend wordt afgebeeld, zo ook hier.

Het glas-in-loodraam kwam bij mij terecht, waar het een prominente plek kreeg in mijn studeerkamer. Het raam, zo wist ik, was rond 1957 speciaal vervaardigd voor het nieuwe huis van mijn opa en oma (van moeders kant), gelegen aan de Oude Roermondseweg in Herten (Limburg). Zij hadden een speciale devotie tot Gerardus, getuige onder meer hun jaarlijkse bedevaart naar het speciaal aan hem gewijde bedevaartsoord in het redemptoristenklooster in het zuidelijker gelegen Wittem. In 1893

werd daar de Gerardusdevotie geïntroduceerd. In de jaren daarna ontstonden er in negen parochies in Nederland bedevaartsplaatsen voor Gerardus.

Toen de woning na het overlijden van mijn grootouders, eind jaren tachtig, werd verkocht, bleef het raam aanvankelijk op zijn plaats. Maar hoogstwaarschijnlijk spijt gekregen, besloten mijn ouders om het raam over te kopen en er een ander voor in de plaats te laten vervaardigen. Het Gerardusraam verhuisde toen van een Limburgs trappengat naar een Nijmeegse bekisting. Voorzien van verlichting kwam het vervolgens in mijn ouderlijk huis te hangen, tot enkele maanden geleden dus.

Geïntrigeerd door de vrij klassieke afbeelding van de heilige, besloot ik om op zoek te gaan naar de maker of glazenier van dit werk en mogelijk, zo hoopte ik, ook een indicatie te krijgen van de aanschafkosten indertijd, in de jaren vijftig. →





↑ Zijkant van het ouderlijk huis in Herten. De plaats van het oorspronkelijke langwerpige raam is goed te zien.

Het nabijgelegen Roermond stond bekend om haar traditie van glazeniers, de werkplaats van Cuypers & Co., Max Weiss en de familie Nicolas (eerder in dit nummer van *Impressie* besproken op p. 14-18) voorop. De datering rond midden jaren vijftig rijmde niet helemaal met de vrij klassieke weergave van Gerardus in het raam, omdat in die tijd juist een lossere stijl, ook voor religieuze afbeeldingen, meer in de mode kwam. Bekend in dit verband zijn de ramen van schilder-glazeniers als Charles Eyck (1897-1983), Hugo Brouwer (1913-1986), Max Weiss (1910-1972) en natuurlijk Joep Nicolas (1897-1972).

### Devotieprent

Na enig speuren op internet kwam ik al vrij vlug op een devotieprentje dat zonder twijfel model stond voor het raam. Het prentje is een reproductie van een schilderij dat rond 1930 gemaakt is door de Amsterdamse kerkelijke kunstschilder Alfons Damen (1882-1967) (zie afbeelding rechts). Damen was een leerling van de grote architect Pierre J.H. Cuypers (1827-1921) en hij werkte veel voor de redemptoristen. Zo vervaardigde hij tussen 1910 en 1912 voor hun (voormalige) kloosterkerk in Roosendaal een serie wandschilderingen. Ook was Damen betrokken bij de illustraties voor de *Gerarduskalender* en *Het Sint Gerardusklokje*, een tijdschrift dat vanaf 1920 in Gulpen (L) werd gedrukt om de in het slop geraakte Gerardusdevotie nieuw leven in te blazen. Tot slot had Alfons een oudere broer, Cornelis (1881-1953), die redemptorist was en als professor was verbonden aan hun

klooster in Wittem. Alfons vereeuwigde hem in 1947 op het doek, mogelijk uit dankbaarheid voor zijn bemiddeling omdat Alfons in 1935 de kapel van het generaalat van de redemptoristen in Rome had mogen verfraaien.

