



Tussen Gabriel en Michael



De schilderijen naar Kees Dunselman in de
Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam
Achtergronden, betekenis & techniek

Bernadette van Hellenberg Hubar

Met medewerking van Jojanneke Post | Davique Sierschilderwerken

© 2018 | ISBN 978-90-820976-2-7

Colofon & disclaimer

Uitgever en opdrachtgever: HH. Laurentius & Elisabethparochie te Rotterdam

Projectleider: ing. A.J. (Hans) Beijersbergen

Tekst: Bernadette van Hellenberg Hubar

Inhoudelijke samenwerking: Jojanneke Post van Davique Sierschilderwerken

Redactie en opmaak: Marij Coenen

Beeldmateriaal: Bernadette van Hellenberg Hubar, Jojanneke Post van Davique Sierschilderwerken, de familie Dunselman, het kerkbestuur van de Josefkerk in Noordwijkerhout, het parochiearchief, het Stadsarchief van Rotterdam (per mail van 28 april 2017), de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, de Abtei St. Hildegard, Rudesheim-Eibingen en Léontine van Geffen-Lamers, Monumentenfotograaf.nl 2017.
Projectperiode: april 2017-februari 2018

ISBN: 978-90-820976-2-7

Tenaamstelling — In Rotterdam is de naam HH. Laurentius & Elisabeth Kathedraal ingeburgerd. Op verzoek van de kathedraal is die hier dan ook gebruikt. HH. en de overige varianten van 'heilig' zijn op enkele uitzonderingen na (zoals heilig Hart) achterwege gelaten, omdat deze woorden zo vaak in de hoofdtekst zouden voorkomen dat de leesbaarheid daaronder lijdt.

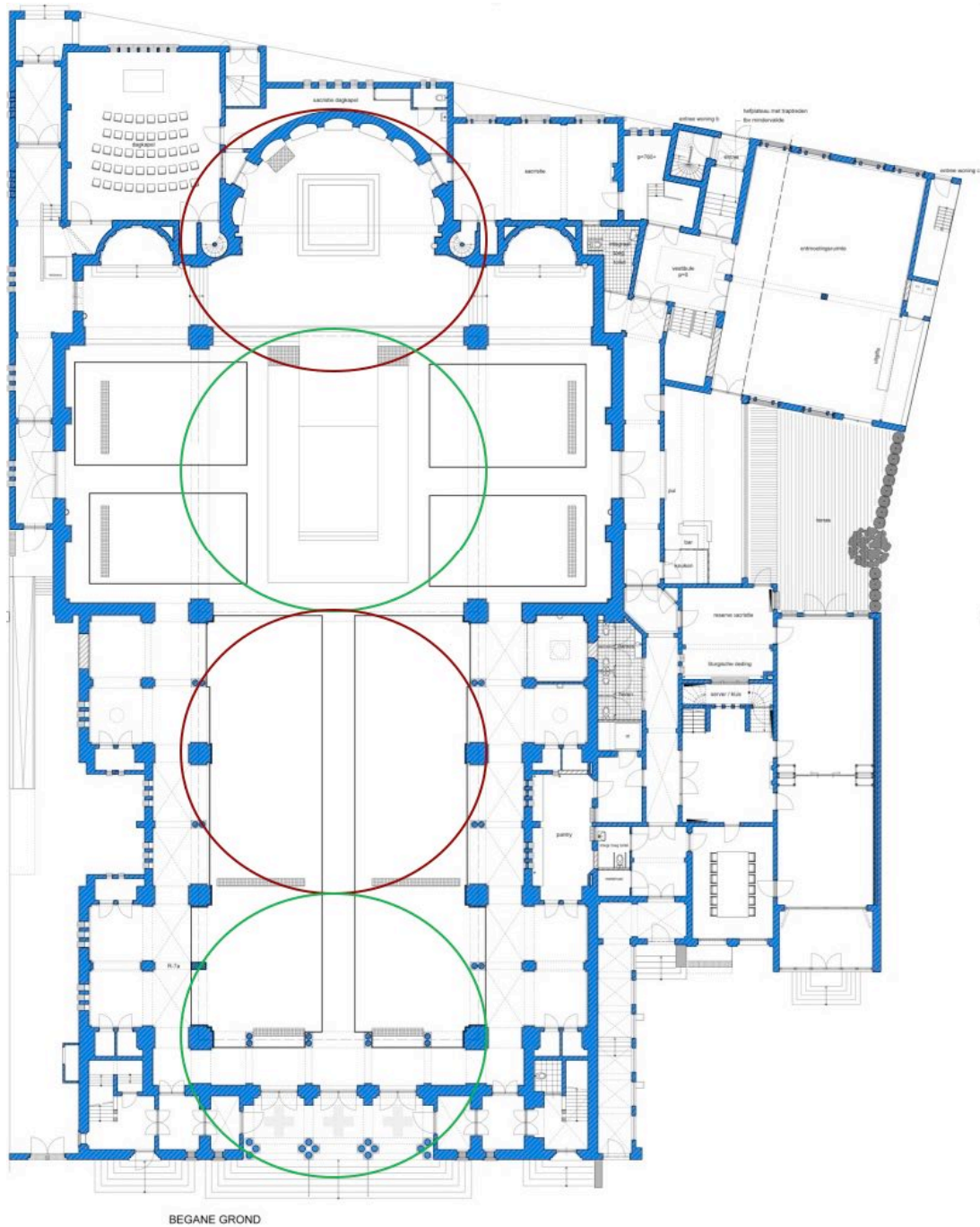
Restricties — Op de manuscripten, publicaties, onderzoeken, adviezen et cetera van Vanhellenberghubar.org | kunst, cultuur & erfgoed zijn alle restricties en disclaimers van toepassing die in de Algemene voorwaarden en op de website worden vermeld: www.vanhellenberghubar.org en <http://bit.ly/VHH2AV>.

Auteursrecht foto's — Het auteursrecht is op alle foto's voorbehouden, behalve voor de groep die onder de Creative Commons Licentie valt: Beeldbank RCE, Beeldbank Stadsarchief Rotterdam (voor zover in eigendom van de gemeente e.d.), Rijksmuseum Amsterdam, Wikimedia Commons, bvhh.nu en Davique.nl. Screenshots en foto's uit boeken zijn reprovrij.

Omslag (afb. 1): De kalotschildering van Jojanneke Post geïnspireerd door het ontwerp van Kees Dunselman in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam. Foto Léontine van Geffen-Lamers, Monumentenfotograaf.nl 2017.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam



afb. 2 Plattegrond van de Laurentius & Elisabeth Kathedraal. Van boven naar beneden: rode cirkel: koortravee en apsis, met links de Lourdeskapel en rechts de heilig Hartkapel; groene cirkel: viering met aan weerszijden de transeptarmen; rode cirkel: schip, met aan weerszijden zijbeuken en kapellen tot 1921; groene cirkel: uitbreiding schip, met aan weerszijden zijbeuken en kapellen en het westfront met de entree. De kerk ligt op het noorden, maar wordt beschreven alsof ze op het oosten ligt. Herkomst Bisdom Rotterdam-TAK Architecten 2010.

Tussen Gabriel en Michael

De schilderijen naar Kees Dunselman ...



afb. 3 Jojanneke Post, Christus Koning tussen evangelisten, apostelen en engelen, geïnspireerd door de schildering van Kees Dunselman uit 1929. De foto is genomen vanaf de steiger in december 2017. Herkomst Davique.nl 2017.



afb. 4 Jojanneke Post bezig met de finishing touch van de baard van Christus Koning in de kalot van de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam. Foto Léontine van Geffen-Lamers, Monumentenfotograaf.nl 2017.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam



afb. 5 De schildering van Jojanneke Post van Davique Sierschilderwerken vanaf het priesterkoor met centraal Christus Koning/heilig Hart omringd door engelen in pasteltinten en de vier evangelisten in sterk gekleurde gewaden op de voorgrond. Op de achtergrond de apostelen in overbelicht getinte kleding. Voorts op de triomfboog het Christusmonogram tussen de alfa en de omega met de kalligrafie van de triade 'Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat' (Christus overwint, Christus regeert en Christus heerst). Links en rechts als poortwachters bij de triomfboog de aartsengelen Michael en Gabriel. Beneden in de apsis bevindt zich het Laatste Avondmaal van de hand van Kees' oudere en meer bekende broer, Jan Dunselman (circa 1922). De decoraties in sjabloonwerk tot net boven de vensters zijn in dezelfde tijd door zijn ploeg uitgevoerd. Foto bvhh.nu 2018.

Tussen Gabriel en Michael

De schilderijen naar Kees Dunselman ...



afb. 6 Momentopname van april 2017 van het herstel van de kalligrafie en de muurvelden onder de schilderijen van Michael en Gabriel door Davique Sierschilderwerken. Je zou verwachten dat Gabriel links en Michael rechts zou zitten, maar hun plaats wordt liturgisch bepaald door de positie van de priester die vanaf het koor het kerkvolk in het schip toespreekt. Passend bij het centrale liturgische ritueel op het priesterkoor zijn eucharistische symbolen afgebeeld in de vorm van de kelk en de druivenranken eronder. Foto Davique.nl 2017.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

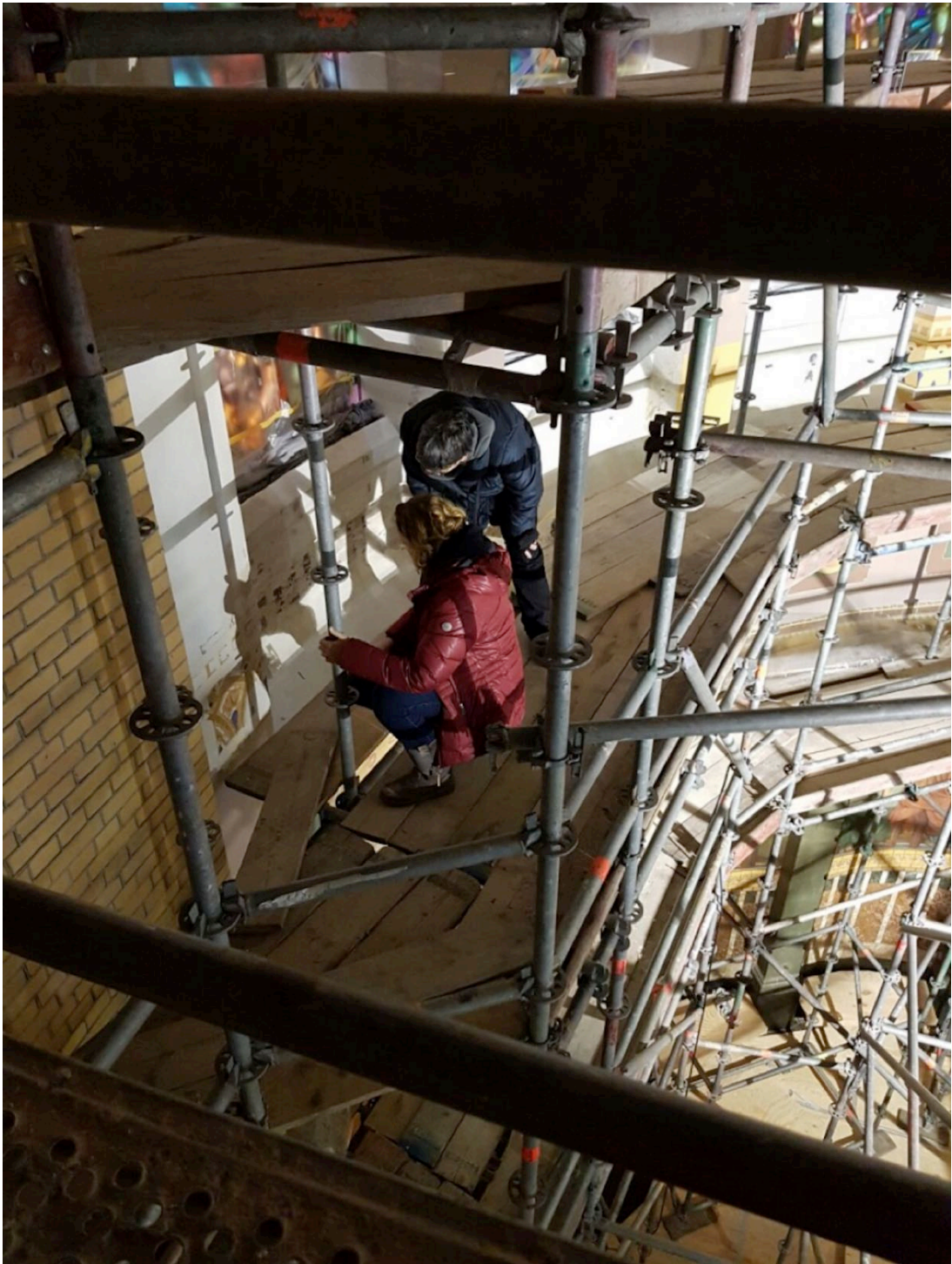
Inhoud

Colofon & disclaimer	2
Inhoud.....	7
1 Inleiding.....	13
1.1 Opmaat.....	13
1.2 Samenvatting en leeswijzer	17
2 Een ‘tweede Salomon’.....	27
2.1 Entree tot een drieluik	27
2.2 Een Rotterdamse architect.....	30
2.3 In het spoor van de bisschop	37
2.4 Kerkschilders van academisch niveau	53
3 Het decoratieprogramma.....	71
3.1 De verbijzondering van een vertrouwd schema	71
3.2 De schilderijen van de gebroeders Dunselman.....	75
3.3 Het leidmotief: twee hymnes, één koor.....	80
3.3.1 Op zoek naar het ontwerp	80
3.3.2 De Laudes regiae: Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat.	85
3.3.3 Te Deum laudamus	93
3.3.4 Het tongewelf van de koortravee	101
3.4 Een gesamt-kunstwerk	104
4 Kleur en drager	107
4.1 Op of tegen de muur	107
4.2 Polychromie en figuraties.....	112
4.3 Kleurvoorstellen en detaillering.....	126
4.4 Evaluatie Door de ogen van Jojanneke Post.....	131
5 Verantwoording.....	137
5.1 Methodiek bij het onderzoek	137
5.2 Werkverslag met technische omschrijving door Jojanneke Post.....	142
5.2.1 Het herstel van de polychromie tussen het Laatste Avondmaal beneden en de kalot boven	142
5.2.2 De teruggebrachte schilderijen in de kalot en op de triomfboog	142
5.2.3 Gebruikte producten.....	144

6	Bijlagen	145
6.1	Bijlage 1: redengevende omschrijving monumentenregister	145
6.1.1	<i>Inleiding</i>	145
6.1.2	<i>Omschrijving</i>	145
6.1.3	<i>Waardering</i>	148
6.2	Bijlage 2: teksten <i>Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat</i>	149
6.2.1	<i>Versie ontleend aan de Laudes regiae</i>	149
6.2.2	<i>Versie vermoedelijk geschreven voor het feest Christus Koning (1925)</i> ..	151
6.3	Bijlage 3: tekst <i>Te Deum laudamus</i>	151
6.4	Bijlage 4: tekst <i>Sanctus</i>	153
6.5	Bijlage 5: Peter van Dael	153
7	Bronnenlijst	154
7.1	Afkortingen	154
7.2	Archieven in situ en on line	154
7.3	Literatuur	154
7.3.1	<i>Op volgorde van titel</i>	154
7.3.2	<i>Op volgorde van auteur</i>	158
7.4	Materiële bronnen	166
	Dankwoord	167
	Citeertitel	169

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam



afb. 7 Jojanneke Post van Davique Sierschilderwerken met de auteur (staand) op de steiger in de apsis van de Laurentius & Elisabeth Kathedraal. Foto Davique.nl 2017.

Tussen Gabriel en Michael

De schilderijen naar Kees Dunselman ...



Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

Godsbestaan

*Al de geschapen dingen die met zoo'n
regelmaat en nauwkeurigheid geschieden
moeten ontstaan zijn uit een wezen
met macht en verstand, dat uit zich
zelf bestaat.*

Christus

*dat Christus de Verlosser was bewees hij
door zijn woorden en wonderen.
na zijn dood liet hij iemand in
zijn plaats achter om zijn leering en
bedoeling te verklaren.*

de Kerk

*Christus heeft de Kerk gesticht en aan
de Apostelen de macht gegeven het geloof
verder te prediken.
dat de Kerk, de ware kerk is, is
bewezen door de eenheid, welk negentien
eeuwen steeds hetzelfde onderwezen is.
de Kerk zal steeds gehaat en vervolgd
worden, toch blijft hij bestaan.**

*Kees Dunselman**

*afb. 8 Uitsneden van de foto van F. H. van Dijk uit 1953 van het interieur van de – toen nog –
Elisabethkerk, met de aartsengelen Michael en Gabriel op de triomfboog, geschilderd door
Kees Dunselman in 1929-1930. Herkomst Stadsarchief Rotterdam, nr 4100_1976-6476.*

** Met dank aan de kleindochter van Kees Dunselman, Marjan Dunselman.*



afb. 9 De Elisabethkerk aan de Mathenesserlaan te Rotterdam (1904-1908) functioneert vanaf 1968 als zetel van het bisdom Rotterdam onder de naam van Laurentius & Elisabeth Kathedraal. Het westfront en een deel van het schip kwamen pas later, in 1920-1922, tot stand. Het gebouw staat vrijwel noord-zuid gericht, met de entree naar het zuiden. Omdat de infrastructuur van de nieuwe wijk al was uitgevoerd, was het niet mogelijk om het gebouw op de 'Heilige Linie' te leggen, met de apsis in het oosten. Het rolmodel van bouwpastoor Alphons Wreesman, bisschop A.J. Callier had dat met 'zijn' kathedraal, die op de torens na in 1906 gereedkwam, wel kunnen doen. De Elisabethkerk bouwde voor een belangrijk deel voort op de vernieuwingen die architect Joseph Cuypers met zijn ontwerp van de nieuwe Bavokathedraal in Haarlem had gerealiseerd.¹ Screenshot Google Maps 2017.

¹ Hermans, *50 Jaar St. Elisabeth Parochie*, p. 9. Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 15, 20, 44, 71-73.

1 Inleiding

1.1 Opmaat

Ze staan aan de poort van het priesterkoor, aan de voet van de triomfboog, Gabriel en Michael: de aartsengelen die het begin en het einde markeren; van de aankondiging van Christus' geboorte tot het laatste oordeel dat hij zal voltrekken; van het 'licht der wereld' tot de 'zon der gerechtigheid'. Zo escorteren zij hem van conceptie tot wereldrechter, maar wel een wereldrechter met het vlammende hart van liefde centraal op zijn boezem. Dit is een van de verhalen die voor het voetlicht geplaatst worden door de schilderijen naar Kees Dunselman in de koortravee en de kalot van de vroegere Elisabethkerk (1929-1930). Een verhaal dat geworteld is in de boeken van de evangelisten aan weerszijden van Christus Koning/heilig Hart. Een verhaal dat uitgedragen werd door de apostelen die zijn troon omringen en dat gebruik maakt van kruislingse verbanden om gelovige en vertelling met elkaar te verbinden.

Dat is bij uitstek zichtbaar bij de twee aartsengelen: gewoon als we zijn om van links naar rechts te 'lezen' had Gabriel als personificatie van het begin links moeten staan en Michael als de zielenweger rechts. Maar het is omgedraaid omdat dit deel van het verhaal uitgaat van een verteller die met het gezicht naar het kerkvolk toe spreekt. Je zou verwachten dat nu ook de afgebeelde A (alfa) en Ω (omega) als tekens van het begin en het einde omgedraaid zouden zijn, maar dat is niet het geval. Want in de heilsgeschiedenis wordt einde begin (bij Michael het begin van een nieuwe wereld); en begin wordt einde (bij Gabriel het einde van het wachten op de Verlosser). Zo worden keer op keer de relaties omgekeerd. En dit is nog maar één van de verhaallijnen in de uitmonstering van de apsis. Want er zijn er meer, zoals past bij een ensemble van dit formaat met veel betekenislagen.

Jubileum | Kathedraal | Vaticanum II — In 1964 verstomden de verhalen in de schilderijen van Kees Dunselman. Ze werden deels verwijderd en deels overdekt met witte latex. Het lijkt een van die paradoxen die je in de geschiedenis wel vaker tegenkomt: dat dit verdwijnen het resultaat was van een herinrichting in het kader van het zestigjarig bestaan van de Elisabethkerk. In die staat werd ze in 1968 de nieuwe kathedraal van Rotterdam.



afb. 10 Detail van de foto van F. H. van Dijk uit 1953 met de schilderijen van Jan Dunselman in de apsis, bestaande uit het Laatste Avondmaal en decoraties in sjabloonwerk tot net boven de vensters (circa 1922). In de kalot erboven, op de triomfboog eromheen en op de muren en het tongewelf van de koortravee zit werk van Kees Dunselman uit 1929-1930. Dit detail laat bij de vensters zien dat de fotograaf bij het afdrucken diverse opnamen heeft gecombineerd. Herkomst Stadsarchief Rotterdam, nr 4100_1976-6476.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

Bij de herinrichting in 1964 speelde echter meer mee, dan alleen de herdenking van het zestigjarig bestaan van de parochie. De meest ingrijpende ontwikkeling betrof ongetwijfeld de vernieuwingen die tijdens het Tweede Vaticaans Concilie (1962-1965) hun entree hadden gemaakt.² Het werd *aggiornamento* wat de klok sloeg, wat letterlijk betekent 'bij de dag' brengen; de kerk moest bij de tijd komen, moderniseren. Dat wat ze vanouds te bieden had aan geloofswaarheden en sacramenten moest op een manier gepresenteerd worden, waarvoor de naoorlogse generaties ontvankelijk waren. Dat vroeg om een andere, meer aansprekende manier van communicatie, zowel in teksten, muziek als beelden. Zoals vaak het geval is, gebeurde de ontwikkeling daarvan niet *bottom up*, maar *top down*, waarbij aangehaakt werd op de vernieuwingen die al vanaf de oorlog in de religieuze kunst en cultuur plaatsvonden. Nederland heeft na 1945 een verrassende kwaliteit aan 'moderne' religieuze kunst het licht doen zien.³ Voor de nieuwe kathedraal was vooral de *Constitutie over de heilige Liturgie* (4 december 1963) richtinggevend. Dit leidde tot de afbraak van het oude liturgische centrum en de metamorfose van het priesterkoor waarop het hoogaltaar zo werd geplaatst, dat het aan alle kanten zichtbaar was voor de gelovigen.⁴

Toen men daarmee bezig was, moest ook het werk van Kees Dunselman eraan geloven. Of liever, naar toen de overtuiging was, het werk van zijn oudere en meer bekende broer Jan Dunselman die alle andere schilderijen in de kerk op zijn conto heeft staan. Dat Kees de kunstenaar was van de uitmonstering van de kalot, de triomfboog en de koortravee was anno 1964 allang vergeten. Je krijgt het gevoel dat men moe was gestaard op de kalot met zijn vooroorlogse boodschap. Tijdens en na Vaticanum II stond niet langer Christus Koning centraal, maar Christus als *Lumen Gentium*, 'Licht der Volkeren' (1964).⁵ Het triomfalisme had plaatsgemaakt voor de nadruk op Gods volk, waarin de gelovigen delen in het priesterschap van

² Een handzame samenvatting van Vaticanum II met verschillende snelkoppelingen voor meer uitleg, biedt het lemma Tweede Vaticaans Concilie, *Wikipedia*.

³ Hubar, 'Balanceren tussen figuratief, decoratief en abstract'.

⁴ Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, pp. 17-18.

'Sacrosanctum Concilium', *Wikipedia* (met bronverwijzingen).