### 'De vrij klassieke look strookt niet met de stijl die midden jaren 1950 in de mode was'

Als men het schilderij naast het glas-in-loodraam plaatst dan is onmiddellijk duidelijk dat de glazenier een drietal personen heeft weggelaten. Ongetwijfeld pasten die niet in de maatvoering van de raampartij, hetgeen er wellicht op duidt dat het raam toch iets later dan de woning gereedkwam of dat de beglazing in het trappengat een vaststaande maat had, waar niet aan te tornen viel? De oorspronkelijke bouwtekening van het huis bood geen antwoord. De leproos, met krukken, verwijzend naar een wonderlijke genezing van hem door Gerardus, alsook een arme moeder met kind op het schilderij van Damen vielen hierdoor buiten de boot.



↑ Schilderij 'Gerardus Majella deelt brood uit aan de kloosterpoort' door Alfons Damen, ca. 1930. Olieverf op triplex  
Bron: collectie redemptoristen

Omdat ik geïnteresseerd was in de context waarin dat devotieprentje, waarvan ik alleen de voorkant had, ontstaan was, ging ik via de online zoekmachine Delpher *Het Sint Gerardusklokje* doorzoeken en kwam daarbij al snel op de naam van een andere schilder, namelijk

Albin Windhausen (1863-1946). Albin was afkomstig uit het bekende Duits-Nederlandse schildersgeslacht Windhausen en had sinds begin twintigste eeuw een atelier in Roermond, waar hij tot 1925 samen met zijn broer Paul werkte. In oktober 1921 had Albin een opdracht ontvangen van pastoor J.F. Berkelmans (1875-1931) van de Gerardus Majella-kerk (1907) in het Brabantse Weebosch. Bedoeling was om een tiental grote doeken met taferelen uit het leven van de heilige te vervaardigen voor in het schip van de kerk (zie afbeelding p. 31 linksboven). Aanvankelijk leken er weinig overeenkomsten tussen deze schilderijen en het glas-in-loodraam.

### Clichés

In 1923 werden van deze schilderijen clichés gemaakt die werden gebruikt als illustratiemateriaal voor de publicatie *Levensschets van den grooten Volksheilige Gerardus Majella, redemptoristenbroeder* van Jos. Timmermans C.S.S.R. Vier jaar later werden dezelfde afbeeldingen (nu in kleur) hergebruikt voor een andere hagiografie van de heilige, maar dit keer geschreven door Martinus Stoks (1881-1958) die op dat moment rector was van het Wittemse klooster (zie afbeelding p. 31 rechtsboven). Bij het verhaal over het wonder van de fluitspeler in de *Levensschets* van Timmermans en Stoks staat een door Windhausen gesigeneerde afbeelding die qua compositie en houding van een aantal personen wel erg sterk overeenkomt met het werk van Damen! Zeer opmerkelijk is alleen dat de Windhausen-voorstelling uit het werk van Timmermans-Stolks niet volledig overeenkomt met zijn schilderij in de kerk. Het brood etende kindje, de hond (weggelaten op het cliché) en de vrouw rechts vertonen verschillen.

Omdat de karakteristieke houding van deze vrouw later is overgenomen in het werk van Damen, betekent dat dus dat de publicatie/het cliché voor hem de basis vormde en niet het schilderij in de kerk. Verder is interessant dat het onderliggende verhaal is gewijzigd, van het mirakel van de fluitspeler naar het broodwonder! Concluderend: een deel van de compositie op het cliché van Windhausen (1923) werd enkele jaren later door Damen (ca. 1930) opnieuw gebruikt maar in een andere setting en met een ander wonderverhaal. Dit laatste werd, eveneens in aangepaste vorm, uiteindelijk opgenomen in het glas-in-loodraam (1957).



↑ **Links:** Schilderij 'Gerardus raakt in verrukking bij het lied van Gods H. Wil (de blinde fluitspeler), in 1921 vervaardigd voor de St. Gerardus Majellakerk in Weebosch | **Foto:** pastoor Luc Buyens | **Rechts:** Illustratie afkomstig uit de publicatie van Martinus Stoks C.ss.R., De H. Gerardus Majella in woord en beeld (Mönchengladbach, 1927) | **Bron:** collectie Erfgoedcentrum Nederlands Kloosterleven



## De glazenier

Restte nog de hamvraag: welke glazenier had het raam vervaardigd? De aanvankelijke gedachte dat het kunstwerk geproduceerd was door het atelier van Joep Nicolas, leidde mij naar het ateliersarchief dat gedeponneerd was in het Gemeentearchief van Roermond. Helaas, kwam daar noch een schets, noch een bestelopdracht uit de archieven naar boven. Nadat ik de vraag van de herkomst van het devotieprentje had voorgelegd aan Marieke Smulders, collectiespecialist van het KDC, kwam ik bij hun kunsthistorische medewerker, Tim Graas, terecht. Hij wees mij op de stilistische verschillen tussen mijn raam en het werk van Joep Nicolas. Graas dacht eerder aan de minder bekende Swalmense glazenier Jan Heijnen (1915-2004) of de Roermondse glazeniersateliers van J. Wielders of Louis van den Essen (1897-1970).

**'Roermond stond bekend om haar traditie van glazeniers, maar dat spoor liep al snel dood'**

Laatstgenoemde was in de jaren 1920-1930 werkzaam geweest in het bedrijf van Frans Nicolas & Zonen, waar hij het glazeniersvak had geleerd. Blijkbaar naar zo'n grote tevredenheid van zijn baas, dat hij in aanmerking kwam om de handen en gezichten – de moeilijkste onderdelen – te schilderen. In 1935 richtte hij een eigen atelier op, achter

zijn woonhuis, aan de Hendriklaan in Roermond. Zes jaar later kwam zijn twaalfjarige zoon Leon (1929-2009) hem versterken en voerden zij in de daaropvolgende decennia diverse kerkelijke opdrachten uit. Omdat na de oorlog veel schade aan kerkgebouwen moest worden hersteld, floreerde het bedrijf dat op een gegeven moment zelfs veertien man op de loonlijst had staan. De meeste opdrachten kwamen van Limburgse kerken, zoals de Theresia & Don Boscokerk te Landgraaf-Lauradorp (1941), de Roermondse Kapel in 't Zand (1947, 1954), en de kloosterkapel/Maria ter Engelenkerk in Bleijerheide (1958). Maar in de jaren 1949-1950 wist het atelier van Louis van den Essen & Zoon ook buiten het Limburgse een belangrijke opdracht binnen te slepen toen het bedrijf een tiental ramen mocht vervaardigen voor de Nicolaasbasiliek in IJsselstein (Utrecht). Als de religieuze opdrachten, ongetwijfeld vanwege het veranderde meer open kerkelijke klimaat, in de jaren zestig opdrogen, besluiten vader en zoon het atelier alleen voort te zetten.

Een nadere inspectie van het Gerardusraam en enkele glas-in-loodramen van Louis van den Essen tonen inderdaad enkele opvallende overeenkomsten (zie afbeelding hier rechtsnaast). Met name de gebroken gekleurde vlakverdeling, verdeeld door loodstrips, is hierbij opvallend.

De ramen in het voormalige atelier van Van den Essen, enkele daarvan in de Kapel in 't Zand en sommige in de kapel te Bleijerheide tonen goed die overeenkomst met 'mijn' Gerardusraam. Ook stilistisch komen de afgebeelde figuren overeen. →



↑ Glas-in-loodraam in 1958 vervaardigd door Louis van den Essen, voorstellende de paus die de regel van Franciscus bevestigt, in de kloosterkapel (Maria ter Engelenkerk) te Bleijerheide.

Wederom bracht internet verder hulp, toen ik in contact kwam met de kleindochter van Louis van den Essen. Zij wist mij te vertellen dat het werk van haar opa en haar vader altijd gesigneerd werd, tenzij het een raam voor een kerk betrof. Dat was bij mijn raam zeker niet het geval, maar Tim Graas betwijfelde die signeerstellingheid. Vervolgens vertelde zij dat de oude bedrijfsadministratie van het atelier helaas was weggegooid, waardoor deze weg doodliep.