⁵ 'Lumen Gentium', *RKDdocumenten.nl*. 'Lumen Gentium', *Wikipedia* (met bronverwijzingen). Weliswaar werd *Lumen Gentium* pas gepubliceerd, nadat de werkzaamheden in Rotterdam voltooid waren, maar het gedachtegoed was door de berichten over het concilie vrijwel zeker al verspreid. Zie noot 4.

Christus en meewerken ‘tot het opdragen van de Eucharistie’.⁶ In dit verband bleek het Laatste Avondmaal van Jan Dunselman beneden in de apsis, van een verfrissende duurzaamheid, vooral ook doordat het in 1964 voor het eerst in zijn volle omvang zichtbaar was na de afbraak van het ciboriumaltaar. Wat betreft het oeuvre van zijn broer, was het lot heel wat minder gunstig gestemd: wat moest men in de tijd van Vaticanum II nog met een Christus Koning te midden van evangelisten en apostelen, nota bene bekroond door de kalligrafie van het triomfalistische *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat* (Christus overwint, Christus regeert, Christus heerst) op de triomfboog (afb. 10)! Zo wilde de kerk van het *aggiornamento* zich niet afficheren. Een paar sterke armen en de witkwast zorgden voor een oplossing. Het zou daarna langer duren dan de schilderijen hadden bestaan, namelijk een halve eeuw, voordat het idee ontstond om ze weer in het zicht te brengen.

Mecenas — Opnieuw vormen de schilderijen in de kalot en de koortravee het sluitstuk van een campagne; ditmaal niet van een herinrichting, maar van een restauratie, waarbij onder meer al het werk van Jan Dunselman werd gereinigd en hersteld (2011-2016). Een eeuw roet van kachels en kaarsen, vastgekoekt door de vettige walm, laat onherroepelijk sporen achter. Aanvankelijk was het de bedoeling om het bij deze onderneming te laten. Dankzij een mecenas was het echter mogelijk om – naar achteraf bleek – de laatste onderdelen van de uitmonstering op de muur en de gewelven weer in het zicht te brengen. Dat betrof de aankleding van de apsis vanaf het Laatste Avondmaal tot de kalot – nog van Jan – en de schilderijen van Kees Dunselman. Uit een peiling onder de parochianen bleek dat er een grote voorkeur was voor het terugbrengen van de verdwenen voorstellingen op het priesterkoor. Daarvoor waren zowel vaardige handen als onderzoek nodig. Voor het eerste tekent Davique Sierschilderwerken met het team van Jojanneke Post die mij bij het andere deel heeft betrokken. Een van de eerste dingen die uit het speurwerk tevoorschijn kwam was dat niet Jan, maar Kees Dunselman de maker van de kalotschilderingen is. Dat maakte het project direct veel gecompliceerder omdat over de jongste Dunselman aanmerkelijk minder bekend is dan over zijn broer. Daar komt met dit boek, onder meer dankzij de hulp van zijn nazaten, in ieder geval verandering in.

⁶ 'Lumen Gentium', *RKDocumenten.nl*, hoofdstuk 2.

1.2 Samenvatting en leeswijzer

Hoe is dit boek ingedeeld en waar vind je wat? Hieronder heb ik in het kort de essentie per hoofdstuk aangegeven. Omdat aan het slot ook de kwestie van het eigentijdse karakter van de nieuwe schildering ter sprake komt, is daar tevens een korte paragraaf over liturgie geplaatst. Bij kerkrestauraties en nieuwe toevoegingen wordt daar vanouds in de Nederlandse monumentenzorg hoge waarde aan gehecht. Maar ik start met de mensen die elkaar in de eerste helft van de twintigste eeuw troffen bij de bouw en stoffering van dit Rotterdamse rijksmonument. Met elkaar maakten zij het verhaal dat ik ruim een eeuw na dato heb gereconstrueerd om door te vertellen. Hoe ik dat wetenschappelijk heb gedaan, leg ik uit in de verantwoording (hoofdstuk 5), waarin zowel methoden als kennisleemten ter sprake komen.

Hoofdstuk 2 is dus gewijd aan de hoofdrolspelers – de actoren – bij de totstandkoming van de Elisabethkerk en haar inrichting. Hoe was hun opleiding en vorming; wie zaten in hun netwerk en in hoeverre beïnvloedde dat hun ideeën. Willen we de keuzes interpreteren die de actoren hebben gemaakt bij de bouw en de aankleding van de huidige kathedraal dan is dat essentieel om te weten. Duurzaam behoud van kerkelijke kunst heeft – zoals uit het voorgaande stuk al blijkt – niet alleen te maken met de gebruikte materialen en technieken of met onderhoud, maar ook met het begrijpen van wat er te zien is. Ook al is de boodschap in een aantal gevallen niet langer van deze tijd, de werken getuigen van vroeger, van het enthousiasme, de opvattingen en het idealisme waarmee generaties voor ons religie en kunst bij elkaar hebben gebracht. Wat hebben de actoren ons te vertellen?

- Om te beginnen verschijnt *architect Piet Buskens* op het toneel, naar wie tot dusver maar weinig onderzoek is gedaan. Dat hij lid was van de toonaangevende katholieke kunstkring De Violier en – door de ideeën daarvan beïnvloed – met de Elisabethkerk een bijzondere interpretatie heeft gegeven van het in die kring bedachte type volkskerk, zijn enkele van de *nova* die uit dit onderzoek naar voren zijn gekomen.
- De ‘*tweede Salomon*’, refererend aan de bouwer van de oudtestamentische tempel, slaat op de *bouwpastoor Alphons Wreesman*. Over hem was nog minder bekend dan over Buskens.



afb. 11 Het beeld van de apostel Paulus is afkomstig uit het atelier van Arnold Leeflang (1925). Zijn positie aan de zuidkant dus aan de linkerhand van Christus (zie de schildering in de kalot) is iconografisch noch liturgisch 'correct'. Het voorbeeld waar Wreesman zich waarschijnlijk aan heeft gespiegeld is de nieuwe Bavo waar Petrus en Paulus eveneens omgedraaid zijn. Daar heeft het uiteindelijk te maken met de positie van de bisschopstroon die aan de noordkant hoort, waardoor de preekstoel naar de zuidkant is verhuisd. Door deze verwisseling heeft bisschop A.J. Callier nieuwe oplossingen moeten bedenken voor de noord-zuidsymboliek in de nieuwe Bavo.⁷ Zo ontstond een bisschoppelijk precedent dat Wreesman

⁷ Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 202, 205-215.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

mogelijk heeft ingezet om bepaalde 'kathedrale' pretenties tot uitdrukking te brengen. Niet alleen de positie van Petrus en Paulus in de beelden en de schilderijen wijst daarop, maar ook de locatie van de doopkapel aan de zuidkant en de verwisseling van de vrouwelijke en mannelijke heiligenbeelden. Dat het beeld van Franciscus – ook van atelier Leeftang – bij zijn herplaatsing (?) bij de vrouwen terecht kwam, bevestigt de teloorgang van dit type symboliek. De noord-zuidsymboliek had een eigen functie in de liturgie bij het overbrengen van het misboek van de ene naar de andere kant van het altaar. Na Vaticanum II is dit ritueel verdwenen. Foto bvhh.nu 2017.

Door minutieus speurwerk kon ik meer van zijn achtergrond achterhalen. Als oud-leerling van Hageveld heeft hij met zijn docent en latere bisschop van Haarlem, A.J. Callier, een blijvende relatie opgebouwd. Hoewel er meer aanwijzingen zijn dan in dit boek verwerkt konden worden, heeft Wreesman zich met 'zijn' Elisabethkerk kennelijk gespiegeld aan de nieuwe kathedraal in Haarlem, de nieuwe Bavo, van architect Joseph Cuypers. Er zijn zelfs liturgisch te herleiden sporen die erop wijzen dat Wreesman een 'pseudo-kathedraal' voor ogen had (zie ook afb. 11). Dat roept om nader onderzoek.

De 'tweede Salomon' bood een platform om wat meer te vertellen over het gesamt-kunstwerk dat de Elisabethkerk vormt. Een inrichting of uitmontering bestaat immers niet alleen uit schilderijen. Ook de glazen, de bouwsculptuur, de beelden, de edel- en siersmeedkunst, de kerkmeubels, ja zelfs de bevloering hoort daarbij.

Hierbij kon ik leunen op verschillende gelegenheidspublicaties, zoals die van pater Hyacinth Hermans bij de viering van een halve eeuw parochie (1954), van Zuster Liduino Stalenhoef & C. W. van Voorst van Beest bij het 75-jarig jubileum, en de anonieme *Rondgang* op de site van de kathedraal.⁸ Intussen viel wel op dat hierin nogal wat omissies en twijfelachtige toeschrijvingen voorkomen, vermoedelijk doordat de *oral history* waarvan Hyacinth Hermans zelf een exponent is, een eigen leven is gaan leiden. Een typisch voorbeeld is het atelier van de Rotterdamse beeldhouwer Arnold Leeftang aan wie op stijlkritische gronden

⁸ Hermans, *50 Jaar St. Elisabeth Parochie*. Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth. Rondgang door de Laurentius en Elisabeth Kathedraal Rotterdam*.

veel meer beelden toegekend kunnen worden, dan alleen Franciscus in het schip en Elisabeth aan de voorgevel van de kerk (zie afb. 11).

- Aan de kerkschilders *Jan en Kees Dunselman* is de meeste aandacht besteed, omdat zij met hun kleurige schilderijen een krachtig stempel hebben gedrukt op het gesamt-kunstwerk in de kathedraal. Bij de vorming van de twee broers die veertien jaar in leeftijd verschilden verscheen onverwacht de figuur van Joseph Cuypers op het toneel; zoon van de architect van het Rijksmuseum en zelf onder meer bouwmeester van de nieuwe Haarlemse kathedraal. Met name Jan en Joseph hadden nauw contact, mede als voortrekkers van de katholieke kunstkring De Violier. Kees werd daarvan in 1906 lid.

Voor dit onderzoek bleek het onder meer nodig om te ontwarren wie nu wat had gemaakt in hun oeuvre. Kees wordt zo vaak gepresenteerd als een tweede Jan, een minder getalenteerde navolger of knechtje van zijn broer, dat het zaak was te analyseren wat zijn inbreng in de Elisabethkerk was. Ik heb kunnen achterhalen dat de jongste Dunselman vanaf het begin van zijn carrière een zelfstandig oeuvre heeft opgebouwd met een eigen signatuur. In de kathedraal heeft hij voor een deel het voorwerk van zijn broer – die in 1929 zwaar ziek was en begin 1930 zou overlijden – opgepakt en naar eigen inzichten verfijnd en uitgevoerd. Je kijkt dus naar het werk van Jan door de ogen van Kees. Al bij al heeft dankzij dit project een flinke inhaalslag plaatsgevonden wat betreft de kennis in de werkwijze van de broers.

Hoofdstuk 3 gaat over het decoratieprogramma. Zoals hiervoor al verteld gaat er niet één verhaal, maar een hele collectie achter de schilderijen schuil. Uit alles blijkt dat Wreesman een duidelijk omlijnd concept voor ogen had bij de inrichting van zijn kerk. In de loop van de jaren was daarin wel ruimte voor nieuwe ideeën, maar de hoofdlijnen lagen grotendeels vast. Deze waren voor een belangrijk deel ontleend aan het programma van zijn bisschop in de Haarlemse kathedraal, zoals de wisseling van Petrus en Paulus en de vrouwen- en de mannenkant (afb. 11). Bij de invulling komt Wreesman ook zelf met aparte oplossingen, zoals onder meer de Lourdeskapel (=Mariakapel) en de heilig Hartkapel (=Sacramentskapel) laten zien. Wat betreft de schildering in de kalot luidt mijn hypothese dat het hier gaat om een samenklank van twee kerkhymnen: de *Laudes regiae* en het *Te Deum*. Je ziet wel vaker dat bepaalde thema's korte tijd extra populair zijn in de kerkelijke kunst,

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

zoals bijvoorbeeld het visioen van Johannes van het hemels Jeruzalem. Iets dergelijks was ook het geval met het *Te Deum*, waarvoor zowel de leden van De Violier als die van het oudere, Utrechtse Bernulphusgilde een zekere voorkeur hadden. De gebroeders Dunselman hebben bij de picturale en kalligrafische verwerking van dit thema een belangrijke rol gespeeld, zoals hun werk in de Obrechtkerk en de Nicolaaskerk te Amsterdam laat zien (afb. 33, afb. 47 en afb. 49).



afb. 12 Een kijkje op de steiger. Hoe de schilderijen in de kalot geleidelijk verschijnen. Foto Davique.nl november 2017.

Doordat het zo lang duurde eer de uitmonstering van het priesterkoor aan de beurt was, was dit ook het toneel van een koerswijziging van het programma. Uit de schets op een foto van 1917 valt op te maken dat er al enige tijd een plan lag om in de kalot de *Majestas domini* (Christus in majesteit) weer te geven (afb. 40). Dit vroegchristelijke type dat door de herleeft belangstelling voor de kunst uit dat tijdperk herontdekt werd, werd geactualiseerd als Christus Koning. Je vindt hiervan verschillende voorbeelden tussen de ontwerpen in het archief van de gebroeders Dunselman. Kees zou dit thema een aantal keren uitwerken: heel vroeg in de Martinuskerk van Medemblik (1903), later in de Obrechtkerk te Amsterdam (1922) en in de Jozefkerk van Noordwijkerhout (1927). Waar, wanneer en door wie deze verbijzondering in katholiek Europa geïntroduceerd is, is niet bekend, maar de gebroeders Dunselman hebben Christus Koning verschillende keren gecombineerd met het heilig Hart; een devotie die in de negentiende eeuw een hoge vlucht had genomen en ook daarna populair zou blijven. Ervan uitgaande dat Wreesman aanvankelijk het *Te Deum* in de kalot wilde, sloeg men een nieuwe koers in met de

toevoeging van de kalligrafie *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat* op de triomfboog. Het gaat om een zeldzaam motief dat in de monumentale schilderkunst tot dusver alleen bij Kees Dunselman voorkomt. Zoals uit de analyse in hoofdstuk 3 zal blijken, is bitter weinig te vinden over *Christus vincit* etc. (zoals deze triade* hierna wordt afgekort). Vaststaat dat de gregoriaanse variant van de hymne teruggaat op de middeleeuwse *Laudes regiae* (Lof op de koning) die in de loop van de negentiende eeuw weer in de aandacht kwam te staan. Om het nog gecompliceerder te maken zijn er verschillende aanpassingen en versies die onderling vaak verward worden. Wat vrijwel zeker doorslaggevend is geweest voor de kalligrafie in de Elisabethkerk is de instelling van de feestdag van Christus Koning door Pius XI in 1925 als antwoord op het toenemende atheïsme en de verwereldlijking van de maatschappij. De paus nam hiermee onder meer stelling tegen het opkomende fascisme van zijn tijd dat geen *Christus vincit* huldigde, maar – gelet op buurman Mussolini die zich als *il Duce* liet bewieroken – *Dux vincit*. Tegenover de militaristische leider werd de hemelse ‘Koning van de harten’ geplaatst, wiens liefdevolle Hart in de kalot wordt benadrukt. Die liefde en almacht staan in de kringen van De Violier ook bij het *Te Deum* centraal. Het geeft het terugbrengen van de schildering in onze tijd een actueel accent.

Bij **hoofdstuk 4** gaan we de meer concrete kant op door dieper in te gaan op de dragers en de kleuren van de uitmonstering. Dat Kees Dunselman destijds voor doek heeft gekozen, blijkt geen gebaar van armoe te zijn, maar een bewuste strategie in verband met potentiële vochtproblemen aan deze (noord)kant van de kerk. Vanwege het concave verloop van het apsisgewelf was het niet mogelijk om dit werk in zijn atelier te schilderen, dus ook voor hem gold de ‘genade van de steiger’.

Het meest complexe deel betrof het kleurgebruik van de figuraties: wat maakte het werk van Kees anders dan dat van Jan? En vooral, hoe slaagde hij erin met volle kleuren toch een etherisch effect te bereiken in de hooggelegen schilderijen? Dankzij foto’s van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed was het mogelijk minutieus te onderzoeken wat het verschil was en hoe Kees het beoogde effect bereikte. Op grond hiervan konden een aantal aanbevelingen geformuleerd worden, waarbij met name aandacht is besteed aan het vereiste van een nieuwe tijdslaag. Dat laatste heeft te maken met de filosofie dat toevoegingen aan een monument een eigentijds karakter horen te hebben. Nu is het een fictie om te denken dat een

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

volledige reconstructie – iets zoals het ooit geweest is authentiek namaken – mogelijk is. De adem van de eigen tijd dringt altijd door in wat wie ook toevoegt aan een gebouw. Zelfs al is een kunstenaar daarbij nog zo terughoudend, alleen al door zijn interpretatie en zijn persoonlijke handschrift (factuur) wordt zijn werk iets van deze tijd. Daarom wil ik graag herhalen wat ik hierboven heb gezegd: in 1930 zouden we naar Jan Dunselman hebben gekeken door de ogen van zijn broer Kees. Tegenwoordig kijken we door de ogen van Jojanneke Post naar het werk van Kees Dunselman. De evaluatie van wat ze heeft gedaan, maakt dat ten overvloede duidelijk.



afb. 13 Een ontmoeting op de steiger in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal, 30 januari 2017. Van links naar rechts: adviseur Peer Houben, bisschop Hans van den Hende, onderzoeker en auteur Bernadette van Hellenberg Hubar, Jojanneke Post van Davique Sierschilderwerken en Hans Beijersbergen van het bisschoppelijk bouw bureau. Foto Davique.nl 2017.

Liturgisch belang — Hoewel dit aspect strikt genomen geen onderdeel van de samenvatting vormt, werpt het wel licht op het contemporaine karakter van de nieuwe schildering. Wat maakt dat een kunstwerk van deze tijd is? Het antwoord beperkte zich niet alleen tot het artistieke gehalte, maar betreft ook zaken als

liturgie en geloofsbeleving. De bisschop van Rotterdam, monseigneur dr. Hans van den Hende, omschreef dat als volgt:

*‘Het is een bijzonder talent en een verrijking van het kerkgebouw wanneer er kunstenaars zijn die het geheim van ons geloof in kleurrijke schilderijen tot uiting kunnen brengen. Kerkgangers kunnen er inspiratie aan opdoen wanneer zij kijken met de ogen van het geloof. De apsis, die een centrale plaats inneemt in het kerkgebouw, wordt in deze fase van de restauratie van de kathedraal opnieuw een veelzeggend centrum. De schildering in de apsis toont ons Christus, die Koning is van hemel en aarde, omringd door de apostelen en evangelisten. Zo komt tot uitdrukking dat we in de liturgie van de Kerk Christus zelf mogen ontmoeten en als Kerk rond Hem in geloof verzameld worden’.*⁹

Ook in dit verband zou je kunnen stellen dat verleden en heden elkaar ontmoeten, want het werk van Kees Dunselman werd in de eigen tijd onder meer gunstig beoordeeld vanwege de *‘streng liturgische afwerking’*.¹⁰ Dat was in 1927, twee jaar voordat hij de Elisabethkerk in Rotterdam van zijn broer overnam. Maar dat is niet het enige. In de terugkeer van Christus Koning in de kathedraal hebben de liturgie van voor en na Vaticanum II elkaar opnieuw ontmoet. We worden, zoals de bisschop aangeeft, *‘als Kerk rond Hem in geloof verzameld’*. Het vooroorlogse ontwerp van Christus Koning, in 1964 als gedateerd afgeschreven, krijgt zo een iconografisch vervolg. Het wordt tot beeldrager van het karakteristieke Vaticanum II-concept van *‘Gods volk onderweg’*, dat herkenbaar is in de hedendaagse gezichtsuitdrukkingen van de personen rondom Christus: evangelisten en apostelen, maar tegelijkertijd de man om de hoek. Kortom, een shake hands moment van grote – iconografische – klasse.¹¹

⁹ Hubar, ‘Een boek voor de bisschop’.

¹⁰ ‘UIT ANDERE PLAATSEN. Polychromie St. Lebuinuskerk te Deventer’, Delpher.

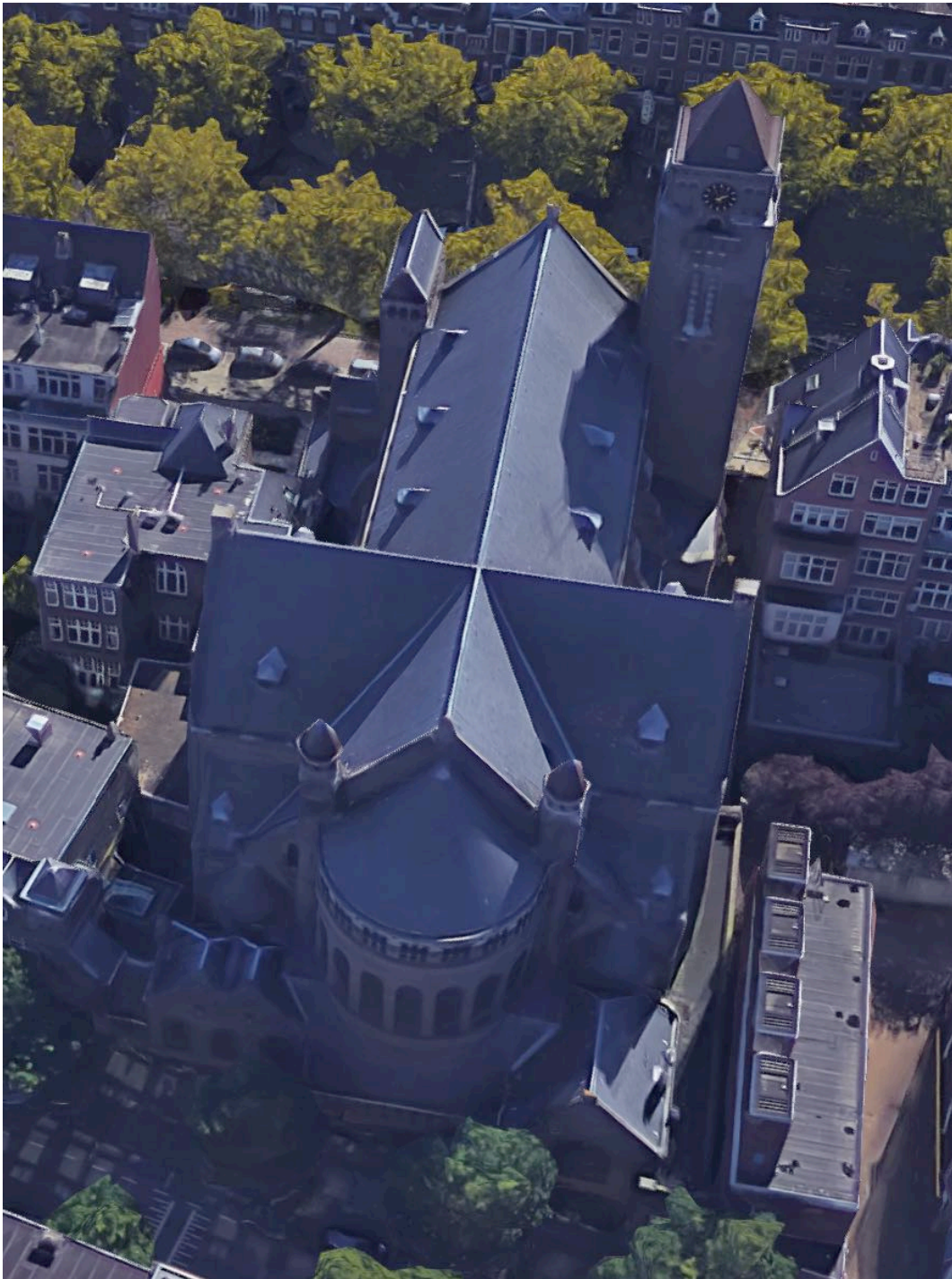
¹¹ Met dank aan de kanselier van het bisdom, Frits Vermeulen, die me onder meer attendeerde op hoofdstuk 2 van ‘Lumen Gentium’ (RKDocumenten.nl) voor Gods volk onderweg. Zie voorts zijn artikel ‘Christus Koning, in de kathedraal en in ons leven’. Voor de kerkelijk maatschappelijke context van het thema ‘Gods volk onderweg’ in Vaticanum II zie Peijnenburg, ‘Bekkers, Wilhelmus Marinus’.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam



afb. 14 Voorgevel van de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam (1904-1908; 1921-1922). Herkomst Beeldbank RCE-Sergé Technau (z.j.).



afb. 15 De oostpartij van de Laurentius & Elisabeth Kathedraal ligt vrijwel helemaal op het noorden, waardoor vocht hier meer greep krijgt op het gebouw dan aan de andere kanten. Waarschijnlijk liet architect Piet Buskens daarom ook op de apsis geen stenen, maar een houten gewelf aanbrengen. Screenshot Google Maps 2017.