Over die andere 'kanshebbers' kan ik kort zijn. Over het atelier van Wielders, die van 1951 tot 1978 actief was, is nauwelijks iets bekend. Van glazenier Heijnen, die van 1945 tot 1964 werkte onder de naam Glas-in-Lood atelier Jan Heijnen, heeft zijn zoon veel ontwerpen van raampartijen op het internet geplaatst, maar dat leverde geen overeenkomsttreffer op. 'Een tastbaar bewijs kan ik u niet leveren. Zowel mijn ouderlijk huis als het voormalig atelier zijn via de slopershamer verdwenen', zo schreef hij.

Gelukkig kon ik via een circulaire uit 1956 van het 'Gewest Limburg van de Nederlandse R.K. Bond van Glazeniers en Glas in lood bedrijven' (zie onderstaande afbeelding) wel een richtlijn krijgen van de productiekosten van het raam. Het raam besloeg een oppervlakte van 0,59 m<sup>2</sup> en kwam daarmee op een kostprijs van fl. 32,45 gulden (omgerekend € 119,44 heden ten dage). Wat het ontwerp daarbovenop kostte, is helaas niet meer te achterhalen. Hiermee stopte uiteindelijk mijn zoektocht, terwijl het licht rustig door het raam blijft vallen. ¶

**Bent u geïnspireerd geraakt om zelf kunst- of cultuurhistorisch onderzoek te gaan doen naar erfgoed uit uw eigen omgeving? Hiernaast geeft de redactie van *Impressie* een aantal praktische adviezen.**

## Richtlijnen voor cultureel detectivewerk

Het artikel van Joep van Gennip reikt verder dan dit ene glas-in-lood raam. Het richt de aandacht op het katholiek erfgoed dat aan de meeste ogen onttrokken nog in particuliere handen is. De auteur laat met deze rapportage zien dat volhardend onderzoek mooie resultaten op kan leveren. Hij laat zien wat een verrijking het is om de betekenis van een kunstwerk te leren kennen, voor iemand persoonlijk, maar ook voor wetenschappelijke inzichten. Zijn voorbeeldige reconstructie is ook door anderen te gebruiken. Er zijn vast nog meer unieke objecten in particuliere handen die relevante informatie op kunnen leveren, zoals tegeltableaus, keramiek, votiefgeschenken, schilderijen. Waar begin je als je meer te weten wilt komen over een erfstuk met katholieke kenmerken?

Je kan natuurlijk wachten tot *Tussen kunst en kitsch* in de buurt komt, maar je kan ook een foto maken van het voorwerp en die met een toelichting opsturen naar [info@kdc.ru.nl](mailto:info@kdc.ru.nl). Wie zelf op onderzoek uit wil gaan, kan deze stappen volgen:

### 1 Eerste identificatie

Maak een foto van het voorwerp met **Google Lens** (een programma voor beeldherkenning, ontwikkeld door Google) en kijk of je iets aan de suggesties hebt die Google genereert.

### 2 Vergelijk foto's met beeldbanken

Een aantal interessante tips zijn:

- [Rijksstudio](#) van het Rijksmuseum
- [Museum Catharijneconvent](#) in Utrecht
- [Museum Krona](#) in Uden
- <https://research.rkd.nl/nl>
- [Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie](#)
- [Kunsthistorische documentatie](#) aan de Radboud Universiteit
- [KDC](#) in Nijmegen
- Vlaamse sites zoals [www.kadoc.be](http://www.kadoc.be) en [balat.kikirpa.be](http://balat.kikirpa.be)

GEWEST LIMBURG VAN DE  
NEDERL. R. K. BOND VAN

### Glazeniers en Glas in lood bedrijven

#### Minimum prijzen glas in lood (juni 1956).

Aangenomen door de Bestuurs Vergadering v.d. Federatie van de B. V. G. en de Kath. G. G. G. op 6 juni 1956.

#### PRIJZEN VOOR PARTICULIEREN.

Blank vensterglas-in-lood, enkeldik	F. 25.— p. M <sup>2</sup>
Wit cathedraal-, gefigureerd- en dubbeldik blank glas in lood	" 28.— " "
Gekleurd cathedraal glas-in-lood, lichte kleuren	" 33.50 " "
Transparant glas-in-lood, lichte kleuren	" 39.— " "
Neu-antiek glas-in-lood, lichte kleuren	" 50.— " "
Antiek glas-in-lood, lichte kleuren	" 55.— " "

- deze prijzen gelden voor rechthoekig werk, voor diagonaal werk dient een toeslag van F. 5.— per M<sup>2</sup> in rekening te worden gebracht.
- deze prijzen gelden van 1 tot 25 M<sup>2</sup>
- deze prijzen zijn inclusief omzetbelasting, exclusief kosten voor plaatsen en maatnemen.
- deze prijzen gelden voor glas met normale verdeling, d.w.z. 30 tot 60 ruitjes per M<sup>2</sup> en gebruik van lood van 6 tot 10 mm. breedte, plus staalkern.
- de maten worden in drievoudsmaat berekend.

↑ Prijslijst uit 1956 van het 'Gewest Limburg van de Nederlandse R.K. Bond van Glazeniers en Glas in lood bedrijven'.



### 3 Zoek aanvullende informatie over de heilige

Via de vele literatuurverwijzingen in de database [Bedevaartplaatsen in Nederland](#) of in een bibliotheek in het tijdschrift *Devotionalia, 1981-2023*. De informatie is wisselend van kwaliteit en er is een incomplete reeks in de bibliotheek van de Radboud Universiteit.

### 4 Ga verder op zoek naar de kunstenaar of atelier

Via [www.archieven.nl](http://www.archieven.nl), regionale of lokale archiefcentra of vindplaatsen van atelierarchieven. Als we de zoektocht van Joep van Gennip als voorbeeld pakken: Het grootste en belangrijkste archief is dat van atelier Fr. Nicolas en Zonen te Roermond (zie interview met Judith van Puyvelde in dit nummer van *Impressie*, p. 14-18), dus dat was een logisch startpunt. Andere grote archieven van glas-in-loodateliers zijn dat van Bogtman in het Noord-Hollands Archief te Haarlem en van Kocken in Museum Catharijneconvent. Een ook voor Nederland belangrijk buitenlands atelier is dat van Capronnier in Brussel (in het KADOC en ontsloten). Het KDC herbergt de archieven het archief van glazenier Karel Trautwein (niet ontsloten) en van verschillende kunstenaars die ontwerpen voor ramen hebben gemaakt, m.n. van Lambert Simon (cartons op schaal, niet ontsloten) Alex en Henk Asperslagh (ontsloten), Jan en Cees Dunselman (deels ontsloten) en Piet Gerrits en atelier van Brom (deels ontsloten).

### 5 Lopen deze wegen dood?

Zoek in kranten en tijdschriften via [www.delpher.nl](http://www.delpher.nl) of stel de vraag aan een conservator, zoals bijvoorbeeld die van het KDC.

### 6 Levert u zoektocht een verrassend resultaat op?

Stuur een foto met uw verhaal naar [info@kdc.ru.nl](mailto:info@kdc.ru.nl) of werk het uit in een artikel. Misschien is het wat voor een volgende editie van *Impressie*. ¶

## Suggesties voor wetenschappelijk onderzoek

Het artikel van Joep van Gennip biedt waardevolle aanvullende inzichten over de verspreiding van de Gerardusdevotie in particuliere handen en hun relatie met bedevaartplaatsen. Het roept vragen op naar soortgelijke afbeeldingen van Gerardus en die van andere heiligen en devoties.

### 1 Uniekheid en populariteit

Was dit privéraam uniek of is er reden om aan te nemen dat er meer glas-in-loodvoorstellingen van Gerardus Majella besteld zijn door particulieren? Gebruikte de glazenier dan hetzelfde ontwerp of paste hij die aan aan de wensen van de opdrachtgever? Valt daaruit iets op te maken over de rol die het voorwerp speelde? Was Gerardus in glas-in-lood populair of gold dat ook voor andere heiligen, zoals Maria, Franciscus, Antonius, etc.?