2 Een ‘tweede Salomon’

‘Als Koning Salomon trok hij de in zijn dagen meest bekende kunstenaars aan om de schoonheid van zijn tempel te vieren en te markeren. Edelsmeden als Jan Brom en zonen en Van Roosmalen, beeldhouwers als Jan Wolf, Jacq. Sprenkels, Timmermans en Kroon, glazeniers als Van Straten, Asperslag en Duchateau. Maar naar de gevierde wandschilder Jan Dunselman gingen al dadelijk wel de voornaamste opdrachten uit.’ (Hyacinth Hermans over bouwpastoor Alphons Wreesman).¹²

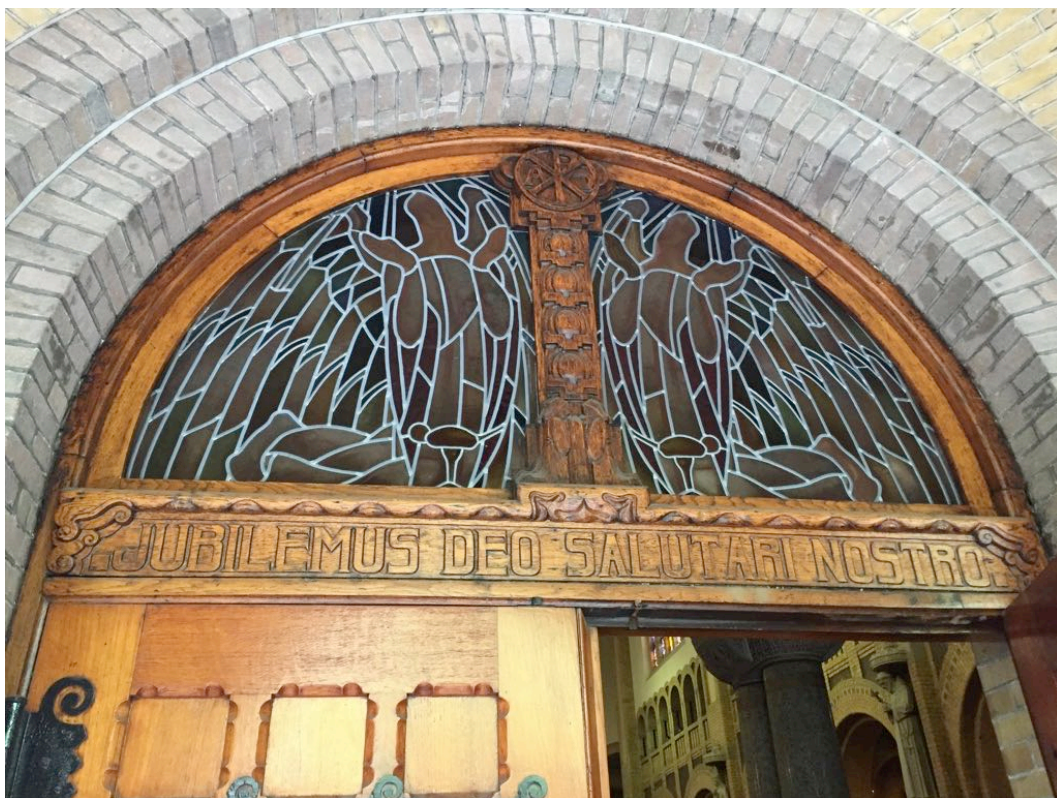
2.1 Entree tot een drieluik

Toen bisschop Callier van Haarlem in 1904 Alphons J.H. Wreesman (1864-1930) benoemde tot bouwpastoor van een nieuwe kerk in Rotterdam, werd de stad – zo gaat het verhaal – een energieke man rijker.¹³ Dat was ook wel nodig, want de functie van bouwpastoor was geen eenvoudige: je was de projectmanager van een onderneming waarvoor het geld vaak nog bij elkaar gehaald moest worden. Fondsenwerving stond dus bovenaan het actielijstje. Daarnaast was de bouwpastoor verantwoordelijk voor de keuze en het aansturen van de architect, het verkrijgen van vergunningen, het kiezen van een aannemer en de aanschaf van een liturgisch verantwoorde inrichting. Lopende het project had men over het algemeen de beschikking over een noodkerk, waardoor ook de taak waar het in eerste instantie allemaal om te doen was, de zielzorg, een aanvang nam. Binnenstedelijke parochies ontstonden over het algemeen door een deel van het territorium van een bestaande kerk af te snijden en toe te wijzen aan de nieuwe organisatie. In dit geval lag de locatie in de stadsuitbreiding rond de Mathenesserlaan, waardoor oud en nieuw gebied met elkaar verenigd werden. Het voordeel van deze bouwplaats was dat ze op een prominente plek in een buurt lag die speciaal ontwikkeld was voor de vermogende Rotterdammers. En dat was de doelgroep van Wreesmans fondsenwerving. Via leningen waarop men in kon schrijven, schenkingen, jubilea, maar ook door het penningstelsel van de weduwe kwam de financiering van de bouw en de inrichting rond. Het hielp wel mee als de bouwpastoor zelf uit een goeie

¹² Hermans, *50 Jaar St. Elisabeth Parochie*, p. 13.

¹³ Hermans, *50 Jaar St. Elisabeth Parochie*, pp. 1-9.

familie kwam die bereid was mee te investeren. Dat was ook bij de Elisabethkerk het geval. En dan was er de goodwill die gekweekt werd door onder meer een beroep te doen op Rotterdamse vakmensen, om te beginnen met de architect, Piet G. Buskens (1872–1939). In het volgende drieluik over de belangrijkste actoren verschijnt hij als eerste op het toneel, daarna als elementaire tussenschakel tussen architect en beeldende kunstenaars, de man die de regie voerde – Alphons Wreesman – en tenslotte de kerkschilders Jan en Kees Dunselman.



afb. 16 Aan de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam – hierna ook vaak aangeduid met de oorspronkelijke naam Elisabethkerk – is niet alleen de naam van Piet Buskens verbonden, maar ook die van zijn medewerker en later bekende Rotterdamse architect J.P.L. Hendriks die het bouwwerk in 1922 afmaakte. Ook de oorlogsschade in 1941 werd onder zijn leiding hersteld.¹⁴ Hendriks werkte vanuit het oorspronkelijke concept van Buskens, maar wist daar zoals het portaal laat zien, een eigen cachet aan te geven. Let op de kwaliteit van het snijwerk en het doorkijkje naar het schip, waar de travee van Hendriks naadloos aansluit op die van Buskens. Foto bvhh.nu 2017.

¹⁴ Hermans, *50 Jaar St. Elisabeth Parochie*, p. 27. Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, p. 7. 'J.P.L. Hendriks', *Wikipedia*.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam



afb. 17 Een van de meest monumentale ontwerpen van Piet G. Buskens (2) was ongetwijfeld de Elisabethkerk te Rotterdam (1904-1908). ‘Artist impression’ en uitvoering liggen in het interieur dicht bij elkaar (1, 3). De oostkant met de apsis was in 1908 gereed (4). De westbouw en de laatste travee van de kerk werden pas later, in 1920-1922, aan de kerk toegevoegd door Buskens medewerker J.P.L. Hendriks (zie afb. 16 en afb. 23). Bisschop Callier had Alphons Wreesman laten weten dat hij de kerk niet zou inwijden, voordat deze af was en hield zo een stok achter de deur. De toren uit het oorspronkelijke plan (1) is in werkelijkheid geen 65, maar 35 meter hoog geworden en vormt nog altijd een blikvanger aan de Mathenesserlaan. Collage bvhh.nu 2017.¹⁵

¹⁵ Zie de vorige noot 14. Herkomst beeldmateriaal collage: 1) Stadsarchief Rotterdam, nr 4029_PBK-658; 2) Delpher - R.K. Bouwblad 1939 3) en 4) RCE Beeldbank/G.J. Dukker 1971.

2.2 Een Rotterdamse architect

Piet G. Buskens (1872-1939): 66 jaar

Een nieuw type (volks)kerk — Is hiervoor in het kort iets gezegd over de praktische component van het oprichten van een kerk, er zat vanzelfsprekend ook een belangrijke immateriële kant aan. Zoals gezegd droeg de bouwpastoor de verantwoordelijkheid voor het interieur van de kerk dat aan een hele reeks voorschriften op het gebied van liturgie, catechese en devoties moest voldoen. Hoe je dat in goede banen moest leiden, had bisschop Callier laten zien met zijn nieuwe Bavokathedraal in Haarlem, waarvan de tweede fase (schip, transept, onderbouw westtorens) uitgevoerd werd tussen 1902 en 1906.¹⁶ Dat was dus nagenoeg in dezelfde periode dat aan de Elisabethkerk werd gebouwd. Nadat de parochie in 1904 was gesticht, viel de keuze op de Rotterdamse architect Piet Buskens – uit 15 kandidaten – om voor het ontwerp te zorgen. Dit was zijn eerste kerkgebouw. Vervolgens zou het tot april 1907 duren eer de eerste steen was gelegd. Vanaf dat moment zag je de steigers op deze plaats aan de Mathenesserlaan hoger en hoger rijzen tot de werkzaamheden in 1908 waren voltooid.¹⁷

Het resultaat was een gebouw dat duidelijk beïnvloed was door de nieuwe Bavo van Joseph Cuypers, al was het slechts vanwege de gele kleur van de steen en het gebruik van terracotta ornamenten. Opvallend is ook de uitgewerkte geleding van de schipwanden, waar de arcade door de aanzet van de bogen van het triforium als het ware omhoog wordt getrokken. Buskens heeft hier een variatie toegepast op de koortribune van de nieuwe Bavo; niet alleen in de geleding van de bogen, maar ook in de uitwerking van de kapitelen als hoofden. Dat laatste bevestigt hij met zoveel woorden in een pennenstrijd in *De Maasbode* van maart 1909.¹⁸ Daaruit blijkt tegelijkertijd dat hij – overigens net als Cuypers – zich heeft laten inspireren door Westminster Cathedral in Londen: beide heren waren duidelijk geïntrigeerd door het thema van de overdekking van het schip met koepelgewelven*.¹⁹ Waar Joseph

¹⁶ Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 12: plattegrond met bouwfasen; pp. 33-39: Callier, bouw kathedraal; pp. 73-120: Callier, symboliek en invloed Heilige Linie; pp. 171-222: Callier, uitwerking programma.

¹⁷ Hermans, *50 Jaar St. Elisabeth Parochie*, pp. 1-9. Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, p. 7.

¹⁸ Buskens, Piet G., en Gustaaf van Kalcken, 'De St. Elisabethskerk te Rotterdam'.

¹⁹ Erftemeijer, Looijenga en van Roon, *Getooid als een bruid*, pp. 36-37, 50-51, 114-115.

dit model voor de Haarlemse kathedraal verliet, bracht Buskens het aantal van het Londense voorbeeld terug op één en wel in de viering. Wel werden de zijbeukskapellen van dit type gewelf voorzien, dat bestaat uit een wat gedrukte koepel met een haast spiraalsgewijze, ringvormige opbouw uit baksteen. In het aanvankelijke ontwerp rustte deze bij de viering niet direct op de pendentieven, maar was ze als het ware opgetild. Bij het priesterkoor sloeg Buskens een heel eigen weg in door de koortravee te beperken tot een ondiep tongewelf, waarna een triomfboog met schuine neggen het oog naar de apsis leidt. Zo kwamen de apsis en de ruime viering vrij dicht bij elkaar te liggen. In deze oplossing herkennen we het thema van de volkskerk, wat ook door tijdgenoten als Nics Molenaar werdesignaleerd:

*‘Hij, die den tijd meegemaakt heeft, dat de katholieke kerkenbouwers als om strijd zich beijverden plannen samen te stellen, waarbij met zoo weinig mogelijk steunpunten een maximaal aantal kerkgangers een onbeperkt uitzicht op het hoofdaltaar behielden, die herinnert zich hoe Buskens zich daarbij onderscheidde. Het gemak, waarmede hij op de goede evolutionaire denkbeelden van zijn tijd reageerde, deed hem ook die eigen vondsten aan de hand om, ten aanzien van de nieuwe liturgische begrippen over het beleven en ziende bijwonen van het H. Misoffer, oplossingen te vinden’.*²⁰

Hoewel de Elisabethkerk niet bij name genoemd wordt, gaat dit bij uitstek op voor deze kerk. Dit concept was ontstaan in de boezem van de Katholieke Kunstkring De Violier, een levendig gezelschap van leken en clerus dat in 1900 onder meer door Jan Stuyt en Joseph Cuypers was opgericht. Ook Buskens zou hiervan lid worden, maar op welk moment is niet bekend.²¹ Juist in de tijd van de planontwikkeling van de Elisabethkerk brachten deze twee architecten dit ideaal in de praktijk met de Jacobskerk van Den Bosch (1905-1907).²² Daar wordt waarschijnlijk ook voor het eerst het speelse, vierkante blokjesmotief gebruikt om delen van de architectuur aan de buitenkant te benadrukken in rechthoekige en diagonale

²⁰ Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 176. Molenaar, ‘Bij het werk van P.G. Buskens’, p. 89.

²¹ Volgens Donkers, ‘De Katholieke Kunstkring De Violier’, p. 130, was Buskens lid. Donkers zal hem in het archief van De Violier hebben aangetroffen, want in de gepubliceerde ledenlijsten, doorgenomen via Delpher, komt Buskens niet voor.

²² Vergelijk Brom, *Herleving van de kerkelijke kunst*, p. 416, onder verwijzing naar P.G. Buskens, Roeping, 1923, II 176.

verbanden.²³ We zien dit bij de Elisabethkerk terug in het muurwerk boven de dwerggalerij van de apsis. Deze overeenkomsten zeggen niet alleen iets over Buskens, maar ook over Wreesman. Hij had zijn architect weliswaar uit het Rotterdamse gehaald, maar deze diende zich wel te oriënteren op wat er op dat moment aan vernieuwingen in de kerkelijke bouwkunst speelde.



afb. 18 Boven, de apsis van de Laurentius & Elisabeth Kathedraal met het karakteristiek siermotief aan de bovenkant van de dwerggalerij, dat Joseph Cuypers en Jan Stuyt voor het eerst introduceerden bij de Jacobskerk te Den Bosch, 1905-1907 (onder). Herkomst bvhh.nu 2017; Reliwiki-André van Dijk/ Kerkenverzamelaar 2014. Collage bvhh.nu 2017.

²³ Reliwiki. 's-Hertogenbosch, Hinthamerstraat 177 - Sint Jacobskerk (1907)'.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam



afb. 19 De bouwsculptuur in de kathedraal is van hoge kwaliteit en vrijwel zeker ontworpen door Piet Buskens. De kapitelen in de apsis (3) zijn een geschenk van hem aan de kerk en uitgevoerd door atelier Timmermans & Kroon. Volgens de Rijksdienst Cultureel Erfgoed heeft dit atelier ook de rest van de bouwsculptuur gemaakt. Blijkens de dagbladpers zijn de kleimodellen hiervoor gemaakt door beeldhouwer Jan de Wolff. Stilistisch is er grote eenheid tussen de kapitelen in het schip (7) en de baldakijnen en voetstukken van de heiligenbeelden (4 en 6) die op een terughoudende manier gepolychromeerd zijn, met vergulde accenten. Mogelijk is dit atelier tevens verantwoordelijk voor de basementen van de zuilen (1) die ook het werk van een steenhouwer kunnen zijn als P. Simonis. Hoewel in een heel ander genre uitgevoerd zouden de cherubijnenkopjes in het noordtransept (en de sierrand daarboven) eveneens uit het atelier van Timmermans & Kroon afkomstig kunnen zijn.²⁴

²⁴ Rondgang door de Laurentius en Elisabeth Kathedraal Rotterdam, zoektoets Timmermans. RCE, 'Rijksmonument 524366'. 'Kerknieuws — De St. Elisabethskerk', Delpher.

Dat dit de toen nog onervaren Buskens zo goed afging had zeker te maken met zijn vorming en de netwerken waarin hij verkeerde.

De vorming van een Rotterdams architect — Om met het eerste te beginnen, Buskens was opgeleid aan de afdeling bouwkunst van de Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen in Rotterdam die van 1887 tot 1902 onder leiding stond van Henri Evers die in 1909 de prijsvraag zou winnen voor het nieuwe stadhuis van Rotterdam. In 1902 werd Evers benoemd tot hoogleraar schone bouwkunst aan de Polytechnische School – sinds 1905 Technische Hogeschool – in Delft.²⁵ Hoewel dat in de gangbare literatuur vaak anders wordt voorgesteld stond Evers in zijn ontwerpvisie dicht bij Pierre J.H. Cuypers: al hadden zij andere stijlvoorkeuren, het idee van een sprekende, programmatische architectuur met een schilderachtig aanzien, deelden zij.

Vanaf welk moment de vriendschap ontstond is niet duidelijk, maar ‘*professor Evers*’ gold vanaf het gezamenlijke bezoek aan de Wereldtentoonstelling in Parijs in 1900 als een vriend van Cuypers senior.²⁶ Van niet lang voor die tijd dateerden zijn contacten met Joseph Cuypers: de laatste was vanaf 1896 voorzitter van het Amsterdamse genootschap ‘Architectura et Amicitia’, terwijl Evers die positie innam bij de Rotterdamse tegenhanger ‘Bouwkunst en Vriendschap’. Ook Buskens was hiervan lid, vanaf 1899 bestuurslid en later, vanaf 1910, voorzitter.²⁷ De band tussen de twee verenigingen in de jaren 1890 was goed en wel zo goed, dat de verslagen van de zusterorganisatie in Rotterdam gepubliceerd werden in het orgaan van de Amsterdammers, omdat de eerste niet over een eigen lijfblad beschikte. Als voorzitter van ‘Bouwkunst en Vriendschap’ zien we Evers onder meer verschijnen bij de excursie naar Kasteel de Haar van het genootschap ‘Architectura et Amicitia’ in 1898, georganiseerd door Joseph Cuypers.²⁸ De kans is groot dat ze elkaar beter hebben leren kennen door hun vrijwel gelijktijdige bouwproject in Haarlem (de

²⁵ Timmer, *Henri Evers*, pp. 4-6; 16-18.

²⁶ Zie de vorige noot (25). Evers, ‘Congreshenningen’.

²⁷ Zie de vorige noot (25). Voor de positie van Joseph Cuypers binnen Architectura et Amicitia zie Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 151, 269-270, 290-295.

²⁸ H.G.J., ‘Onze excursie naar het huis ter Haar’. Voor de samenwerking zie de jaargangen van *Architectura et Amicitia* vanaf 1896: <http://bit.ly/Architectura-Tresor>, zoektoets ‘Bouwkunst en vriendschap’.

nieuwe Bavo) en Rotterdam (de Remonstrantse kerk). Evers schreef in 1898 een positief kritische recensie over de Haarlemse kathedraal, waarvan toen de eerste fase was voltooid.²⁹

Datzelfde jaar komen we Joseph Cuypers, Henri Evers, Piet Buskens en 29 andere architecten in *Architectura* tegen als ondertekenaars van een adres aan de Maatschappij ter Bevordering van de Bouwkunst met pleidooi voor een krachtenbundeling van de beroepsgroep. Uit dit initiatief zou later de Bond van Nederlandse Architecten (BNA) ontstaan, waarvan Buskens van 1923 tot 1928 voorzitter was.³⁰ Dat was niet de enige beroepsvereniging die hij mee hielp oprichten, want in 1919 treedt hij onder meer met Joseph Cuypers en diens zoon Michael, Jan en Kees Dunselman en zijn Rotterdamse collega Jac. van Gils toe tot het comité dat de oprichting van de *Algemeene R.K. Kunstenaarsvereniging* voorbereidt.³¹ Namens dit gezelschap maakt hij in 1931 deel uit van het huldigingscomité bij gelegenheid van de zeventigste verjaardag van Joseph Cuypers. Toen Buskens – te vroeg – in 1939 overleed kwam een groot aantal vakbroeders afscheid van hem nemen, onder wie Joseph Cuypers en zijn zoon, Pierre junior.³² In het *R.K. Bouwblad* werd hij onder meer herdacht als een begenadigd volger: ‘Zijn grootste kracht lag niet in het aangeven van nieuwe wegen voor de bouwkunst. Maar wel heeft hij altijd opengestaan voor hetgeen er in de bouwkunstwereld aan nieuwe strevingen groeide’.³³ Dat hij zich die vernieuwingen eigen wist te maken laat de Rotterdamse kathedraal op een overtuigende manier zien. De eerdergenoemde pennenstrijd in *De Maasbode* illustreert dat dit niet unaniem gewaardeerd werd in een tijd, waarin nog een sterke stroming bestond die alleen de gotiek als kerkbouwstijl erkende; zelfs al sloot de ‘gemoderniseerde Romaansche stijl’ van de Elisabethkerk aan op die van de kathedraal van het bisdom.³⁴ Het geeft nog maar eens aan dat Callier en Joseph Cuypers met hun nieuwe Bavo heel duidelijk positie hadden gekozen.

²⁹ Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 260, 273.

³⁰ Voor deze aanzet tot de latere BNA zie *Architectura* 1898, <http://bit.ly/Architectura-Tresor>, zoektoets bond (in het bijzonder pp. 106-107, 112-113, 119-121, 135-136). Voor ‘t voorzitterschap van de BNA zie: ‘Piet Buskens’, *Wikipedia*.

³¹ ‘BINNENLAND - Een R.K. Vereniging van Kerkbouwers en Versieders’, Delpher.

³² Huldiging, *Gildeboek* 1931, p. 91. ‘Begravenis P. G. Buskens’, Delpher.

³³ Redactie, (Nics. Molenaar), ‘P.G. Buskens +’.

³⁴ Buskens, Piet G., en Gustaaf van Kalcken, ‘De St. Elisabethskerk te Rotterdam’. Het begrip ‘gemoderniseerd Romaansch’ komt uit het gesprek dat Wreesman had met Van Kalcken bij zijn bezoek aan de kerk; zie Wreesman, ‘De St. Elisabethskerk te Rotterdam’.



afb. 20 Alphons Wreesman (linksboven) die zich spiegelde aan zijn bisschop, A.J. Callier (1849-1928) (rechtsboven), werd een 'tweede Salomon' genoemd; al werd een deel van de inrichting voltooid onder zijn opvolger, Charles F.E. Querelle (1876-1935), onder wie Kees Dunselman werkzaam was. Onder: koning Salomon bidt bij zijn nieuwe tempel (sculptuur kathedraal van Amiens). Uitsnede van een prent van Jan Luycken, *De bouw van de tempel door koning Salomon* (circa 1700). Collage bvhh.nu 2017.³⁵

³⁵ Herkomst beeldmateriaal v.l.n.r. en v.b.n.o.: a) en b): Hermans, *50 Jaar St. Elisabeth Parochie*, p. 7; c) Noord-Hollands Archief Haarlem; d) Vanderbilt University, Divinity Library Nashville-James Womack (2003) en e) Rijksmuseum, RP-P-OB-44.904.