### 2 De particuliere markt

voor devotionalia en religieuze kunst in het duurere segment was de vervaardiging typisch voor een bepaalde klasse van mensen (gegoede burgerij, die een eigen huis konden betalen)? Past het in een categorisering van verbeeldingen van heiligen (-levens) (devotieprentje, prent, boek, schilderij, beeld, glas-in-lood, muurschildering, privékapel etc.) en was er mogelijk ook een verband tussen klasse/beroep en type heilige, die je in huis haalde?

### 3 Circulatie

Wat kan je concluderen uit de circulatie van modellen en aanpassingen per kunstvorm over de beleving of betekenis van een heilige? Komt er in de loop van de tijd meer dynamiek in de verbeelding. Joep van Gennip ontdekte bijvoorbeeld dat de aandacht verschoof van gezegenen naar het broodwonder.

### 4 Betekenisverandering

Is de betekenis of functie van het glas-in-loodraam veranderd bij overdracht naar een volgende generatie? Hoe verschilt de functie van een echt raam van dat van een 'ingelijst' raam als kunstobject? Welke omstandigheden vergroten de kans dat dit soort erfgoed bewaard blijft op de oorspronkelijke plek? Is er enige vorm van registratie, bijvoorbeeld voor monumentale gebouwen? Neemt het aantal vindplaatsen van glas-in-loodvoorstellingen als apart kunstwerk in beeldbanken toe? ¶

**Foto boven:** Personeel van de R.K. Openbare Leeszaal en Bibliotheek aan de Herengracht 415, Amsterdam, voorjaar 1939 | **Bron:** KDC.

**Foto onder:** Studenten aan de slag in de studiezaal van het KDC in 1979 | **Bron:** KDC.



# Vrienden van het KDC

Tekst: Rogier Moulen Janssen



Op 31 mei jongstleden vierde het KDC zijn 55-jarig bestaan. De Vrienden hebben in de afgelopen jaren het werk van het KDC op diverse manieren ondersteund en delen in de vreugde van het bereikte lustrum. Velen van u gaven een donatie om de kosten te dekken van de uitgave van het erfgoedtijdschrift waarin u nu zit te lezen. Dat is een belangrijk kanaal om te laten zien hoe gevarieerd, verrassend en soms spannend het katholiek erfgoed is. De oplage, die naar 1.250 adressen gaat, verspreidt nieuwe vondsten, origineel onderzoek en correcties op misvattingen.

Vanuit het KDC verneem ik dat die ondersteuning zeer op prijs wordt gesteld. Ook de bijdragen om projecten op te zetten met een startsubsidie, of af te ronden met een publicatie, worden gewaardeerd. Die stellen het KDC in staat om nieuwe initiatieven te nemen, die niet uit het lopend budget kunnen worden bekostigd. In het bijzonder wijs ik op de steun voor het project om de Nederlands bronnen in Indonesië te digitaliseren, waar de lustrumviering het belang nog eens van onderstreepte.

## Steun ons

Zou u graag in dit jubileumjaar het KDC extra willen steunen? Het online donatieplatform met een QR-code (zie hiernaast) maakt overboeken gemakkelijk. Maar dit kan ook via een overboeking op **NL84 ABNA 0248 6906 55 – Stichting Radboud Fonds**, onder vermelding van 'KDC Fonds'. Als ANBI-erkend goed doel (Algemeen Nut Beogende Instelling) zijn donaties aan het KDC-Fonds fiscaal aftrekbaar. Op de site [www.radboud-fonds.nl](http://www.radboud-fonds.nl) vindt u meer informatie over de belastingvoordelen bij een periodieke schenkingsovereenkomst of een legaat.