2.3 In het spoor van de bisschop

Alphons J.H. Wreesman (19 augustus 1864 - 21 maart 1930): 65 jaar

De wording van een bouwpastoor — Alphons Joseph Henri Wreesman is geboren in Amsterdam in 1864, een jaar later dan de kerkschilder Jan Dunselman met wie hij in de Elisabethkerk zo nauw zou samenwerken. Zijn vader, Dominicus Antonius Josephus, kwam uit Groningen, maar zijn moeder, Hendrina van Dijk, was een Amsterdamse. Wat zijn vader precies deed was niet bekend, maar bij de bouw van de Elisabethkerk blijkt dat hij vermogend was.³⁶ Als we het gezin in 1876 tegenkomen in het Brabantse Boxmeer, staat bij vader Wreesman aangegeven dat hij zonder beroep is. Er zijn dan drie kinderen, waarvan Alphons de derde is. In het bevolkingsregister staat bij hem als beroep aangetekend ‘*kostleerling*’. Terwijl de rest van de familie van ‘*Epé*’ naar Boxmeer verhuisd is, blijkt hij van Roermond te komen. Zeer waarschijnlijk heeft hij daar op het bisschoppelijk college gezeten. Boxmeer is niet meer dan een tussenstation geweest, want twee jaar later vertrekt het gezin naar Den Haag, op Alphons na. Die gaat in oktober 1878, veertien jaar oud, naar Rolduc.³⁷

Rolduc en Ariëns — In deze kweekvijver van rooms talent zet Alphons zijn eerste stappen op het gebied van netwerkvorming. Of hij de toekomstig sociaal hervormer Alphons Ariëns daar nog heeft ontmoet, is de vraag. De zeker in katholieke ogen omstreden schrijver Lodewijk van Deyssel was er net weg, terwijl Joseph Cuypers er waarschijnlijk in zijn laatste jaar zat. Bij dit relatiepatroon ging het niet alleen om directe contacten. Wat zeker zo belangrijk was, was dat je je hele leven lang een oud-Rolducien bleef die een beroep kon doen op andere oud-Rolduciens. Dat kon ook op een alternatieve manier het geval zijn. In 1903 blijkt Wreesman als aalmoezenier van de Amsterdamse gevangenis publiek in debat te zijn met Ariëns over de relatie tussen het percentage veroordelingen en drankmisbruik onder katholieken.³⁸ Mogelijk is het hier om een-tweetje gegaan, want de verhoudingen over en weer waren goed. Dat zien we aan de – tot dusver – enige brief die bewaard is gebleven van de correspondentie tussen het tweetal. Van 1904, niet lang voordat

³⁶ Hermans, *50 Jaar St. Elisabeth Parochie*, pp. 9, 14-15.

³⁷ ‘Stamboom - Registratie bevolkingsregister’.

³⁸ Ariëns, ‘Een nalezing over Criminaliteit en Drankmisbruik’.

Wreesman tot bouwpastoor wordt benoemd, dateert een brief aan zijn ‘*Zeer Eerw.Heer en Vriend*’ Ariëns waarin gesproken wordt over de positieve resultaten van 1903 van een instelling met aandeelhouders. Hierin valt het woord ‘de jonge arbeiders-vereeniging-beweeging’, waaruit blijkt dat het om een van de sociale projecten van Ariëns ging. Misschien was het de coöperatie De Eendracht, een kleine textielfabriek die hij had opgericht voor ontslagen katholieke arbeiders. Wreesman blijkt hierin geïnvesteerd te hebben, wat op zich een heel gebaar was, vooral omdat Ariëns op dat moment persona non grata was bij de aartsbisschop.³⁹ Dat was primair vanwege zijn sociale initiatieven, maar op de achtergrond zal ook zijn deelname aan de Klarenbeekse Club geteld hebben. Dit nauw met De Violier verwante gezelschap beleed een open katholicisme in de geest van paus Leo XIII die met zijn encycliek *Rerum novarum* de toon had gezet voor de sociale initiatieven van Ariëns. Tot deze groep behoorden onder meer architect Jan Stuyt (niet zijn vennoot Joseph Cuypers), leden van de edelsmedenfamilie Brom – die Wreesman bij de Elisabethkerk zou betrekken – de journalist en oudheidkundige Jan Kalf en de bedenker van de volkskerk, Theo Molkenboer.⁴⁰ Het geeft een aardig beeld van de vertakkingen van het netwerk waartoe Wreesman behoorde.

De rol van Callier — Na zijn gymnasium aan Rolduc volgde Wreesman de priesteropleidingen in het bisdom Haarlem, aan Hageveld en Warmond. Op het kleinseminarie Hageveld heeft hij onder meer A.J. Callier als docent gehad, vanaf 1893 vicaris-generaal en weer later bisschop van Haarlem (1903-1928). In 1888 werd Wreesman tot priester gewijd, waarna hij op verschillende plaatsen voor de zielzorg werd ingezet: eerst als kapelaan in Naaldwijk en Boskoop, dan als rector te Rotterdam (waar is niet bekend) en vervolgens weer als kapelaan in Schoonhoven en Amsterdam (bij de Catharinakerk). Deze benoemingen heeft hij gecombineerd met functies als directeur van de R.K. Militairen-Vereeniging (1894) en, zoals hiervoor al bleek, aalmoezenier van de Amsterdamse gevangenis.⁴¹ Callier was zijn oudleerling van Hageveld kennelijk niet vergeten; toen hij de Catharinakerk tijdens een

³⁹ Wreesman, ‘Brief aan Alphons Ariëns’. ‘De Eendracht van Ariëns | Canon van Haaksbergen’. Roes, ‘Ariëns’.

⁴⁰ Rogier en De Rooy, *In vrijheid herboren*, pp. 538, 492-495, 546. Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 63-67, 176.

⁴¹ ‘Kerkelijk Leven Em.-Pastoor A.J.H. Wreesman te Rotterdam overleden’, Delpher. ‘NEDERLAND. Stads- en Provinciaal Nieuws’, Delpher.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

visitatie in 1903 bezocht liet hij Wreesman al weten dat hij voor hem een toekomst als bouwpastoor op het oog had. Callier was nog geen jaar bisschop toen hij Wreesman in die functie aanstelde in Rotterdam (1904). Gebruikelijk of niet, het was niet de bouwpastoor, maar zijn bisschop die op basis van een voordracht bepaalde wie de patrones van de kerk werd. Callier koos voor Elisabeth van Hongarije, een sterke vrouw die in haar leven heel wat beproevingen had gekend.⁴² Niet alleen voer voor – stichtelijke – verhalen op de muur en in glas in lood, maar misschien ook een lichtend teken voor de gegoeide parochie die die welvaart niet als vanzelfsprekend moest beschouwen.



afb. 21 De actoren van de nieuwe Elisabethkerk bij elkaar op het reliëf van de altaartombe van de Lourdeskapel met daarop het wonder van Gargan uit 1910. De vader van de bouwpastoor, D. A. Wreesman, (met baard), was toen de ‘brandardier’. Wreesman draagt de monstrans. Naast hem staan de kapelaans J. W. M. de Jonge (1913- 1917), W. J. Pompe (1914-1929), J. J. Vollering (1912-1918) en A. L. Kortekaas (1910-1915). Verder de dochter van de beeldhouwer Jac. Sprenkels (helemaal links), de schenkster mevrouw van Staay (met hoed), architect P. G. Buskens en steenhouwer P. J. Simonis. Het reliëf is van de hand van Jac. Sprenkels (1915).⁴³ Foto bvhh.nu 2017.

⁴² Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, pp. 4-5.

⁴³ Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, p. 15.

Tweede Salomon — Liet Callier Wreesman de vrije hand bij de ontwikkeling van het bouwplan, of bestond hierover contact tussen bisschop en bouwpastoor? In ieder geval werd waarschijnlijk strategisch voor een Rotterdamse architect gekozen, om goodwill te kweken. Maar het werd er wel een die – zoals we zagen – zijn ontwerp afstemde op de nieuwe kerkbouwstijl van de twee belangrijkste architecten uit de kringen van Callier, Jan Stuyt en Joseph Cuypers. Je kunt je zo voorstellen dat er de nodige sturing heeft plaatsgevonden tussen Callier en Wreesman en vervolgens tussen Wreesman en Buskens. Die indruk wordt bevestigd door de kunstenaars die de bouwpastoor vervolgens bij de inrichting betrok. De twee belangrijkste, Jan Dunselman (1863-1931) en Jan Brom (1860-1915), waren prominent lid van De Violier, het gezelschap waaruit Callier vrijwel zonder uitzondering de kunstenaars voor zijn kathedraal putte.⁴⁴ Op Dunselman kom ik hierna terug. Wat Jan Brom betreft, hij heeft in de Elisabethkerk – voor een deel samen met zijn zoons – het edelsmeedwerk uitgevoerd van het hoogaltaar (1908) en de doopvont (na 1915), twee prachtstukken. Hij zou ook het houten Jozefbeeld en het houten missiekruis uit 1908 hebben gemaakt met een gekroond corpus. Dat laatste is een kopie van een missiekruis uit Utrecht (1904). De koningskroon is voor die tijd iconografisch zeldzaam. Het is wel de vraag of de edelsmid Brom echt de maker was van deze werken, al is dat verrassend genoeg niet helemaal onmogelijk. Brom was in de leer geweest bij de Utrechtse beeldhouwer Wilhelm Mengelberg om zich het tekenen en modelleren van figuren eigen te maken.⁴⁵ Of hij zich daadwerkelijk ooit als leverancier van houtsnijwerk ontpopt heeft, vraagt om nader onderzoek.⁴⁶

Hoe fraai de typering ook is van Wreesman als een ‘*tweede Salomon*’ – aan het begin van dit hoofdstuk – van de daarbij genoemde namen klopt niet veel.⁴⁷ Niet alleen vermeldt de auteur, pater Hyacinth Hermans, onder meer kunstenaars die pas na de oorlog hun entree maken, maar bovendien zijn verschillende toeschrijvingen niet correct. Die omissies zijn in de latere jubileumuitgave en rondleiding

⁴⁴ Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 63-66.

⁴⁵ Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, pp. 5, 17, 23-25. ‘Rondgang door de Laurentius en Elisabeth Kathedraal Rotterdam’, zoektoets Brom. RKD, ‘Explore Jan Hendrik Brom’. KDC, ‘Plaatsingslijst Archief Edelsmidse Brom’: géén eigentijdse beelden.

⁴⁶ Hierover bereidt Annelies Abelmann een artikel voor. Catharijneconvent, ‘Kerkcollectie digitaal’, nr 4375-18 (Antoniuskerk Utrecht).

⁴⁷ Hermans, *50 Jaar St. Elisabeth Parochie*, p.13.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

van de kerk voortgezet en zelfs versterkt tot in de redengevende omschrijving van het rijksmonument toe.⁴⁸ Enige bijstelling is dus wel op zijn plaats.



afb. 22 Er is nogal wat verwarring in de literatuur over de beelden in de kathedraal van Rotterdam. Iedereen denkt dat Timmermans & Kroon uit Den Haag alle beelden in de viering en het schip hebben gemaakt op één na. Een van de disciplines van de kunstgeschiedenis is de stijlkritiek, waarvoor je met name goed moet kijken. Als je die vaardigheid toepast ontdek je al snel zes beelden van Arnold Leeflang in de Rotterdamse kathedraal. Dat maakt hem met stip tot de meest ondergewaardeerde kunstenaar die hier heeft gewerkt. Tijd voor eerherstel?

⁴⁸ RCE, 'Rijksmonument 524366: HH Laurentius en Elisabeth' (2002). Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth* (1979). *Rondgang door de Laurentius en Elisabeth Kathedraal Rotterdam* (na 2004).

Van links naar rechts: (1) de pastoor van Ars, van Leeftang, in de noordwestelijke vieringpijler met aan de schipkant (2) Anna met Maria, van Timmermans & Kroon. Vervolgens de noord-oostelijke vieringpijler met (3) de patroonheilige Elisabeth – vanwege de verwerkingssporen vermoedelijk oorspronkelijk een buitenbeeld – en (4) de apostel Paulus van Leeftang. Tenslotte (5) Antonius met kind van Jac. Sprenkels die een sterke persoonlijke stijl ontwikkelde. Daaronder is als tegenhanger van Anna met Maria, (6) Jozef als voedstervader met het kind Jezus geplaatst, uit het atelier van Timmermans & Kroon. Daarnaast (7) Leonardus van Veghel, een van de martelaren van Gorkum, van de hand van Leeftang. Verder (8) de doopvont van steenhouwerij Simonis met het deksel van siersmid Jan Brom. Als laatste (9) het triomfkruis van het altaar van siersmid Ad van Roosmalen. Foto's en collage bvhh.nu 2017.

Van de groep rond de 'tweede Salomon' was apart genoeg alleen de wat oudere Rotterdamse beeldhouwer Jan (de) Wolff (1851-1927) – die de kleimodellen van de bouwsculptuur van de kerk heeft gemaakt – in 1908 lid van De Violier. Dat er maar zo weinig waren, is vooral vreemd omdat dat jaar een aparte 'afdeeling Rotterdam' opgericht was.⁴⁹ Maar het kan goed zijn dat verschillende van hen na die tijd zijn toegetreden, toen de ledenlijsten niet langer gepubliceerd werden.⁵⁰ Jac. Sprenkels (1872-1949), opgeleid aan de Kunstacademie van Rotterdam, maakte het Antoniusbeeld en het epische altaar van de Lourdeskapel (afb. 21 en afb. 22). Op dit laatste staat het wonder afgebeeld waar de vader van Wreesman in Lourdes bij aanwezig was geweest. Beide werken laten een persoonlijke signatuur zien.⁵¹ Over de inbreng van het atelier van Joseph Th.H. Timmermans en Simon Frederik Kroon uit Den Haag bestaan grote misverstanden. De rijk geornamenteerde bouwsculptuur is bij nader inzien niet autonoom gemaakt, maar op basis van modellen van Jan Wolff (zie afb. 19). Het ontwerp daarvan lag vrijwel zeker in handen van de architect die de serie kapitelen in de apsis aan de kerk schonk.⁵² Behalve dit ambachtelijke werk zouden Timmermans & Kroon de pijlerbeelden in

⁴⁹ RKD, 'Explore Jan Lourens Wolff (de)'. Averkamp, 'Zesde jaarverslag van den Katholieken Kunstkring: De Violier', p. 26. Hermans, *50 Jaar St. Elisabeth Parochie*, p. 14. 'Kerknieuws — De St. Elisabethskerk', Delpher.

⁵⁰ In het blad *Van Onzen Tijd*, waar De Violier haar verhalen in kwijt kon, komen dan nog wel jaarverslagen voor. Geverifieerd via Delpher.

⁵¹ RKD, 'Explore Jacques Sprenkels'. Hermans, *50 Jaar St. Elisabeth Parochie*, pp. 14, 15. Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, pp. 15, 25. 'Rondgang door de Laurentius en Elisabeth Kathedraal Rotterdam', zoektoets Sprenkels.

⁵² RCE, 'Rijksmonument 524366: HH Laurentius en Elisabeth'. Kerknieuws — De St. Elisabethskerk', Delpher. *Rondgang door de Laurentius en Elisabeth Kathedraal Rotterdam*, zoektoets Timmermans.

Tussen Gabriel en Michael

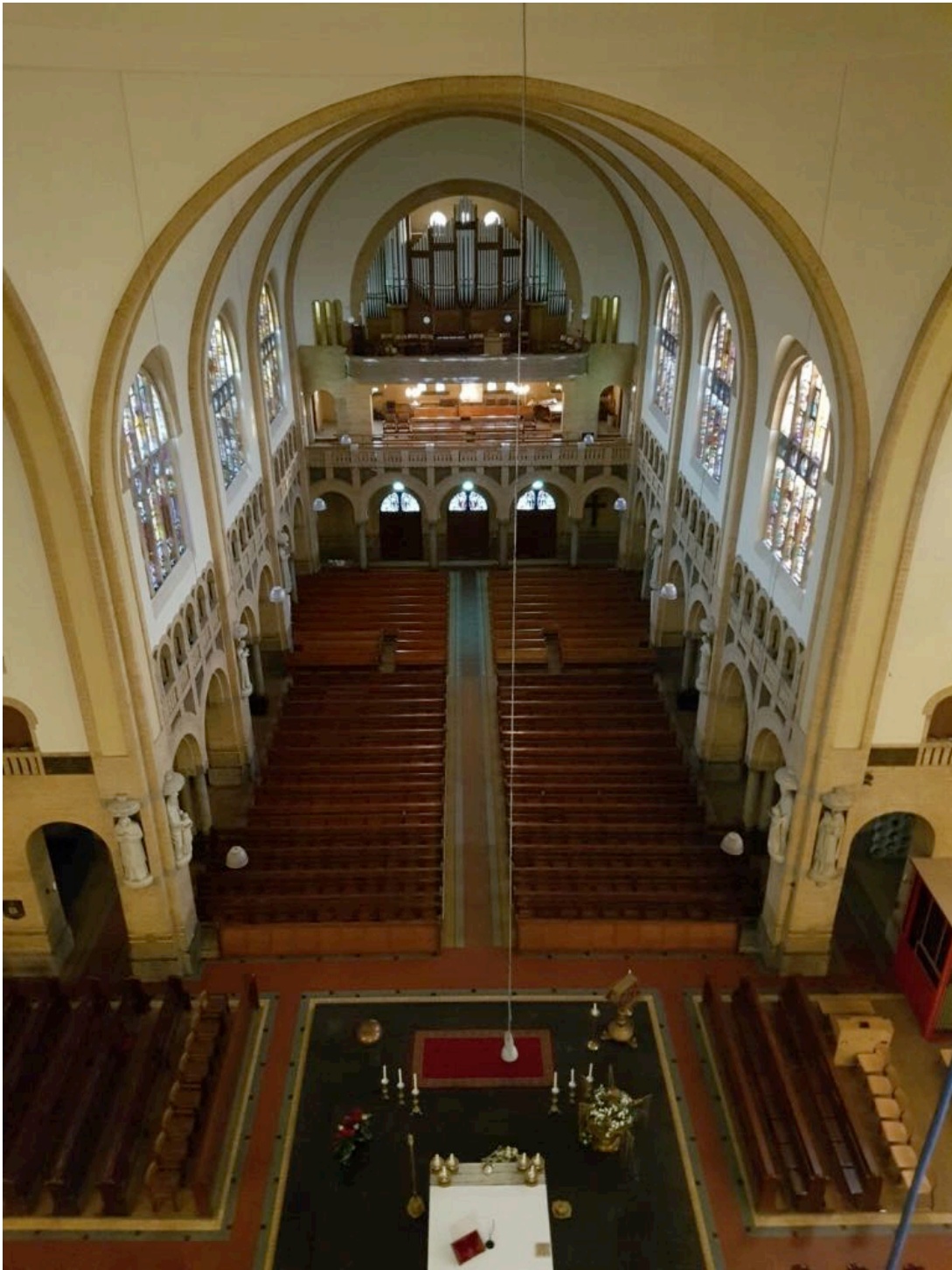
... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

het schip en de viering hebben geleverd. Gelet op wat hierna bij Leeftang volgt, zijn echter alleen de beelden van Joseph met kind, Anna met kind, Agnes en Tarcisius op basis van stijl en uitvoering vrijwel zeker aan dit atelier toe te schrijven (1920-1921). Met name de manier waarop het bovenbeen onder het kleed doorschemert vormt een sterke aanwijzing. Ofschoon er overeenkomsten zijn, behoort Elisabeth in de noordoostelijke vieringspijler niet tot deze groep. Sowieso is dit een apart geval, omdat dit het enige beeld is dat verwerkingssporen draagt. Misschien heeft dit object de voorlopige voorgevel gesierd, voordat de huidige westbouw werd opgetrokken (1920-1922), waarin een nieuw beeld van Leeftang een plaats kreeg (1924). Bij Elisabeth in de kerk (afb. 22-3) gaat het mogelijk om een atelier/fabrieksbeeld van Franse herkomst dat met het viertal van Timmersmans & Kroon hiervoor de neutrale koppen gemeen heeft. Deze zijn duidelijk geënt op de beroemde Franse kathedralensculptuur uit de middeleeuwen. Wellicht was de uit Melick afkomstige Timmermans in de leer geweest bij het atelier van Cuypers in het nabijgelegen Roermond die dit type als een van de eersten (her)introduceerde in Nederland.⁵³

Wat betreft de glazen, hoort Cornelis van Straaten uit Utrecht niet thuis in de groep van de *'tweede Salomon'*; pas in 1945 maakte hij de glazen voor de zangers-tribune.⁵⁴ Ook bij de naam van Asperslagh, op wie ik hierna terugkom, kunnen vraagtekens geplaatst worden. En dat geldt weer heel anders voor Duchâteau, waarmee hoogstwaarschijnlijk P.G. Duchâteau en Zonen uit Schiedam wordt bedoeld! Naar verluidt, zou deze firma in 1929/1930 het glas in lood in de apsis hebben geplaatst. Waarschijnlijk moet dat plaatsen letterlijk worden genomen, want dit bedrijf was gespecialiseerd in *'Kunstsmeed-, Koper- en Zinkwerken'*, ook aangeduid als metaalornamentwerken. Zij maakten onder meer armaturen voor glas, zoals die in het Amsterdamse Theater Tuschinski, en dat gebeurde in samenwerking met kunstenaars. Zeer waarschijnlijk zal dat ook in Rotterdam zijn gedaan. Wie echter de feitelijke ontwerper of het atelier was, is niet bekend. Ongetwijfeld zullen de glazen in de apsis afgestemd zijn op de schildering in de kalot van Kees Dunselman die daar in dezelfde tijd aan werkte.

⁵³ RKD, 'Explore Simon Frederik Kroon'. 'Joseph Timmermans', Wikipedia. RKD, 'Explore Joseph Theodorus Hubertus Timmermans'. Hermans, *50 Jaar St. Elisabeth Parochie*, pp. 14. Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, pp. 11, 25. 'Rondgang door de Laurentius en Elisabeth Kathedraal Rotterdam', zoektoets Timmermans.