Wilt u meer weten over de manieren waarop u het KDC kunt steunen, neem dan gerust contact op met Lisette Pals van het **Radboud Fonds** (per mail [l.pals@ru.nl](mailto:l.pals@ru.nl) of telefoon 024-3611424).

Alle donateurs van het KDC-Fonds ontvangen tweemaal per jaar *Impressie: Tijdschrift voor Katholiek Erfgoed*. Wist u overigens dat *Impressie* met anderen delen nieuwe abonnees oplevert? Dus bestel gerust extra exemplaren om uit te delen. We sturen ze graag kosteloos naar u op.

Hartelijk dank voor uw betrokkenheid en bijdragen!

Rogier Moulen Janssen, voorzitter



↑ Een kijkje achter de schermen van het KDC van de jaren 1980, met diverse medewerkers van toen (v.b.n.o./v.l.n.r.): zuster Maria Theresia Smit OSU, Johanna van Well-Jacobs, zuster Louise Jansen, Otto S. Lankhorst, André Maes.



**Direct naar de donatiepagina?**  
**Scan deze QR-code met uw smartphone!**



# Colofon

↑ Medewerkers van het KDC van tegenwoordig, tijdens een studiedag in de kloostertuinen van Steyl (L), 2023.

*Impressie, Tijdschrift voor Katholiek Erfgoed* is een uitgave van het Katholiek Documentatie Centrum. Het tijdschrift verschijnt tweemaal per jaar. Op aanvraag wordt *Impressie* kosteloos toegezonden per post of e-mail.

## Geboren en getogen

Jan is in katholiek nest geboren,  
in veranderend klimaat getogen.

Jan is niet statisch, maar bewogen,  
gaat niet voor genoeg, maar betogen,  
gooit dominant frame om en open,  
en laat batik bestaan naast toga.

Jan gelooft daarin en belooft  
dat geloof daarin een plek krijgt.

**Tekst:** Thijs Kersten, campusdichter, in het teken van 55 jaar KDC.



↑ Jan Roes, eerste directeur van het KDC, op zijn werkkamer. ca. 1980 | **Foto:** F. Franssen.

### Redactie-adres en abonnementenadministratie

Postbus 9100, 6500 HA Nijmegen

Tel. nr. 024 - 361 2457

E-mail [info@kdc.ru.nl](mailto:info@kdc.ru.nl)

Website [www.ru.nl/kdc](http://www.ru.nl/kdc)

### Redactie

Hans Krabbendam, Marieke Smulders, Michaela van Montfort-Kreuzer, Tim Graas, Lodewijk Winkeler en Jeffry Huntjens-Baetsleer (hoofdredacteur)

### Auteurs

Ginger van den Akker, Peter Altena, Andreas Caspers, Joep van Gennip, Thijs Kersten, Wouter Kock, Susan Legêne en Judith van Puyvelde.

### Opmaak en design

Jeffry Huntjens-Baetsleer

### Foto verantwoording

- **Voorzijde:** Wandplaat voor het katholieke basisonderwijs in Indonesië, verbeeldend de doop van Jezus door Johannes | **Bron:** KDC
- **Achterzijde:** Paul Bluysen surveilleert studenten in de studiezaal van het KDC, ca. jaren 1980 | **Bron:** KDC

### Drukwerk

Radboud Universiteit, afdeling Post & Print  
Drukkerij Zalsman

*De redactie doet haar uiterste best om de rechthebbende achter foto's e.d. te achterhalen, maar dit lukt niet altijd. Mocht u onverhoopt de rechten denken te bezitten over het getoond materiaal, neem dan s.v.p. contact met ons op.*



**Impressie** is een uitgave van het Katholiek Documentatie Centrum te Nijmegen en verschijnt tweemaal per jaar.

Kijk voor meer informatie op [www.ru.nl/kdc](http://www.ru.nl/kdc)

Bellen of mailen kan ook: **024 - 361 2457** | [info@kdc.ru.nl](mailto:info@kdc.ru.nl)

Radboud Universiteit  
SINCE 1923