⁵⁴ Hermans, *50 Jaar St. Elisabeth Parochie*, pp. 14. Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, p. 26. RKD, 'Explore Corns van Straaten'.



afb. 23 Vue op viering en schip vanaf de steiger in de apsis. De scheiding in de betegeling van het gangpad en de opstelling van de banken laat duidelijk zien, dat in 1921-1922 nog een flink stuk aan het gebouw werd toegevoegd. Architect Jan P.J. Hendriks voerde dit getrouw uit in het idioom van zijn werkgever Piet Buskens. Foto Davique.nl 2017.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

Op dat moment was Wreesman met emeritaat, maar nog altijd zeer sterk bij de kerk betrokken.⁵⁵ Over de apsisramen kan niets meer achterhaald worden, omdat ze er niet meer zijn; ze liepen net als al het andere glaswerk in de kerk tijdens de oorlog onherstelbaar schade op. In 1945-1946 zijn ze onmiddellijk vervangen door werk van de glazenier Henk Asperslagh uit Voorburg, broer van twee belangrijke figuren uit de Roomse Haagse school, Lou en Alex Asperslagh.⁵⁶ Tot zover zijn er geen aanwijzingen dat zij behoorden tot de ploeg van de *‘tweede Salomon’*. Dat geldt wel voor de jonge Utrechtse edelsmid Ad van Roosmalen (1908-1983) die na het overlijden van Jan Brom door Wreesman besteld werd. Hij voegde in 1923 het koperen altaarkruis toe aan het tabernakel van het hoogaltaar (nu in de Jozef-kapel) en in 1927 de koperen deuren.⁵⁷

Overige kunstenaars — Buiten deze kunstenaars die Hyacinth Hermans bij de directe ploeg van Wreesman noemt, waren nog andere vakmensen bij de kathedraal betrokken. De meest miskende is zonder meer Arnold Leeftang (1871-1942) die onder andere meewerkte aan de decoratie van het Rotterdamse stadhuis, het meesterwerk van Henri Evers. Hij maakte het beeld van de patroonheilige in de voorgevel en dat van Franciscus in het schip (1924).⁵⁸ Juist dat laatste object laat door zijn markante vormgeving zien dat Leeftang heel wat meer voor de kerk heeft gedaan. Als je let op de karakteristieke harde en stijve plooi van de gewaden die als een soort signatuur gezien kan worden, moeten ook het beeld van Leonardus van Veghel (een van de martelaren van Gorcum) uit 1925, de pastoor van Ars en Alphonsus de’ Liguori (de patroonheilige van Wreesman) uit 1926 en – aan de entree van het priesterkoor – Petrus en Paulus uit 1925, aan deze beeldhouwer

⁵⁵ ‘Rotterdam — De St. Elisabeth-Kerk. Viering van het 25-jarig bestaan der parochie’, Delpher. Westhoff, ‘Theater Tuschinski – interieur’. René en Peter van der Krogt, ‘Tilburg - Petrus Donders’. Hendriks, ‘Augustinus Cornelis Maria Duchateau’ (zoon van P.G. Duchateau, die het familiebedrijf tot 1940 heeft voortgezet en onder meer voor de Laurentius & Elisabeth Kathedraal heeft gewerkt).

⁵⁶ Hermans, *50 Jaar St. Elisabeth Parochie*, pp. 14, 31. Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, pp. 19-20, 25-26. Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 311-318.

⁵⁷ Hermans, *50 Jaar St. Elisabeth Parochie*, p. 14. Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, p. 18. RKD, ‘Explore Ad van Roosmalen’.

⁵⁸ Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, pp. 10-11. René en Peter van der Krogt, ‘Rotterdam - Vredesengel’. Ploeg en anderen, *Het Stadhuis van Rotterdam*, zoektoets Leeftang.

toegeschreven worden.⁵⁹ Hij heeft er dus heel wat meer aan de kerk bijgedragen dan Timmermans en Kroon.



afb. 24 Voor de datering van de uitmonstering is deze ansichtkaart van belang. De kroonluchters van Jan Brom hangen er al vanaf de inzegening (niet te verwarren met de officiële kerkwijding) in 1904, terwijl het baldakijn of ciborium in 1911 is geplaatst. De beelden van Petrus (links) en Paulus (rechts) in de vieringpijler – die ik toeschrijf aan Arnold Leeftang – dateren van 1925. Het Laatste Avondmaal van Jan Dunselman en de polychromie van de apsis tot de kalot zijn dus van voor die tijd; hoogstwaarschijnlijk van 1922 toen de Elisabethkerk afgebouwd was en formeel gewijd werd door bisschop Callier.⁶⁰

Een bijzondere plaats neemt Jan Meily in, een van de weinige decoratieschilders uit die tijd waarvan we de naam weten. Hij verzorgde de kalligrafie in de kerk die werd ingekaderd in symbolisch dooraderde bloemmotieven.⁶¹ Vervolgens was er de

⁵⁹ Voor de datering zie Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, pp. 10-11.

⁶⁰ Buskens, Piet G., en Gustaaf van Kalcken, 'De St. Elisabethskerk te Rotterdam'. Wreesman, 'De St. Elisabethskerk te Rotterdam'. Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, p. 6 (kerkwijding), pp. 10-11 (datering beelden Leeftang), p. 17 (baldakijn).

⁶¹ Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, pp. 11-12. Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 72, 184.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

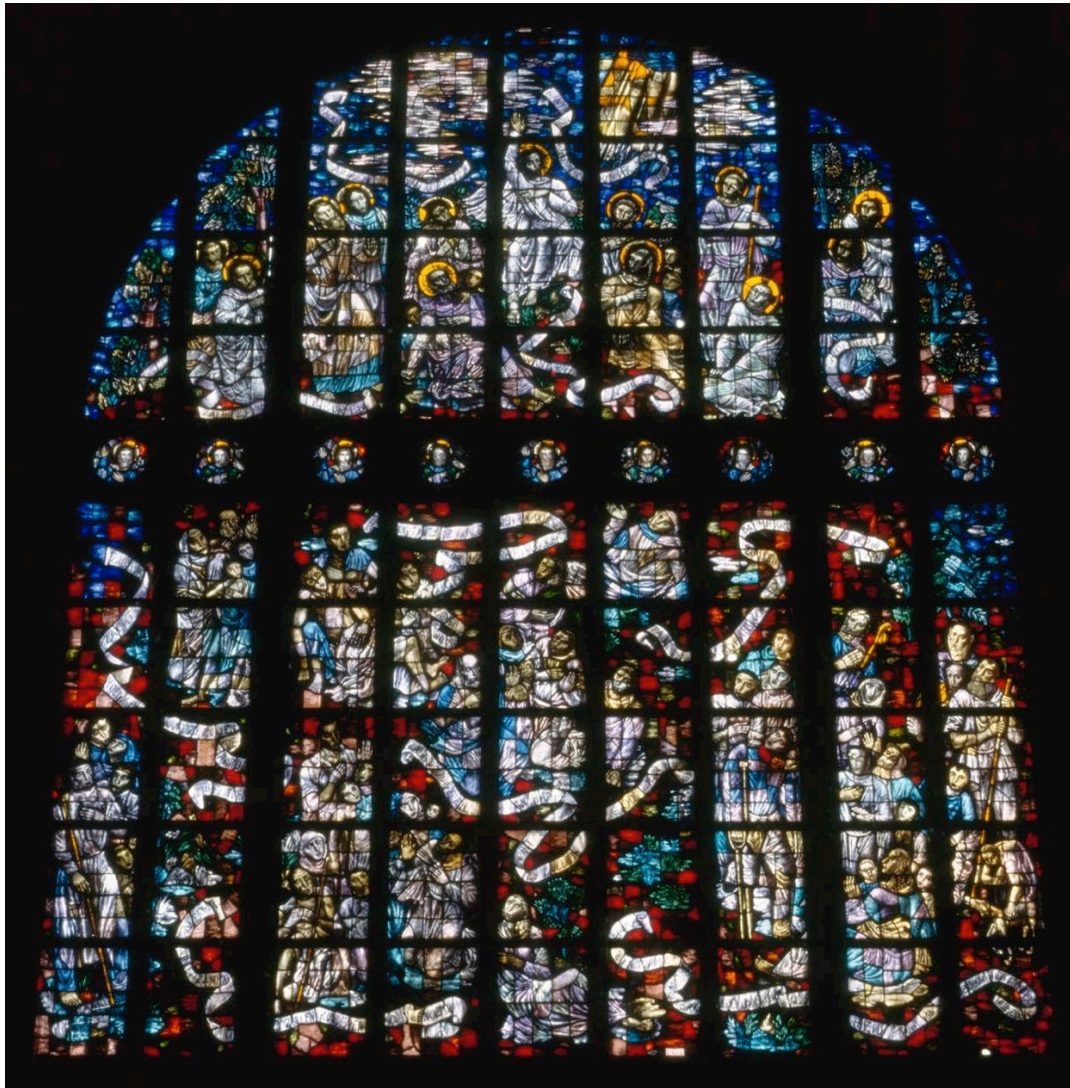
steenhouwerij P.J. Simonis uit Rotterdam die het fraai bekapte hardstenen bekken van de doopvont leverde dat opvalt door het ‘moderne’ patroon van ineengestengelde ornamenten. Op haar conto staan verder de vloermozaïeken in de apsis met de zeven hoofdzonden (samen met M. Storni in 1913) en het voetstuk voor het beeld van Don Bosco. Simonis zal ook bijgedragen hebben aan het Lourdesaltaar, waarop hij staat afgebeeld.⁶² De glazenier Karel Trautwein beglaasde in 1932 de grote transeptramen die in 1944 door de luchtdruk van een bom uit de kerk werden geblazen. Beide zijn na de oorlog vervangen door ontwerpen van Charles Eyck: de Bergrede met de acht zaligsprekingen aan de noordzijde (1948) en het gelijkenissenraam uit 1950 aan de andere kant.⁶³

Bekijken we het type kunst waar Wreesman zijn kerk mee opluisterde, dan bevestigt dat – opnieuw – de voorbeeldfunctie die Callier voor hem had. Gemene deler is de invloed van de Beuroner school die zowel omarmd was door De Violier, als de twee belangrijkste docenten van de Rijksacademie in Amsterdam, Antoon Derkinderen (zelf lid van De Violier) en R.N. Roland Holst. En dan was er nog de Roomse Haagse school die zich sterk richtte op die andere aanhanger van Beuron, tevens Violierlid, Jan Toorop. In de beelden uit die invloed zich in een tamelijk ascetische, langgerekte vormgeving van de figuren met weinig dynamiek en dramatiek. Met name het werk van Leeftang laat bij uitstek zien hoe je hier als kunstenaar een eigen draai aan kon geven. Zijn haast monolithische plooiwal bevestigt dat verstillend het motto was. In die zin passen de naoorlogse glazen van Henk Asperslagh die dankzij zijn broers in die traditie gepokt en gemazeld was bij uitstek in de uitmontering. Maar ook Charles Eyck die tijdens het interbellum een van de exponenten van het barokke expressionisme was, richt zich met zijn werk in de kathedraal op de meer tekenachtige, ingehouden stijl van zijn leermeester Derkinderen (afb. 25). Hierdoor is sprake van een bijzonder gaaf ensemble, waarin voor- en naoorlogse kunst moeiteloos samengaan.⁶⁴

⁶² Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, pp. 15, 16, 24. *Rondgang door de Laurentius en Elisabeth Kathedraal Rotterdam*, zoektoets Simonis.

⁶³ Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, pp. 8, 12-13, 25. *Rondgang door de Laurentius en Elisabeth Kathedraal Rotterdam*, zoektoets Trautwein, Eyck. ‘Karel Trautwein’, *Wikipedia*.

⁶⁴ Hubar, *De genade van de steiger*, Beuroner kunst: pp. 118 (Bernard Molkenboer), 181-183, 190-193 (De Violier, Jan Dunselman); 261-263 (Beuron en Derkinderen); de Roomse Haagse School: pp. 121-



afb. 25 Charles Eyck, De Bergrede en de acht zaligsprekingen, 1948. Dit werk verving een van de – vernietigde – glazen van Karel Trautwein. Ook op het gebied van glas in lood was de Elisabethkerk goed vertegenwoordigd. Herkomst: Beeldbank RCE-G.J. Dukker.

130 (rector J.B.W.M. Möller); 311-318 (Alex en Lou Asperslagh); Toorop en Beuron: pp. 272-276; 281-305; Charles Eyck en Beuron: pp. 254-260. Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 52-57, 63-66.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam



afb. 26 Enkele items uit de collectie 'Mariana' van Alphons Wreesman die zich nu in het Catharijneconvent bevinden. De hierna behandelde schenking uit 1919 blijkt niet voor te komen in de registratie.⁶⁵ Het wel aanwezige fonds Wreesman is grotendeels geschonken in 1927. Hierin ontbreekt vreemd genoeg veel van wat Willem Mengelberg in 1927 beschreef (zie noot 66 hieronder).

Linksboven: Maria met kind, staande op de maansikkel (Mechelen), gepolychromeerd notenhout, 1495/ 1504, nr BMH bh3959.

Rechtsboven: Antoine (I) Vérard (uitgever, Parijs), St. Anna te Drieën omgeven door Laudes Marianae, kopergravure, 1505, nr BMH g2188.

Linksonder: Albrecht Dürer Maria met kind gezeten op houten afrastering, in rivierlandschap gravure, 1498/1498, nr BMH g2176. Herkomst foto's Museum Catharijneconvent, Utrecht.

⁶⁵ Vriendelijke mededeling van Kees van Schooten, Museum Catharijneconvent, Utrecht.

Dat Wreesman een kunstliefhebber was in hart en nieren en zelfs in dat opzicht zijn bisschop volgde, blijkt tenslotte uit de verzameling die hij had opgebouwd. Deze schonk hij in 1919 aan het Bisschoppelijk Museum in Haarlem. Willem Mengelberg – van de bekende Utrechtse kunstenaarsfamilie – schreef hierover in het verslag van de *‘Bisschoppelijke commissie tot beheer van het museum’* van het bisdom in 1927:

*‘Twee leden der commissie, pastoor Boogmans en pastoor Meijssing, hebben te Rotterdam een voorloopigen inventaris gemaakt van de in 1919 geschonken verzameling „Mariana” ten huize van den schenker, den ZeerEerw. heer pastoor A. J. H. Wreesman te Rotterdam. Zij kwamen tot het belangrijke cijfer van 850 nummers, waaronder een dertigtal beelden en schilderijen. Onder de voornaamste stukken kunnen vermeld worden etsen en gravuren van Rembrandt, Lucas van Leiden, Goltzius; uit het getal, zoowel als uit de kostbaarheid van deze milde gift blijkt wel de groote belangstelling welke deze vorstelijke gever in het museum stelt, en zonder gevaar voor overdrijving kan gezegd worden, aldus het verslag, dat deze glorieuze collectie eenmaal — wij hopen na nog vele jaren — het Sieraad van ons museum zal zijn. Tijdelijk werd in het museum opgesteld een merkwaardige rijk gebeeldhouwde triptiek, inwendig en uitwendig met gesneden ivoor versierd. Het stuk zou tusschen 1500 en 1525 vervaardigd zijn, vertoont de kenmerken van overgang van Gothiek naar Renaissance en moet uit den Elzas afkomstig zijn’.*⁶⁶

De collectie behelsde als kern *‘een verzameling Maria-platen, door wijlen dr. Schaepman begonnen’*.⁶⁷ Of deze overname plaatsvond dankzij het netwerk van Wreesman of door aankoop van de erven Schaepman moet nog uitgezocht worden. Na de oorlog is het fonds Wreesman/Schaepman als onderdeel van het Haarlemse museum opgegaan in het Aartsbisschoppelijk Museum en vervolgens in het Catharijneconvent. De beschrijving van Mengelberg geeft ten overvloede aan dat de bouwpastoor niet onbemiddeld was. Dat is ook de uitmonstering ten goede

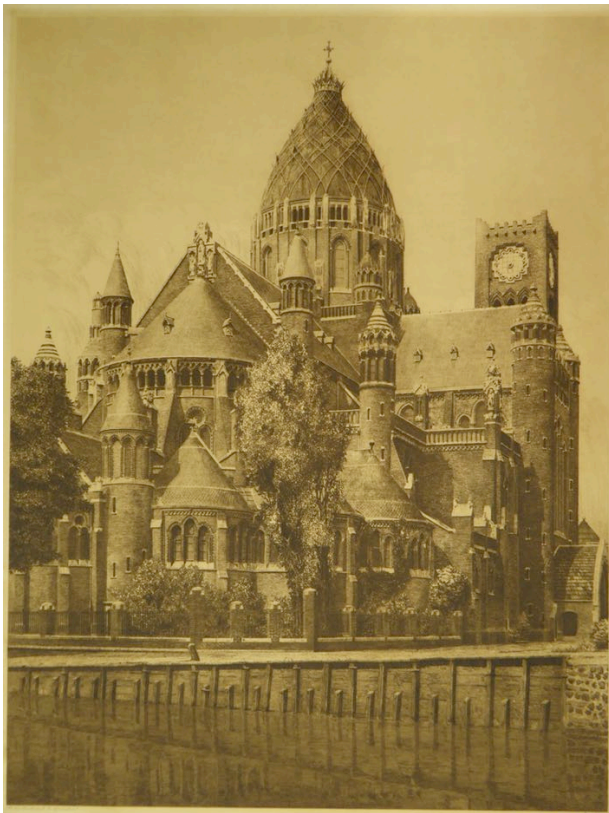
⁶⁶ Mengelberg, ‘Letteren en Kunst. Ons Bisschoppelijk Museum’. Noch de betreffende triptiek, noch het gros van de door Mengelberg vermelde beelden zijn te vinden in het document: Catharijneconvent, ‘Verwervingsbron: A.J.H. Wreesman’, met de zoekresultaten uit ADLIB Information Systems. Over de collectie zie verder: ‘Rotterdamsche Kunstkring’, Delpher (1909).

⁶⁷ ‘KUNST EN LETTEREN. Het Bisschoppelijk Museum te Haarlem’, Delpher.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

gekomen. Zo gaf hij de nog jonge parochie het goede voorbeeld door zelf de eerste kruiswegstatie van Jan Dunselman te bekostigen en het beeld van O.L. Vrouwe van Lourdes. Zoals gebruikelijk werden ook de schenkingen bij gelegenheid van de verschillende priesterjubilea ingezet voor de verfraaiing van de kerk. Bij Wreesmans zilveren priesterfeest in 1913 werd de mozaïekvloer in de apsis gelegd met de microkosmos, waartoe niet alleen de vier elementen gerekend werden, maar ook de zeven hoofdzonden die hier letterlijk vertrappt worden. Zoals hierna uitgelegd wordt, was Wreesman een programmamaker die met aparte iconografische oplossingen kwam. Bij zijn overlijden werd hij terecht niet alleen herdacht als de pastoor die onder meer voor goed onderwijs had gezorgd, maar ook een godshuis achterliet dat ‘een waardevol monument van kerkelijke kunst’ was.⁶⁸



afb. 27 Dat Wreesman zich spiegelde aan de kathedraal van zijn bisschop wordt impliciet bevestigd door deze foto van het enige kerkgebouw in zijn verzameling: de nieuwe Bavo te Haarlem (1928). Dirk Harting, nr BMH g2717. Herkomst Museum Catharijneconvent, Utrecht.

⁶⁸ 'Kerkelijk Leven Em.-Pastoor A.J.H. Wreesman te Rotterdam overleden', Delpher. Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, pp. 6, 14, 16-17. Hermans, *50 Jaar St. Elisabeth Parochie*, p. 14.

Tussen Gabriel en Michael

De schilderijen naar Kees Dunselman ...



Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

afb. 28 De familie Dunselman met de broers Jan (staande derde van links) en een nog heel jonge Kees naast hem (circa 1895). Linksonder Jan Dunselman bezig met de finishing touch van de Mirakelprocessie hoog op de steiger in de Nicolaaskerk. Rechts midden: Kees werkend aan een kruiswegstatie in zijn atelier. Rechtsonder portretfoto van Kees Dunselman. Herkomst Marjan Dunselman. Van den Hout, Kathedraal aan het IJ. Collage: bvhh.nu 2017.

2.4 Kerkschilders van academisch niveau

Jan Dunselman (1863-1931): 67 jaar

Kees (C.A.) Dunselman (1877-1937): 59 jaar

Opleiding en vorming — Jan en Kees Dunselman waren afkomstig van Den Helder, waar beiden hun jeugd hebben doorgebracht. Het leeftijdsverschil van 14 jaar had onder meer consequenties voor hun scholing. Beiden hebben een min of meer gelijkwaardig opleidingstraject gevolgd. Jan startte bij het plaatselijke tekeninstituut, waarna hij zich, 18 jaar oud, inschreef bij de Koninklijke Academie van Antwerpen. Tegen de tijd dat Kees aan zijn opleiding begon, was de situatie heel anders. Vanaf 1875 had Victor de Stuers als hoofd van de afdeling Kunsten en wetenschappen van het ministerie van Binnenlandse Zaken het teken- en ambachtsonderwijs ingrijpend hervormd. Sluitstuk van dat onderwijs waren de Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers en de Rijksschool voor Kunstnijverheid (toegepaste kunsten, oftewel design *avant la lettre*), beide gevestigd op de zolders van het Rijksmuseum in Amsterdam. Bij de laatste meldde Kees zich aan. Wie weet gebeurde dat op advies van zijn broer, omdat hij hier les zou krijgen van Jans vriend, Joseph Cuypers, die rond 1891 als docent het stokje van zijn vader overnam.⁶⁹

Na afloop was het niet de kunstnijverheid waarin Kees verder ging. Hij maakte – ogenschijnlijk – een carrièrewending door zich in te schrijven bij de Rijksacademie in dezelfde stad. Er van uitgaande dat hij toen begin twintig zal zijn geweest (circa 1898), kan hij de hoogleraar esthetica J.A. Alberdingk Thijm (1820-1889) – de peetoom van Joseph Cuypers – daar niet meer hebben meegemaakt. Omdat op dat

⁶⁹ Joseph Cuypers, *Biographie*, p. 1. Looyenga, 'Joseph Cuijpers'.

moment in het curriculum van de Rijksacademie nog geen ruimte was voor monumentale kunsten – in de zin van muurschilderingen, glas in lood en gebouwgebonden beeldhouwkunst – heeft Kees er een klassieke opleiding genoten. Daar zijn hem onder meer de beginselen van de historieschilderkunst bijgebracht, waarover hierna meer. Het kan zijn dat deze wending beïnvloed is door zijn docent Joseph Cuypers en zijn broer Jan die inmiddels furore had gemaakt met zijn kruisweg voor de Nicolaaskerk (1891-1898). Er lag een heel nieuw werkterrein te wachten voor academisch gevormde kerkelijke kunstenaars. Qua voorbereiding was de combinatie ideaal: op de Rijksschool voor Kunstnijverheid had Kees zich de regels van de ornamentiek en polychromie eigen gemaakt, op de Rijksacademie kreeg hij onderwijs in het opzetten van figuraties.⁷⁰ Hiermee beschikte hij over de primaire vaardigheden om zich te specialiseren als professioneel ‘kerkschilder’. In dit genre heeft hij zich kort na 1900 op weinig plaatsen zo goed verder kunnen ontplooiën als bij zijn broer. De laatste had daarin na Antwerpen en na de studiereis met de beurs van de Prix de Rome grote sprongen gemaakt. Ook Jans vriendschap met Joseph Cuypers die een begenadigd chromatisch ontwerper was, zal daaraan bijgedragen hebben.⁷¹

Het doet wat paradoxaal aan: Kees was dus wel, maar Jan geen student aan de Amsterdamse Rijksacademie. Toch kreeg de laatste op een alternatieve manier veel mee van het curriculum van de Rijkacademie door zijn contact met Thijm door wie hij sterker werd gevormd dan menig ingeschreven student. Dat gebeurde in het kader van de eerste ‘Prix de Rome’ van de Rijksacademie, waar Thijm de grote man achter was (1884): de ene winnaar was Jacques van Looy op voorspraak van directeur August Allebé en de ander Jan Dunselman die als beschermeling van Thijm gold. Dit bracht de latere kerkschilder onder meer naar Rome, waar ook hij Alphons Ariëns leerde kennen en met Joseph Cuypers door de stad trok.⁷² Ongetwijfeld gebeurde dat met *De Heilige Linie* in de hand; het boek over kerkbouwsymboliek dat Josephs peetoom, Thijm, had geschreven. Niet alleen komen hierin de belangrijkste Romeinse kerken aan de orde, maar ook basilica’s en tempels. Zo zijn

⁷⁰ Crols, ‘Gesjabloneerde polychrome afwerking’, pp. 355-356. Voor het academieonderwijs in de periode 1870-1906 zie Reynaerts. ‘De jaren aan de Rijkacademie’, pp. 53-67.

⁷¹ Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 29-34, 179-181.

⁷² Joseph Cuypers, ‘Dr. Ariëns’. Joseph Cuypers, *Biographie*, p. 1.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

er meer momenten te benoemen, waarop Jan Dunselman kennis heeft kunnen nemen van *De Heilige Linie*.⁷³



afb. 29 Jan Dunselman, *Ontwerp voor de Lourdeskapel in de Elisabethkerk te Rotterdam*, uitgevoerd in 1915. Zoals hij voor het eerst toepaste in de kruisweg van de Nicolaaskerk, werkte hij ook hier met het systeem van oudtestamentische voorafbeeldingen en nieuwtestamentische vervullingen, waarvan hij onder meer kennis had genomen via 'De Heilige Linie' van Thijm. Hier zien we Eva en Judith als prefiguraties van Maria en de zondenva als voorafschaduw van de komst van Christus als licht der wereld.⁷⁴ *Herkomst Museum Amstelkring*, Dunselmanarchief nr Dt 162. Foto bvhh.nu 2017.

⁷³ Will, 'Professor Allebé en de Prix de Rome', pp. 76-81. Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 25-28.

⁷⁴ Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 189-190, 207. Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 184-191.

Hoewel dit handboek al in 1858 verscheen en Thijm zijn best had gedaan de opeenvolgende bisschoppen van Haarlem van het belang van de kerkbouwsymboliek te overtuigen, was het pas de volgende generatie die dit boek omarmde: zijn leerlingen aan de Rijksacademie (aanvankelijk tegen wil en dank), peetzoon Joseph Cuypers, zijn compagnon Jan Stuyt, Jan Dunselman, en vooral niet te vergeten vicaris-generaal A.J. Callier die vanaf 1903 bisschop van Haarlem was. Jan Dunselman etaleerde zijn kennis bij zijn eerste grote opdracht, de kruisweg van de Nicolaaskerk te Amsterdam (1891-1898). Hier heeft hij helemaal in de pas met de ideeën van Thijm een rijk complex aan voorstellingen met hun voorafbeeldingen en ‘vertellers’ uitgewerkt, waarvoor de middeleeuwse *Biblia pauperum* model stond.⁷⁵ De architect van de kerk, A.C. Bleijs, was tot grote teleurstelling van de schilder niet enthousiast. Hij vond het allemaal te ‘gothiek, en meende er mocht wel een boekje bijhangen’, vertelde Jan Dunselman later.⁷⁶ ‘Jalousie de métier’, omdat Bleijs misschien zelf plannen had om de kerk uit te monsteren? Of was het gewoon afkeer van alles wat uit de stal van Thijm en – dus – Cuypers kwam. Bleijs was als jongeman in 1861 met ruzie vertrokken bij het Roermondse atelier van Cuypers en enige associaties met zijn later zo succesvolle patroon waren vast niet welkom.⁷⁷

Had Kees op het gebied van iconografie en oudheidkunde al geboft met zijn broer als mentor, er was meer. We mogen niet vergeten dat Jan Dunselman na Pierre J.H. Cuypers de eerste academisch gevormde schilder was die zich weer op de steigers waagde. En dat was niet het enige wat hij met Cuypers gemeen had. Zo schreef oudheidkenner, kunstcriticus en prominent Violierlid Jan Kalf:

*‘Alleen van Dr. Cuypers en van [Jan] Dunselman is mij bekend, dat zij eene geheele kerkbeschildering planmatig volvoerden of bestierden en ook den geestelijken inhoud zelven bepaalden of mede ontwierpen’.*⁷⁸

Dat ‘mede’ sloeg op de rol van de bouwheer, in het geval van de Elisabethkerk Alphons Wreesman. Later zou de directeur van de Amsterdamse Rijksacademie,

⁷⁵ Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 189-190. Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 39-57, 71-79.

⁷⁶ Van Dael, ‘De kerkschilder Jan Dunselman’, p. 7 (voor een gedetailleerde bronverwijzing van de uitspraak van A.C. Bleijs, zie bijlage 6.5).

⁷⁷ Van Leeuwen, *Pierre Cuypers*, pp. 36-37.

⁷⁸ Kalf, ‘Der kinderen’s ontwerpen’, p. 258. Hubar, *De genade van de steiger*, p. 188.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

Antoon Derkinderen – eveneens bevriend met Joseph Cuypers – Jans vakkennis op het gebied van materialen en technieken roemen. Derkinderen wist waar hij het over had, omdat hijzelf een intensieve speurtocht achter de rug had naar de ideale receptuur voor pleisterlagen en verfsoorten.⁷⁹ Kortom, Kees hoefde ook op dit punt niet ver te zoeken voor de ideale *training on the job*.



afb. 30 Impressie van het atelier van Kees Dunselman aan de Willemsparkweg in Amsterdam. Hier is de historieschilder aan zet, die levende figuranten en ledenpoppen uitdost om zijn kruiswegen te stofferen. Met dank aan Marjan Dunselman. Collage bvhh.nu 2017.

⁷⁹ Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 47-53, 185. Hubar, *De muur moet droog zijn*, pp. 12-63.

Entree — Het ziet ernaar uit dat Kees vrij snel na zijn academische jaren zijn debuut maakte, want in 1902 (24 jaar oud) gaat hij aan de slag met de kruisweg voor de O.L. Vrouw Hemelvaart in Nederhorst den Berg.⁸⁰ De veel geroemde kruisweg in de Nicolaaskerk is op dat moment waarschijnlijk het enige voorbeeld van zijn broer Jan dat helemaal klaar is (1891-1899). Qua opzet volgt Kees het daar beproefde systeem met staties en oudtestamentische prefiguraties. Dat geldt ook voor de drager die hij gebruikte, want dat was – de achterkant van – linoleum dat tegen het einde van de negentiende eeuw voor dit soort grote formaten opkwam. Samen met Derkinderen behoorde Jan Dunselman tot de eerste kunstenaars die hiervan gebruik maakte. De korrelige structuur van de achterkant gaf een frescoachtig effect. Daarmee hield de overeenkomst wel op, want de gebroeders Dunselman hebben nooit ‘al fresco’ geschilderd, maar vrijwel altijd met olie verf, waarmee tot op het laatst veranderingen konden worden aangebracht.⁸¹ Qua compositie houdt de jonge Kees in Nederhorst den Berg zijn eigen koers aan: zoals de zesde statie met de doek van Veronica laat zien laat hij zich wel inspireren door het werk van Jan in de Nicolaaskerk, maar gebruikt hij geen letterlijke citaten. Later zullen de broers veel van hun composities over en weer herhalen; ook in de Elisabethkerk.

Op eigen benen — Kort na zijn debuut schijnt Kees zijn eerste onafhankelijke monumentale kerkschildering uitgevoerd te hebben in de Martinuskerk te Medemblik (1903).⁸² Een jaar later profileert hij zich nog duidelijker als zelfstandig kunstenaar. Dat kun je concluderen uit een advertentie van 24 april 1904:

*‘Verhuisd: Jan Dunselman, Kunstschilder, van Willemsparkweg 50 naar Middenweg 50°, „Huize Meerwijk” Watergraafsmeer. Corn. A. Dunselman, kunstschilder, blijft gevestigd Willemsparkweg 50, (3239) bovenhuis’.*⁸³

⁸⁰ Baar, ‘Kees Dunselman’, pp. 49-50.

⁸¹ Schillemans, ‘Jan en Kees Dunselman’, p. 11. Werkhoven en Bremer, ‘Conservering en restauratie’. Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 49, 51, 100, 104-105, 184-185.

⁸² Helemaal duidelijk is de toeschrijving niet: ‘KERKNIEUWS — Medemblik’, Delpher, noemt alleen Dunselman; de redengevende beschrijving van Noord-Holland uit 2017 noemt C. Dunselman (zie: ‘R.K. St.-Martinuskerk in Medemblik’, Ensie); Catharijneconvent, ‘Kerkcollectie digitaal’ noemt Jan Dunselman. Omdat dit laatste item niet recent is, is voorrang gegeven aan de datering uit 2016.

⁸³ ‘Verhuisd’, Delpher.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

Willemsparkweg 50 was de atelierwoning die Joseph Cuypers zo'n twintig jaar eerder voor Jan had ontworpen (1885;1889).⁸⁴



afb. 31 Advertenties van Jan en Kees Dunselman: linksboven dagblad *De Tijd* van 24 april 1904; rechtsboven dagblad *De Tijd* van 29 januari 1908; rechts midden dagblad *De Tijd* van 3 november 2017 en onder 2 november 2017. Herkomst Delpher.nl. Collage: bvhh.nu 2017.

Kennelijk hebben de gebroeders afgesproken dat Kees dit complex overnam, waardoor hij over een goed geoutilleerd atelier bleef beschikken met de juiste daglicht-toetreding. Het vertrek van zijn broer doet vermoeden dat de praktijk zo hard was gegroeid dat er meer atelierruimte nodig was. Wie alleen al kijkt naar het formaat van de kruiswegen kan zich voorstellen dat dat bij een toename van opdrachten te veel werd voor een atelier in een bovenhuis. De verandering doet tegelijkertijd

⁸⁴ Potters e.a., Inventaris van het archief van het architectenbureau Cuypers, p. 252. Zie de reportage op de beeldbank van de RCE: Dukker, 'Willemsparkweg 50 Amsterdam'.

vermoeden dat Kees zijn handen vrij wilde houden om meer te ondernemen dan alleen het monumentale werk voor gebouwen. Zo behield hij ook een zekere zelfstandigheid.

Dat zowel hij als zijn broer alleen als kunstschilder worden omschreven zegt op dat moment niet zoveel, omdat de benaming kerkschilder pas later in zwang raakte voor het type werk dat de gebroeders uitvoeren: Jan wordt in de pers pas voor het eerst in 1908 met die titel vermeld en Kees volgt hem snel in 1909.⁸⁵ Dat dit zijn uiteindelijke specialisatie is geworden wordt duidelijk uit de advertentie van 'C.A. Dunselman, Parkweg 50 Amsterdam, Atelier Kerkelijke Schilderkunst' die we vanaf 1908 tot 1910 in dagblad *De Tijd* zien verschijnen.⁸⁶ Dit zijn voor Kees de jaren van de schilderijen in onder meer Schoonhoven (1909), Oudewater (1911), Wassenaar (1911), de Willibrordus binnen de Veste (De Duif) in Amsterdam (1911-1913), Rijswijk (1912-1913) en de Urbanuskerk van Joseph Cuypers in Nes aan de Amstel (1912 en 1916). Hoewel het parochiearchief in het laatste geval alleen de schilderijen aan de westkant en in de Antoniuskapel vermeldt, zit in het Dunselmanarchief een historische foto van de polychromie van de bijzondere heilig Hartkapel in deze kerk.⁸⁷ Van wat hij aan vrij werk maakte is nauwelijks iets bekend, maar hiervan zal een selectie te zien zijn geweest op de tentoonstelling van oud-leerlingen tijdens het jubileum van de Rijksschool voor Kunstnijverheid in 1906. In dat jaar werd hij lid van de katholieke kunstkring De Violier.⁸⁸ Ook de advertenties geven aan dat Kees Dunselman zich als afzonderlijke kunstenaar wilde profileren, onafhankelijk van zijn behoorlijk aanwezige broer die zich op de hoogste tree van de katholieke netwerken van die tijd bevond.

⁸⁵ 'Pius X Jubileerend', Delpher 1908. 'KERKNIEUWS – Schoonhoven', Delpher (1909).

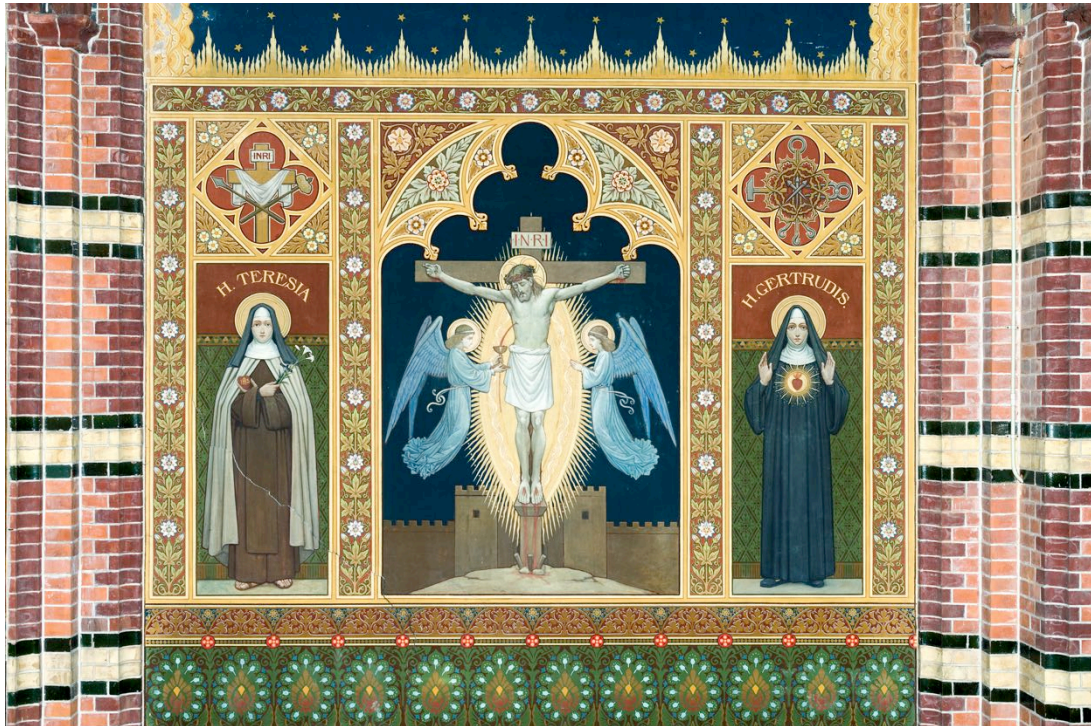
⁸⁶ 'Advertentie C.A. Dunselman', Delpher (1909). Deze houden aan tot 1910.

⁸⁷ 'KERKNIEUWS – Schoonhoven', Delpher. Pieterse, 'Letteren en Kunst. Beschrijving in de R. K. Kerk te Oudewater'. 'Leidsche Courant – Wassenaar', Historische Kranten. Schillemans, 'Jan en Kees Dunselman', pp. 16-17 (Amsterdam). Schott, 'Metamorfose apsis Bonifatiuskerk' (Wassenaar; helaas zonder bronvermelding van de inbreng van Kees Dunselman). Timmermans e.a., '125 jaar Sint Urbanuskerk', p. 19. Museum Amstelkring, Dunselmanarchief, zonder nummer.

⁸⁸ 'KUNST EN LETTEREN. Een zilveren jubileum', Delpher. 'Kees Dunselman', Wikipedia; dit lemma is geschreven door kleindochter Marjan Dunselman.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam



afb. 32 Kees Dunselman, Heilig Hartkapel van de Urbanuskerk van Nes aan de Amstel (1912; 1916). De kerk is ontworpen door Joseph Cuypers (1891).⁸⁹ Herkomst RCE Beeldbank-Sjaan van der Jagt/Pixelpolder 2015.

Eén atelier — De vraag of de broers in die jaren hebben samengewerkt, valt nu nog niet met zekerheid te beantwoorden, maar het lijkt vrij onwaarschijnlijk dat dit niet het geval was. Werd niet een feitelijk al bestaande situatie geformaliseerd, toen ze in 1917 fuseerden? Was het een artistieke beslissing of een meer bedrijfsmatige, mogelijk ingegeven door de onzekere jaren van de Eerste Wereldoorlog? In de dagbladers valt eind 1917 te lezen:

‘De bekende kerkelijke kunstenaar, de kunstschilder de heer Jan Dunselman, heeft sedert 1 November zijn atelier met dat van zijn broer, den heer Kees Dunselman, vereenigd’.⁹⁰

⁸⁹ In Hubar, *De nieuwe Bavo te Haarlem*, p. 244, schreef ik het ontwerp van deze schildering ten onrechte toe aan Joseph Cuypers zelf.

⁹⁰ ‘KUNST EN LETTEREN - Jan en Kees Dunselman’, Delpher.

Kennelijk behield Jan zich het recht van een vooraankondiging voor, want een dag later verschijnt het bericht:

*‘De heeren Jan en Kees Dunselman, kunst- en kerkschilders hebben vanaf 1 November hun ateliers vereenigd en zullen voor gezamenlijke rekening hunne werken uitvoeren. Hun atelier is gevestigd te Watergraafsmeer, Middenweg 46’.*⁹¹

Het gezamenlijke atelier blijkt dan gevestigd te zijn aan de Middenweg 46 te Watergraafsmeer; dus vlakbij ‘huize Meerwijk’ waar Jan vanaf 1904 woonde. Uit andere berichten blijkt dat de oudste Dunselman zijn atelier daar al in 1911 gevestigd heeft.⁹² Je zou verwachten dat de heren zich vanaf 1917 afficheren als de gebroeders Dunselman, maar die benaming heb ik in de pers tot dusver maar eenmaal aangetroffen. Dat gebeurde wel door iemand uit het Violiernetwerk: Xavier Smits met wie Joseph Cuypers en Jan Stuyt bij de eerdergenoemde Jacobskerk in Den Bosch hadden samengewerkt. Ironisch genoeg betreft het artikel van Smits uit 1922 de kalot van de Obrechtkerk die van de hand van alleen Kees Dunselman was.⁹³ Het was *‘Getrennt marchieren, vereint schlagen’*, want naast gemeenschappelijke projecten houdt Kees zijn eigen opdrachten aan, zoals de Barbarakapel (1922) op de katholieke begraafplaats van Amsterdam, de Augustinuskerk van Buitenveldert (1925), de Jozefkerk van Noordwijkerhout (kruisweg en schilderijen, 1927), de Lebuïnuskerk van Deventer (1927) en de heilig Hartkerk van Lemelerveld in Dalmsholte (1929).⁹⁴ In zijn necrologie wordt in de oeuverlijst verder melding gemaakt van werk in Noordwijk (kruisweg; 1931-1936), Zilk (Hillegom), Loosduinen (kruisweg en polychromie; datum onbekend) en Oude Tonge (schilderingen; datum onbekend).⁹⁵ Een aantal van deze werken is verdwenen.

⁹¹ ‘Kennisgeving. Jan Dunselman en Kees Dunselman’, Delpher.

⁹² ‘Prijsvraag’, Delpher; het bericht betreft een *‘prijsvraag der Vereeniging “St. Cassianus” tot wering van Drankgebruik, ter verkrijging van een reclameplaat’*.

⁹³ Smits, ‘KUNST EN LETTEREN - Het Hoogkoor der Rozekranskerk te Amsterdam’.

⁹⁴ ‘AMSTERDAM - Kerkhof “St. Barbara”’, Delpher. ‘Buitenveldert’, Delpher. ‘Leidsche Courant – Noordwijkerhout’, Historische Kranten. ‘UIT ANDERE PLAATSEN. Polychromie St. Lebuïnuskerk te Deventer’, Delpher. ‘Heilig Hart Kerk Lemelerveld – Historie’. In Hubar, *De genade van de steiger*, p. 182, staat nog de vroegere toeschrijving van het werk in Noordwijkerhout aan Jan Dunselman vermeld.

⁹⁵ ‘C. Dunselman +’, Delpher. ‘Noordwijk – Reliwiki’. Janssen, ‘1881-1981 Onze Lieve Vrouw Hemelvaart’ (Loosduinen). Alleen over Zilk (Hillegom) waren met betrekking tot Kees Dunselman op

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam



afb. 33 Kees Dunselman, *Christus Koning/heilig Hart* in de kalot van de Obrechtkerk te Amsterdam met daaronder de regels veertien en vijftien uit het 'Te Deum' (1922). Let op het geschilderde pseudo-mozaïek op de achtergrond dat ook in de Elisabethkerk zat (en weer terugkomt). Aanvankelijk had Kees Dunselman de centrale figuur willen omringen door engelenkoren (zie afb. 47). Herkomst RCE Beeldbank-Sjaan van der Jagt/Pixelpolder 2012.

Beoefenaars historieschilderkunst — Het is niet eenvoudig om de stijl te benoemen, waarin de gebroeders Dunselman werkten. Jan had zich gespecialiseerd als historieschilder, een genre dat al sinds de renaissance doorging voor het hoogste dat je als kunstenaar kon bereiken. Vooral bij het schilderen van kruiswegen kwam dat van pas, want bij dit type was het de bedoeling dat je een 'historische' scène zo overtuigend mogelijk weer gaf door middel van hoofdpersonen en figuranten, kostumering en inscenering en de juiste dosis aan emoties. Later werd over dit soort 'spektakelstukken' wat denigrerend gedaan, maar ondertussen heeft dit genre wel internationaal erkende iconen van de kunstgeschiedenis opgeleverd,

Delpher, Reliwiki et cetera geen gegevens te vinden. RCE, 'Rijksmonument 521890: R.K. Kerk O.L.V. Hemelvaart Oude Tonge'. Volgens de necrologie in de Msbd (Maasbode), 'Leidsche Courant | C.A. Dunselman +', zou Kees ook nog in Twello en Arnhem projecten gehad hebben.

zoals de beroemde cyclus van Maria de Medici van Peter Paul Rubens in het Louvre (1622-1624), het verstilte ‘Et in Arcadia ego’ van Nicolas Poussin (1655), Rembrandt van Rijns ‘Samenzwering van Claudius Civilis’ (1662) of ‘De Eed der Horatiërs’ van Gerard David (1784). In de negentiende eeuw waren het niet alleen maar klassieke of bijbelse episodes die verbeeld mochten worden, maar kwam ook het eigen nationale verleden hiervoor in aanmerking. Met name de Belgen – Jan was daar niet zomaar opgeleid – hadden hierin een naam te verliezen. In Nederland krijgt het genre een late apotheose in de tegeltableaus en schilderijen waarmee het Rijksmuseum was uitgedost. Was Jan wat ouder geweest dan was de kans groot geweest dat hij daar op voorspraak van Thijm bij betrokken zou zijn.

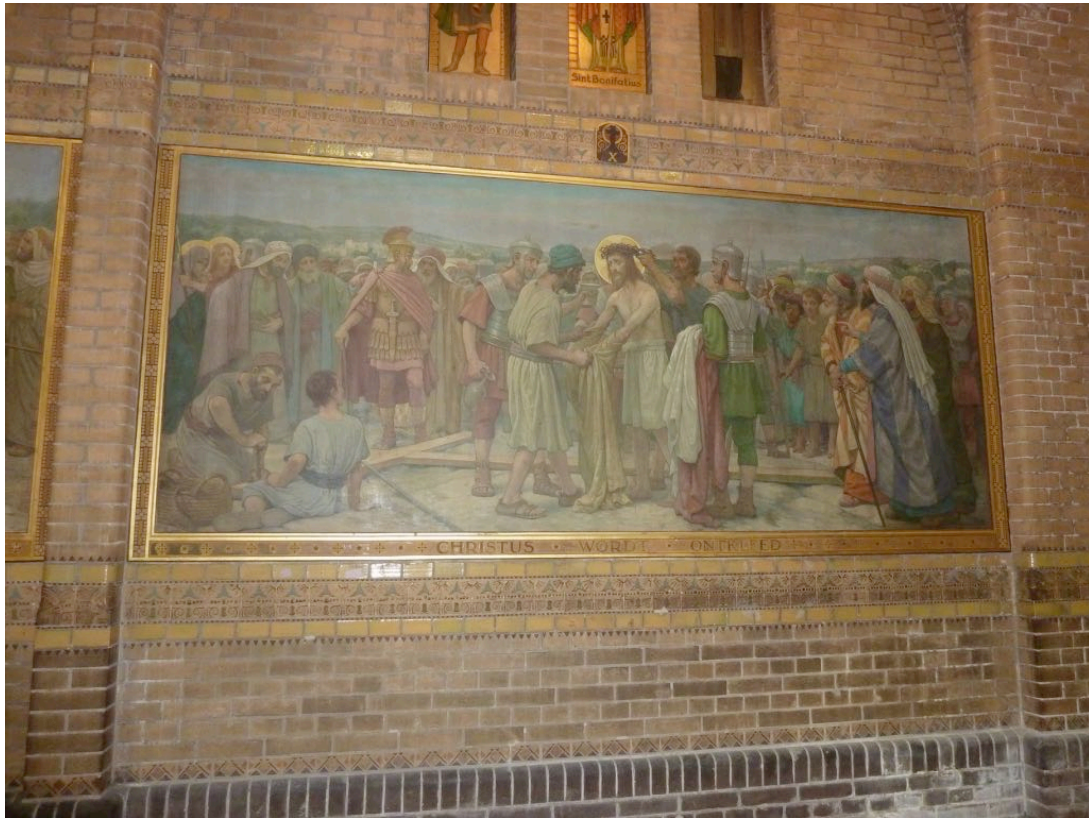
Nu ging het bij de historieschilderkunst niet zomaar om het uitbeelden van het feitelijke verleden. Nee, het was de bedoeling om een verheffende gebeurtenis te kiezen die omwille van het zo overtuigend uitdragen van de boodschap ‘verbeterd’ mocht worden. De kunstenaar werd geacht zoveel kennis te hebben – geletterd te zijn – dat hij wist hoe hij dat moest doen. Een kenmerkend voorbeeld is het tegeltableau van het Rijksmuseum, waarin Albrecht Dürer op zijn reis in 1520 in Den Bosch wordt verwelkomd door zijn Nederlandse vakbroeders, onder wie Jeroen Bosch die toen al tien jaar dood was. Dat geeft precies aan hoe het systeem werkte: de reis was historisch en ieder voor zich zijn de figuren die hem begroeten dat ook, alleen ... ze hebben elkaar in ieder geval in deze samenstelling nooit ontmoet, en al helemaal niet op dat moment in Den Bosch. Maar op deze manier kwam de boodschap wel over! De Nederlandse – katholieke – kunstenaars van de late middeleeuwen en vroege renaissance maakten deel uit van een internationale scene, waarvan Dürer een van de kopstukken was.⁹⁶

Kruiswegen — Het lijkt een vreemde sprong, maar langs deze route kan op een bijzondere manier licht geworpen worden op het genre van de kruisweg, waarin de gebroeders Dunselman een bijzondere naam hadden opgebouwd. In het kerkelijke standaardmodel dat pas laat, in de achttiende eeuw, was vastgesteld, zitten opvallend genoeg enkele taferelen die in de bijbel niet terug te vinden zijn. De meest tot de verbeelding sprekende is ongetwijfeld de ontmoeting van Jezus met Veronica. Dit apocriefe verhaal circuleert al vanaf het begin van de elfde eeuw.

⁹⁶ Hubar, ‘Jeroen Bosch’.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam



afb. 34 Jan Dunselman, Tiende kruiswegstatie in de Elisabethkerk. Door epische taferelen als deze zou de gelovige optimaal meeleven met de passie van Christus. Foto bvhh.nu 2017.

Zo'n ahistorische toevoeging wordt vaak afgedaan als geschiedvervalsing, maar dat doet geen recht aan hoe dit soort legenden ontstaat. Dat heeft in dit geval met name te maken met de groeiende behoefte van de gelovigen om het verhaal rond Christus' lijden en sterven in te vullen, wat op zijn beurt weer beïnvloed is door de lijdensmystiek van Bernardus van Clairvaux (1090-1153). Door Franciscus' nadruk op Christus als mens in de dertiende eeuw groeide het verlangen om empathisch deel te hebben aan de kruisgang van de verlosser. Toen de franciscanen het beheer over de heilige plaatsen in Palestina toebedeeld kregen werd hier haast systematisch op ingespeeld. Zij gaven de historische weg die Jezus heeft moeten bewandelen vanaf het oordeel van Pilatus tot zijn kruisiging op Golgotha rond 1250 de naam *Via dolorosa*. Pelgrims werden opgeroepen om hier in de voetsporen van Christus te treden.⁹⁷

⁹⁷ Van Herwaarden, *Een profane pilgrimage*, pp. 23-32, 35-82, i.h.b. p. 66 (franciscanen en *Via dolorosa*). Timmers, *Symboliek en iconographie*, nr 320, pp. 320-321, en nr 2204, pp. 1000-1001.

Nu was het niet voor iedereen weggelegd om de tocht naar Jeruzalem te ondernemen. Om dit op een alternatieve manier voor grote groepen mogelijk te maken versijnen in de Nederlanden vanaf de vijftiende eeuw geschreven meditaties voor de thuisblijver. Daarnaast zien we in de beeldende kunst voorstellingen opkomen waardoor men op den duur in kerken en kloosters de kruisweg kon 'doen'. In de zestiende eeuw waren hiervoor zeven staties met deels fictieve voorstellingen beschikbaar die later in de eeuw al uitgebreid waren tot twaalf en vervolgens een eeuw verder tot veertien.⁹⁸ Tijdens de contrareformatie waren het opnieuw de franciscanen die een sturende rol speelden. Op aandringen van een van hen, de later heiligverklaarde Leonardo da Porto Maurizio (1677-1751), bepaalde paus Clemens XII dat in iedere kerk een kruisweg aanwezig moest zijn. Niet alleen werd toen het aantal van veertien definitief, maar is ook de precieze inhoud vastgesteld. Deze norm geldt tot op vandaag de dag en kan in de Rotterdamse kathedraal op de voet gevolgd worden aan de hand van het werk van Jan Dunselman:

1. Jezus wordt ter dood veroordeeld
2. Jezus neemt het kruis op zijn schouders
3. Jezus valt voor de eerste maal onder het kruis
4. Jezus ontmoet zijn bedroefde moeder
5. Simon van Cyrene helpt Jezus het kruis dragen
6. Veronica droogt het gelaat van Jezus
7. Jezus valt voor de tweede maal onder het kruis
8. Jezus troost de wenende vrouwen van Jeruzalem
9. Jezus valt voor de derde maal onder het kruis
10. Jezus wordt van zijn kleren beroofd
11. Jezus wordt aan het kruis genageld
12. Jezus sterft aan het kruis
13. Jezus wordt van het kruis afgenomen
14. Jezus wordt in het graf gelegd.⁹⁹

Vijf daarvan, die al in de zestiende eeuw gangbaar waren, hadden geen directe bijbelse bron: uiteraard de doek van Veronica, het driemaal vallen van Jezus en de

⁹⁸ Delrue, 'Verloochening en belofte', p. 180. Van Herwaarden, *Een profane pelgrimage*, pp. 35-82, i.h.b. p. 66-71.

⁹⁹ 'Kruisweg', KRO. 'Kruisweg (religie)', *Wikipedia*.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

ontmoeting met zijn moeder. Ook al zal de integratie van dit vijftal – zoals gebruikelijk – gedaan zijn met een beroep op een eeuwenoude geloofstraditie, deze handeling valt wel heel mooi samen met het ideaal van de historieschilderkunst die vanaf de zestiende eeuw opkwam. In de vijf fictieve staties was het verleden ‘verbeterd’ om het doel te bereiken van een optimaal empathisch meeleven door de gelovigen. Dat laatste heeft Jan Dunselman op weergaloze wijze gerealiseerd in zijn kruisweg voor de Nicolaaskerk van Amsterdam. Hier is de historieschilder aan het woord die de bezoekers door een levendige compositie met krachtig kleurgebruik en een sterke inscenering, kostumering en figuratie de voorstellingen intrekt. ‘Zo had het geweest kunnen zijn’, houdt hij ons voor.¹⁰⁰



afb. 35 Kees Dunselman, *Elfde kruiswegstatie in de Obrechtkerk te Amsterdam*, circa 1915. *Vergeleken met wat zijn broer doet, kiest Kees in overeenstemming met de regels van de Beuronse school voor een meer sobere opzet. Ook het weglaten van een uitgewerkte achtergrond is daarvoor karakteristiek. Herkomst RCE Beeldbank-Sjaan van der Jagt/ Pixelpolder 2012.*

Herhaling — De kruisweg in de Rotterdamse kathedraal heeft voor een groot deel dezelfde voorstellingen als in de Nicolaaskerk, zij het vanwege de andere maatvoe-

¹⁰⁰ Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 180, 228-289. Zie de verwijzingen naar Delrue, Van Herwaarden en Timmers in de noten 97-98.

ring van het gebouw in een kleiner formaat. Dit was heel gebruikelijk bij de gebroeders Dunselman. Hadden ze eenmaal een succesformule ontwikkeld, dan werd deze in verschillende kerken met hier en daar wat wijzigingen herhaald. Dat gold niet alleen voor kruiswegen, maar ook voor monumentale voorstellingen. Zo vinden we de voorstelling van Adam en Eva in de Lourdeskapel van Rotterdam terug in een van de begeleidende doeken van de kruisweg in de Agathakerk van Lisse. Welke kerk de eer had van de première van dit ontwerp is niet duidelijk, omdat de gebroeders hier tegelijkertijd aan het werk waren.¹⁰¹ De reden voor dit soort repetities is tot dusver niet achterhaald. Het kan teruggaan op zoiets pragmatisch als het kostenaspect of juist iets meer ideaals als de invloed van de monumentale schilderkunst in de oosters-orthodoxe kerken.* In deze stroming werd vrijwel uitsluitend met vaste beeldformules gewerkt en weinig aan de artistieke verbeelding overgelaten. Die traditie liet zich ook gelden in een van de belangrijkste stromingen van die tijd, de Beuroner school.¹⁰² De invloed daarvan op de kerk als opdrachtgever werd bij Wreesman al duidelijk. Maar wat betekende het voor kunstenaars als de gebroeders Dunselman?

Beuroner school — Het is beslist een van de grote raadsels in de kunst rond 1900: hoe de archaïsch opgezette kunst van een groep benedictijner monniken zo'n hype heeft kunnen worden, niet alleen in kerkelijke kring, maar ook bij de avant garde van Europa. Dat laatste bleek toen de kloosterschool van Beuron een aparte zaal mocht inrichten bij de Wiener Sezession in 1906, naast Gustave Klimt die er weg van was. Voor Nederland begon de Beuroner opmars toen Matthieu Lauweriks, bevriend met Joseph Cuypers, een samenvatting publiceerde van de schoonheidsleer van de voorman van de Beuroner school, pater Desiderius Lenz (1898). Later, in 1902, hield Jan Stuyt een lezing over deze kunstschool voor De Violier. Niet alleen Joseph Cuypers en Jan Dunselman zaten in de zaal – of Kees er was, vertellen de annalen niet – maar ook Antoon Derkinderen, Jan Toorop en R.N. Roland Holst.¹⁰³ Wat vermoedelijk het meest aansprak was de combinatie van spiritualiteit en terugkeer naar de oorsprong van de schilderkunst, die Lenz stilistisch herleidde tot de Egyptenaren en de Griekse vaasschilderkunst. Daarbij

¹⁰¹ Vergelijk afbeelding 159 in Hubar, *De genade van de steiger*, p. 207.

¹⁰² Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 177-208. Didron, *Manuel d'iconography*.

¹⁰³ Hubar, *De genade van de steiger*, p. 181, 360. Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 52-57. Over de Beuroner sfeer in de Rotterdamse kathedraal in bredere zin zie noot 64.

was hij overtuigd van de geometrische samenstelling van het ideale menselijk lichaam, gebaseerd op de uitspraak in het deuterocanonieke boek *Wijsheid* dat God alles met maat, getal en gewicht geschapen had. Inhoudelijk greep hij terug op de beeldformules van de vroegchristelijke kunst. De Beuroner kunst was dan ook hiërarchisch, statisch en archaïsch, met name als het om de kunst ging die in de 'hemel' van de kerk werd aangebracht: in verticale zin, de hogere delen van de muren, en in horizontaal ruimtelijke zin, het priesterkoor. Op dit onderscheid tussen aarde en hemel, schip en koorpartij, strijdende en overwinnende kerk kom ik hierna nog terug.¹⁰⁴

In Nederland zien we opvallend genoeg dat de kunstenaars wel de idealen van Beuron overnemen, maar niet de stijl. Jan Dunselman is daar een prachtig voorbeeld van. Weliswaar respecteert hij de hiërarchie van de vroegchristelijke monumentale kunst, die hij in Rome en Ravenna op locatie heeft kunnen bestuderen, maar hij blijft zijn hemels bevolken met volle figuren van vlees en bloed, zoals de kroning van Maria in de kalot van de Lourdeskapel laat zien. Geen ascetische en streng gestileerde lijven en koppen in vlakke kleuren, maar personen met een huid, waaronder de aders kloppen en in gewaden die hier met een zeer weelderige plooiwal een lichaam omhullen. Jan blijft een historieschilder in hart en nieren, trouw aan zijn metier, maar ontvankelijk voor vernieuwingen. Het zal niet verbazen dat de veertien jaar jongere Kees die bij de entree van Beuron in Nederland een twintiger was, nog sterker open stond voor de nieuwe christelijke monumentale stijl die uit Duitsland over kwam waaien. Vergelijken we zijn werk met dat van zijn broer dan is de naald van de weegschaal verschoven naar minder historieschilderkunst en meer Beuron. Waarin hij in ieder geval verschilt van zijn broer is de voorkeur voor een aparte stijl en factuur (vakterm voor makelij, het handschrift van de schilder) voor hemel en aarde. Dit zien we in dezelfde tijd bij collega's als Joan Collette en – als ontwerper – Joseph Cuypers, en vooral niet te vergeten de Groninger kerkschilder F.H. Bach.¹⁰⁵ Hoe dat in de praktijk uitwerkte, wordt verduidelijkt bij de behandeling van het programma van de kalot.

¹⁰⁴ Hubar, *De genade van de steiger*, p. 175. Over de Beuroner school algemeen zie noot 64.

¹⁰⁵ Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 190-193, 222-223, 234-237.



afb. 36 Vue op de apsis van de Laurentius & Elisabeth Kathedraal circa 1955. Herkomst Hermans, '50 Jaar St. Elisabeth Parochie', p. 22.

3 Het decoratieprogramma

3.1 De verbijzondering van een vertrouwd schema

Uit het voorgaande is duidelijk geworden dat Wreesman, hoewel geen lid van De Violier, wel de ideeën van deze katholieke elite deelde. Dat was ook bijna niet anders mogelijk, gelet op de prominente positie van Jan Dunselman en Wreesmans oud-schoolgenoot Joseph Cuypers in die kunstkring, die onderling ook nog eens goed bevriend waren.¹⁰⁶ Aan de ene kant zien we de afspiegeling daarvan in het ontwerp van Piet Buskens die Joseph Cuypers via zijn eigen netwerk kende. Aan de andere kant zijn de schilderijen van Jan Dunselman doordrongen van de Beuroner getinte idealen die De Violier uitdroeg. Misschien verkeerde Wreesman als bouwpastoor in een vergelijkbare positie als zijn bisschop, A.J. Callier, die zich waarschijnlijk vanwege zijn ambt evenmin openlijk uitsprak voor dit gezelschap. Ook al kunnen we ons dat nauwelijks meer voorstellen, De Violier gold met name in kringen van het katholieke Rotterdamse dagblad *De Maasbode* als te progressief. Dat belette Callier niet om hier haast exclusief de kunstenaars voor zijn kathedraal uit te rekruteren.¹⁰⁷

Programmatisch gezien, hield Wreesman een eigen koers aan. Zeker, ook bij hem gold de standaardindeling tussen lijdende, strijdende en overwinnende kerk, die Callier met de voor het bisdom verplichte catechismus had bevestigd.¹⁰⁸ Sterker nog, deze trits lag ten grondslag aan de Haarlemse kathedraal als een '*Catechisme de pierre*' (een catechismus in steen). Ruimtelijk vertaald liep deze driedeling in de kerk parallel met het voorportaal in de westbouw (lijdend), het schip met een deel van het transept (strijdend) en de oostpartij vanaf de oostelijke transeptarmen (overwinnend). Algemeen geldt als vuistregel dat de grens tussen de strijdende en de overwinnende kerk – tussen 'aarde' en 'hemel' – bepaald wordt door de kruisweg die zich altijd in de strijdende kerk bevindt. Bij het lijden van Christus dat hierin

¹⁰⁶ De vriendschap tussen Joseph Cuypers en Jan Dunselman dateert vanaf 1884, toen zij beiden – met Ariëns – in Rome waren. Joseph Cuypers, 'Dr. Ariëns'.

¹⁰⁷ Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 39-66.

¹⁰⁸ Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 203-204. Callier, *Katechismus of Christelijke Leer*, pp. 40-41. Hier is gebruik gemaakt van de editie van de catechismus uit 1918 die teruggaat op eerdere versies vanaf de benoeming van Callier tot bisschop in 1903.

aanschouwelijk wordt gemaakt, hoort de nadruk niet op pijn of vernedering te liggen, maar op de intense strijd van Jezus: een uitputtingsslag die door het lijden aan het kruis eindigde in de verlossing, dankzij de overwinning op de dood. Dit werd zinnebeeldig herhaald in het schip, het domein van het kerkvolk dat, begeleid door de heiligen aan de schippijlers en in de kapellen, in een gesublimeerde pelgrimstocht langs de *Via dolorosa* trok, uitgedrukt in de kruisweg. Dit was in de woorden van Thijm de plaats van *‘de strijdenden, die zich door des waerelds woelige golven trachten heen te werken’*.¹⁰⁹ Het idee was dat deze lekengemeenschap hoop, moed en troost putte uit de voorafbeelding van de hemel in de oostpartij, op het priesterkoor, waar alleen de clerus toegang toe had.

Wreesman heeft dit deel van de kerk op een bijzondere manier vormgegeven. Op de grens van de strijdende naar de overwinnende kerk bevinden zich normaal de kapellen van Maria aan de noordkant en Jozef aan de zuidkant. In de Elisabethkerk is de eerste verbijzonderd tot Maria van Lourdes en de tweede gewijd aan het heilig Hart van Christus. Hoewel beide devoties bij uitstek passend zijn om de overgang van de ‘aarde’ naar de ‘hemel’ op een welsprekende manier voor de kerkganger te verbeelden, is dat niet alledaags. De Lourdeskapel was ook de eerste die aangepakt zou worden door Jan Dunselman.¹¹⁰ Je zou verwachten dat dat gebeurde, nadat de *locus sanctus* op het priesterkoor zou zijn voltooid, maar dat was niet het geval. Die uitmonstering werd bewaard tot het laatst en moest voor een deel onder de opvolger van Wreesman, Ch. Querelle, worden afgemaakt. Wel kwam er in 1908 een altaar van de Utrechtse edelsmid en Violierlid Jan Brom, dat vanaf 1911 overhuifd werd door een baldakijn of ciborium uit de boedel van de paters redemptoristen in Roosendaal. Ook dit type meubel was – opnieuw – populair geworden dankzij de kunstenaars van De Violier, zij het dan dat hun aandacht uitging naar het vroegchristelijke baldakijn als herinnering aan de tent boven het oudtestamentische tabernakel in de woestijn. Op een van de vroegste *artist impressions* van de kerk heeft Buskens een exemplaar in de apsis getekend.¹¹¹ In Rotterdam moest de parochie het – quasi-voorlopig – doen met een rekwisiet in een barokke vormgeving, van schijnmarmer uit hout en gips. Hierbij stond niet zozeer

¹⁰⁹ Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 203-204. Thijm, *De Heilige Linie*, p. 197.

¹¹⁰ Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, p.13.

¹¹¹ Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 128-129, 167. Beeldbank Stadsarchief Rotterdam, nummer 4029_PBK-658.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

de tent uit Exodus voorop als wel de verwijzing naar het contrareformatorische 'Rome', gesymboliseerd door de Sint Pieterachtige koepel op het baldakijn (afb. 37). Door de elektrische feestverlichting, waarvan verschillende historische foto's bewaard zijn gebleven, zette het de eredienst luister bij. Dat het meubel nooit meer vervangen is door een exemplaar van bijvoorbeeld de firma Brom, heeft mogelijk te maken met de correcte verhouding tussen het baldakijn en de omliggende ruimte. Zeer waarschijnlijk is het daar ook op gekocht. Tijdens de verbouwing na Vaticanum II in 1964 zou het definitief worden opgeruimd.¹¹²

Niet lang na de plaatsing van het baldakijn, werd de marmeren vloer gelegd met mozaïekranden (1913): een apart ontwerp waarin niet alleen het wapen van de patroonheilige en de bouwpastoor waren verwerkt, maar ook – zoals gezegd – een opvallende iconografische combinatie van de vier elementen aarde, water, vuur en lucht met de zeven hoofdzonden.¹¹³ Door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog heeft Wreesman zijn ambities een tijdlang moeten parkeren: de afbouw van de kerk met het westfront moest worden uitgesteld en van een verdere inrichting van het priesterkoor kwam voorlopig niets meer. Wel zette hij Jan Dunselman aan het werk.



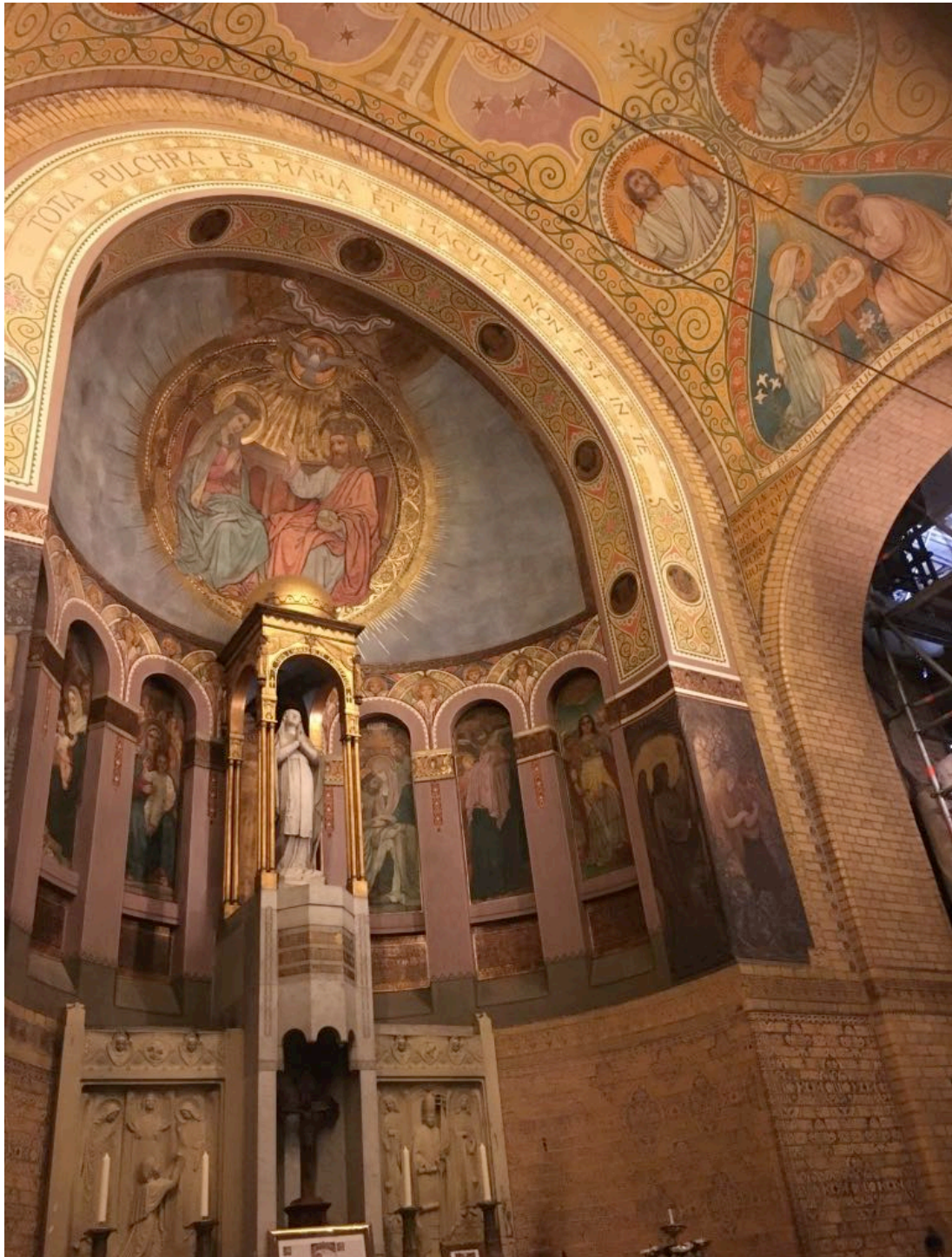
afb. 37 De Elisabethkerk voordat Jan Dunselman aan de slag ging. Herkomst Stadsarchief Rotterdam, nr 4029_PBK-2007-247, circa 1911.

¹¹² Beeldbank Stadsarchief Rotterdam, nummer 4100_1976-6341-TM-6343 (6342). Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, p. 17.

¹¹³ Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, pp. 15-16.

Tussen Gabriel en Michael

De schilderijen naar Kees Dunselman ...



afb. 38 De Lourdes- of Mariakapel was de eerste ruimte van de Elisabethkerk die Jan Dunselman uitmonsterde. Foto Davique.nl 2017.

3.2 De schilderijen van de gebroeders Dunselman

Hoewel Jan Dunselman, op één uitzondering na, steeds als de kerkschilder van de Elisabeth wordt genoemd, staat vast dat hij dit werk niet alleen uitvoerde. Bekend is dat hij als leider samenwerkte met een ploeg assistenten en leerlingen, terwijl hij waarschijnlijk ook met enige regelmaat een beroep zal hebben gedaan op zijn broer.¹¹⁴ Verder liepen er meer opdrachten tegelijkertijd, zoals uit de hiervoor gereconstrueerde oeuvrelijst van Kees blijkt. Ten tijde van het Rotterdamse project waren de heren Dunselman onder meer bezig met de monumentale uitmonstering van de Nicolaaskerk (1913-1928) (alleen Jan?) en de Obrechtkerk (1915-1925) (alleen Kees) in Amsterdam; en voorts hun zwanenzang in de Agathakerk in Lisse (1927-1937).¹¹⁵ Ook bij de beschildering van de Elisabethkerk – van 1915 tot 1929 – zal een team betrokken zijn geweest, waartoe mogelijk de kalligraaf en decoratieschilder Jan Meily behoorde.¹¹⁶ Achtereenvolgens werden onder de directie van Jan Dunselman de volgende ruimten en onderdelen aangepakt:

- 1915-1926: de kruisweg.¹¹⁷
- 1915: de Lourdeskapel.¹¹⁸
- 1915: de doopkapel (volgde direct op de Lourdeskapel).¹¹⁹
- 1917: de heilig Hartkapel.¹²⁰
- 1918: de verdrijving van Elisabeth uit de Wartburg na de dood van haar man en het rozenwonder (in het transept).¹²¹
- 1922: de zorg van Elisabeth voor armen en zieken en haar opname in de Derde Orde van Franciscus (transept).¹²²
- 1922 (?): schildering Laatste Avondmaal en decoraties tot de concha of kalot van de apsis. Op de triomfboog bevindt zich noodpolychromie.

¹¹⁴ Hubar, *De genade van de steiger*, p. 184.

¹¹⁵ Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 178-208.

¹¹⁶ Zie noot 61.

¹¹⁷ Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, p. 22.

¹¹⁸ Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, p. 13.

¹¹⁹ Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, p. 24. Hermans, 50 *Jaar St. Elisabeth Parochie*, p. 15.

¹²⁰ Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, p. 12.

¹²¹ Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, p. 11.

¹²² Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, p. 12.

- 1929: uitmonstering concha en triomfboog, door Kees Dunselman.

Los daarvan zijn enkele ontwerpen van Jan Dunselman uitgevoerd in glas in lood.¹²³



afb. 39 Jan Dunselman, Details van de polychromie van de apsis tot de kalot, gereconstrueerd door Davique Sierschilderwerken. Opvallend is het gebruik van primaire kleuren in het 'kapiteel' links, wat vrij ongebruikelijk is voor de gebroeders Dunselman. Dit kan te maken hebben met de herkomst van de lotusachtige stiling als Egyptisch motief dat in de Beuroner school populair was.¹²⁴ *Herkomst Davique.nl* 2017.

De uitmonstering in de koortravee — Binnen dit oeuvre neemt de uitmonstering van de koortravee zowel wat betreft de totstandkoming als de iconografie een bijzondere positie in. Het viel niet mee om de juiste gegevens over de datering en de uitvoerende kunstenaar te achterhalen:

- In de jubileumuitgave van 1949 van Hyacinth Hermans wordt gesproken over 'de monumentale schildering van het Laatste Avondmaal van C. Dunselman', van

¹²³ Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, pp. 24, 26.

¹²⁴ Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 177, 183, 219, 237, 251-252, 285, 468.

Kees dus, die in 1929 – bij gelegenheid van het 25-jarig bestaan van de parochie is aangebracht.¹²⁵

- In de jubileumuitgave van Stalenhoef en Van Voorst van Beest daarentegen lezen we: *‘dat de schildering in de absis, voorstellende het Laatste Avondmaal, een werk van Jan Dunselman dat in 1929 onder pastoor Querelle gereed was gekomen’*, in 1964 behouden bleef. Deze schepping overleefde de modernisering na Vaticanum II die in het kader van het zestigjarig bestaan van de parochie uitgevoerd werd.¹²⁶
- Uit een historische ansichtkaart van het Stadsarchief van Rotterdam blijkt dat het Laatste Avondmaal met de decoratieve uitmonstering tot aan het apsisgewelf klaar was, voordat de kalot beschilderd werd (afb. 24). Vanwege de beelden van Petrus en Paulus – van Arnold Leeftang – tegen de vieringpijlers bij de entree naar het priesterkoor is de kaart op zijn vroegst in 1925 uitgebracht. Dat men nog niet klaar was met de beschildering blijkt niet alleen uit de lege kalot, maar ook uit de bescheiden noodpolychromie op de triomfboog, op de plaats waar later Gabriel en Michael komen. Mogelijk dateert dit werk van Jan Dunselman uit 1922, toen de Elisabethkerk na de voltooiing van de westbouw officieel ingewijd werd door bisschop Callier.¹²⁷
- Stalenhoef en Van Voorst van Beest behandelen de schildering in de kalot bij de opruiming na Vaticanum II (1964): *‘Voordien bevond zich in de concha (schelp of koepel) van het priesterkoor een schildering op linnen, voorstellende Christus Koning temidden van aanbiddende engelen en heiligen met erboven het “Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat”’*. De naam van Jan Dunselman is de grote afwezigheid in dit stukje tekst en evenmin wordt zijn broer genoemd. Mogelijk wilde men geen nadruk leggen op het verdwijnen van werk van kunstenaars op wie men nog altijd heel trots was. Als reden voor de verwijdering wordt overigens niet gewezen op de nieuwe liturgie, die wel de aanleiding was voor de sloop van het baldakijn op het priesterkoor. Het heet dat *‘deze schildering, die tijdens pastoor Querelle kort na 1930 werd aangebracht, onherstelbaar door salpeter was aangetast’*. De foto’s van het stadsarchief, genomen in het Mariajaar, 1954,

¹²⁵ Hermans, *50 Jaar St. Elisabeth Parochie*, p. 22.

¹²⁶ Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, p. 17.

¹²⁷ Beeldbank Stadsarchief Rotterdam, nummer 4029_PBK-2007-248. Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, pp. 10-11 (datering beelden Leeftang); p. 6 (kerkwijding).

bevestigen de schade, alhoewel het zeer de vraag is hoe ‘onherstelbaar’ dit was.¹²⁸

- Het verlossende antwoord is te vinden in de necrologie van Kees Dunselman in *Algemeen Handelsblad* van 1937. Bij de reeks werken wordt onder meer melding gemaakt van de uitmonstering in de ‘concha en triumfboog in de H. Elisabethkerk te Rotterdam’. Het ziet ernaar uit dat Hermans twee zaken door elkaar heeft gehaald, te weten het Laatste Avondmaal van Jan Dunselman uit mogelijk 1922 en de concha met triomfboog van Kees Dunselman uit 1929. Eigentijdse krantenberichten handhaven die onduidelijkheid. Zo schrijft *De Tijd* ‘Het priesterkoor werd door Dunselman prachtig beschilderd’, zonder te specificeren wie van de broers hier aan het werk is.¹²⁹

Theoretisch is het denkbaar dat het werk van Kees Dunselman van na 1930 dateert, maar erg waarschijnlijk is dat niet. Ook in Rotterdam sloeg de crisis toe, waardoor verdere decoratie van de Elisabethkerk niet langer mogelijk was. Sterker nog, net als in Lisse heeft Kees Dunselman een aantal velden leeg gelaten, en wel in het tongewelf over de smalle koortravee.¹³⁰ Uit het schetsboekje in het Dunselmanarchief – van broer Jan – blijkt dat die eveneens bedoeld waren om gevuld te worden met figuratieve schilderijen. Een dergelijke situatie was niet ongebruikelijk zoals de uitmonsteringen in de Obrechtkerk en Lisse tonen.

Blijft de vraag waarom Kees hier in plaats van zijn broer op de steiger stond. Afgaande op berichten in de pers is het Jan de laatste fase van zijn leven niet voor de wind gegaan: op 4 november 1930 wordt hij bediend om op 17 januari 1931 te overlijden, nog maar 67 jaar oud.¹³¹ Zeer waarschijnlijk was hij het jaar ervoor al niet meer in staat om opdrachten van deze omvang aan te pakken. Ondanks de 14 jaar leeftijdsverschil zou Kees hem niet lang overleven. Hij stierf in 1937 in zijn zestigste levensjaar. Mogelijk waren zijn slechte longen daar debet aan, waardoor

¹²⁸ Stalenhoef en Van Voorst van Beest, *Beschrijving H.H. Laurentius en Elisabeth*, pp. 16-17. Stadsarchief Rotterdam, nummers 4100_1976-6647 en 4100_1976-14509.

¹²⁹ ‘C. DUNSELMAN †’, Delpher. ‘Rotterdam — De St. Elisabeth-Kerk. Viering van het 25-jarig bestaan der parochie’, Delpher.

¹³⁰ Voor Lisse zie Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 178-208.

¹³¹ ‘Leidsche Courant | Jan Dunselman bediend’, *Historische Kranten*. Van den Broeke, ‘SCHILDERKUNST. Jan Dunselman overleden’.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

hij op het laatst van zijn leven nauwelijks meer in staat was de trap tot zijn atelier te nemen.¹³²



afb. 40 Zeer waarschijnlijk was het Jan Dunselman die op deze foto een schetsje maakte van een *Majestas Domini* (Christus in majesteit). Wat betreft de datering staat op de triomfboog – waar zich nu de letters A en O bevinden – links 1904 en rechts 1917. Dit bevestigt dat de beschildering van de Lourdes- en de heilig Hartkapel in die tijd voltooid was. Herkomst Museum Amstelkring, Dunselmanarchief, zonder nummer. Collage bvhh.nu 2017.

¹³² Vriendelijke mededeling kleindochter Marjan Dunselman.

3.3 Het leidmotief: twee hymnes, één koor

3.3.1 Op zoek naar het ontwerp

Ontwerper — Ook dit is een terugkerende vraag bij het oeuvre van de gebroeders Dunselman: niet alleen weten we maar heel weinig over hun onderlinge samenwerking, nog erger is het gesteld met de makerschap van de ontwerpen. Wie bedacht nu wat? Bij de Obrechtkerk weten we dat Kees als parochiaan gevraagd was om de uitmonstering te doen, maar evengoed gebruikte hij hier ontwerpen van zijn broer Jan uit de Nicolaaskerk. Uit het herdenkingsartikel van Leonard van den Broeke over Jan in *De Tijd* weten we dat hij in ieder geval het Laatste Avondmaal heeft ontworpen dat hij zowel in de Nicolaas- als de Elisabethkerk aanbracht, terwijl Kees dit gebruikte voor de Obrechtkerk en – vrijwel zeker – de Lebuïnuskerk.¹³³ In het Dunselmanarchief is overigens maar één tekening gevonden waarop uitdrukkelijk de naam van Kees staat, of liever, zijn contactgegevens: ‘*Kees Dunselman, Willemsparkweg 50 Amsterdam*’.¹³⁴ Gesignde ontwerpen ontbreken. Bij Jan is het al niet veel anders. Illustratief is het voorbeeld van de kruisweg in de Agathakerk van Lisse (1903-1911): meer dan een enkele vermelding van zijn naam op het houten frame van een van de staties hebben de restaurateurs niet gevonden.¹³⁵ In veel gevallen speelde naast de scheppende kunstenaar, zoals Jan Kalf in het citaat hiervoor al impliceerde, de opdrachtgever een sturende rol; zeker in het bisdom Haarlem waar Wreesman de voetsporen van Callier drukte. De bisschop had beslist een voorbeeldfunctie. Joseph Cuypers positioneerde hem als programmaker op hetzelfde niveau als de oprichter van het aartsbisshoppelijk museum, monseigneur G.W. van Heukelum, de kunsthistoricus pater Matthaeus Nieuwbarn en de oudheidkundige Jan Kalf.¹³⁶

Reconstructie van het ontwerp — Al werd er nauwelijks gesignd, onderzoek in het Dunselmanarchief van Museum Amstelkring (Ons’ Lieve Heer op Solder)

¹³³ Schillemans, ‘Jan en Kees Dunselman’, pp. 10, 17-19. Van den Broeke, ‘SCHILDERKUNST. Jan Dunselman overleden’. ‘UIT ANDERE PLAATSEN. Polychromie St. Lebuïnuskerk te Deventer’. Delpher.

¹³⁴ Museum Amstelkring, Dunselmanarchief nr Pt.Br.53.

¹³⁵ Hubar, *De genade van de steiger*, p. 183.

¹³⁶ Hubar, *De nieuwe Bavo*, p. 174 (1915).

leverde wel een relatief groot aantal schetsen en uitgewerkte tekeningen op van de Rotterdamse uitmonstering die aan Jan toegeschreven kunnen worden: het betreft met name de Lourdeskapel, de Antoniuskapel en de Doopkapel, die hij met zijn team beschilderd heeft.¹³⁷ Daarnaast zijn in het schetsboekje dat afkomstig is van de erven van Jan, enkele ontwerpen te vinden van de schildering op het tongewelf over de koortravee.¹³⁸ Wat betreft de apsis geeft een foto van de oostpartij na voltooiing van de Lourdeskapel en de heilig Hartkapel (dus na 1917) een eerste indruk: hierop zijn losweg de eerste krabbels gezet van de schildering in de kalot: heel schetsmatig is een Christus majestas op de regenboog aangegeven, omringd door engelen (?).¹³⁹ Een van de belangrijkste ontdekkingen was een foto van een ingekleurde tekening van het linkerdeel van de kalot. Door deze te vergelijken met enkele historische foto's van het Stadsarchief van Rotterdam uit 1954 werd duidelijk wat hier nu precies is afgebeeld.¹⁴⁰

De foto uit het Dunselmanarchief laat op de voorgrond twee figuren zien met een boek in hun rechterhand waarop respectievelijk het Christusmonogram staat en de woorden *Homo* (mens) en *Rex* (koning). Zij wijzen op de niet zichtbare Christus Koning in het midden. Achter hen zitten vijf mannelijke heiligen waarvan de centrale persoon herkenbaar is aan zijn sleutels: Petrus. Op de achtergrond een engelenkoor dat, afgaande op een historische foto uit 1954, niet is uitgevoerd. Dit laatste bestand geeft de identiteit van de twee mannen op de voorgrond prijs: het zijn de evangelisten Mattheus en Marcus met hun symbolen, de engel en de leeuw en twee banderollen met hun namen. Doordat dit deel van de schildering fors was aangetast – wat eigenaardig is bij een houten kalot – bleek de gefotografeerde tekening onmisbaar om de verdwenen informatie te reconstrueren. De woorden op het meest linker (evangelie)boek waren verdwenen en de figuur van Petrus vrijwel weggebeten. Aan de andere kant blijken hun tegenhangers te zijn afgebeeld: Lucas en Johannes met de os en de adelaar en op hun evangelie de woorden *Sacerdos* (priester) en *Deus* (God). Hier zit in het midden een man met een zwaard die in

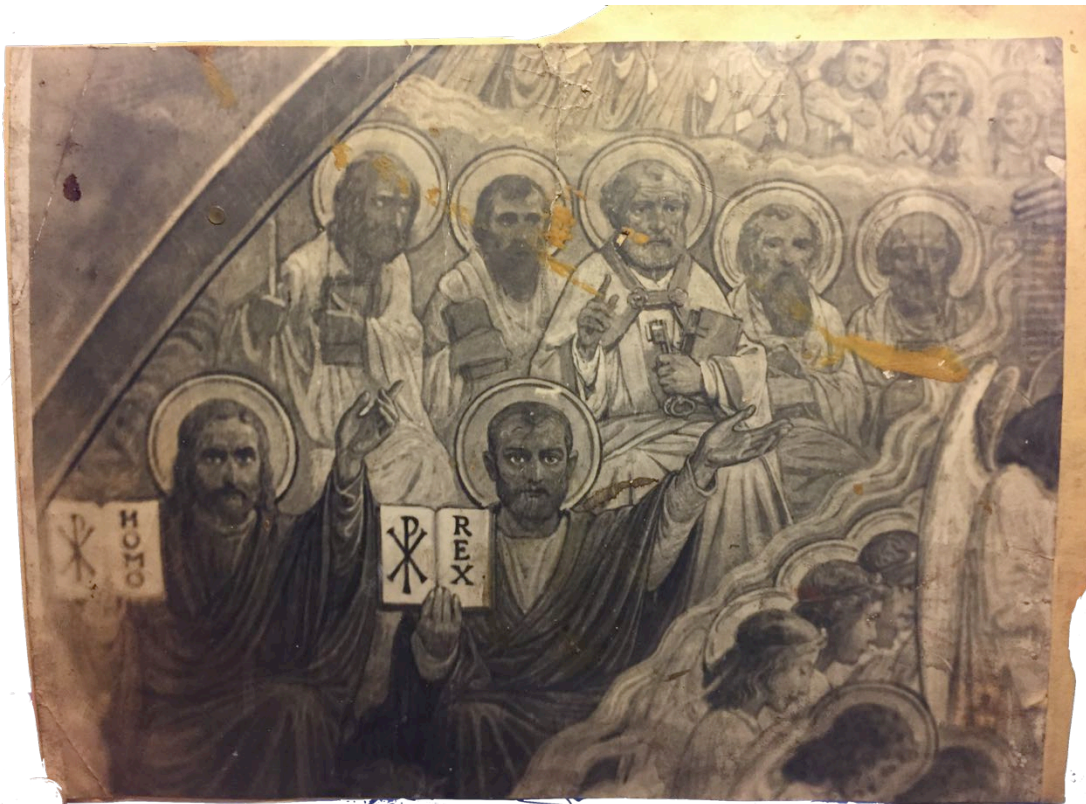
¹³⁷ Museum Amstelkring, Dunselmanarchief, br. 142, br. 287, dt 162, dt 164 en diverse zonder nummer.

¹³⁸ Vriendelijke mededeling van dr. Peter van Dael s.j. die eind de jaren 1979 onder meer dit schetsboekje aankocht van de erven Jan Dunselman (zie bijlage 6.5).

¹³⁹ Museum Amstelkring, Dunselmanarchief, foto zonder nummer.

¹⁴⁰ Er zijn twee varianten van de opname in het Mariajaar (1954): Stadsarchief Rotterdam, nummers 4100_1976-6647 en 4100_1976-14509.

relatie tot Petrus geïnterpreteerd kan worden als Paulus. Het schema laat zich herkennen als vijf apostelen links en rechts met daaronder de tweemaal twee evangelisten, waarvan er twee – Matheus en Johannes – tevens apostel waren. Dat zou dus betekenen dat in de apsis een hoogst uitzonderlijk programma is uitgevoerd, waarin de apostelen tweemaal zijn weergegeven: door Jan bij het Laatste Avondmaal beneden, door Kees als hemelingen boven. Omdat dit zo apart is – ook in relatie tot het oeuvre van de gebroeders – verraaft zich hier naar mijn mening de hand van Wreesman. Wat kan hem hierbij voor ogen hebben gestaan?



afb. 41 Historische foto van een ingekleurde tekening van Jan of Kees Dunselman met het linkerdeel van de kalot in de Elisabethkerk (1922-1929). Museum Amstelkring, Dunselman-archief, zonder nummer.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam



afb. 42 Geroteerd detail van een historische foto met het linkerdeel van de kalot. Heel duidelijk is de schade van salpeter. Foto F.H. van Dijk 1954. Herkomst Stadsarchief Rotterdam, nummer 4100_1976-14509.

Tussen Gabriel en Michael

De schilderijen naar Kees Dunselman ...



afb. 43 Geroteerd detail van een historische foto met het rechterdeel van de kalot. Heel duidelijk is de schade van salpeter. Foto F.H. van Dijk 1954. Herkomst Stadsarchief Rotterdam, nummer 4100_1976-14509.

3.3.2 De Laudes regiae: Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat.

Lijdende, strijdende en overwinnende kerk — Wie de programmatische opzet van uitmonsteringen rond 1900 wil begrijpen, moet zich realiseren dat er niet alleen een horizontale, ruimtelijke indeling bestaat in de lijdende, strijdende en overwinnende kerk, maar ook een verticale, muurgebonden versie. De man die dit concept herintroduceerde in de kerkbouwsymboliek was – opnieuw – Thijm, uit wiens uitspraak hierover ik hiervoor al een stukje citeerde:

*‘onder hare zerken — de lijdenden, voor wie gebeden wordt; in het schip — de strijdenden, die zich door des waerelds woelige golven trachten heen te werken; en boven, in de lichtvensters — de beelden der gezaligden, door welke het licht van den hemelschen triomf op ons afstraalt’.*¹⁴¹

Vertalen we dit naar de apsis, dan hebben de gebroeders Dunselman dit concept van aarde en hemel op een aparte manier uitgewerkt door de apostelen tweemaal weer te geven. Beneden op het ‘aardse’ niveau van de apsis bij de instelling van de eucharistie tijdens het Laatste Avondmaal; boven in de ‘hemelkoepel’ van de kalot rond de troon van Christus in een eeuwige lofzang op de Mens (*Homo*), Koning (*Rex*), Priester (*Sacerdos*) en God (*Deus*). Om welke lofzang het meer speciaal gaat, blijkt uit de kalligrafie van ‘*Christus vincit – Christus regnat – Christus imperat*’ (Christus overwint – Christus regeert – Christus heerst) boven de kalotschildering op de triomfboog (afb. 44). Het hoeft geen uitleg dat deze wel bij uitstek paste bij de entree tot de overwinnende kerk en prachtig aansluit op het randschrift boven het Laatste Avondmaal: ‘*Sedenti in throno et agno benedictio et honor et gloria et potestas*’ (Aan Hem die op de troon is gezeten en aan het Lam zij lof en eer en roem en kracht), ontleend aan de Apocalyps (5, 13). Tussen de woorden op de triomfboog staat heel toepasselijk de zon afgebeeld: enerzijds als symbool van het ‘*licht der wereld*’ dat door Gabriel was aangekondigd, anderzijds als ‘*zon der gerechtigheid*’ die geassocieerd kan worden met de zielenweger Michael. Centraal hierin staat het Christusmonogram tussen de Griekse letters alfa en omega, het begin en het einde, die als een chiasme* kruislings zijn verbonden met Michael en Gabriel.

¹⁴¹ Thijm, *De Heilige Linie*, p. 197.



afb. 44 De kalligrafie van *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat* en het Christus-monogram tussen de alfa en de omega – het begin en het einde – werd vrijgelegd en hersteld door Davique Sierschilderwerken. Foto Davique.nl 2017.

Laudes Regiae — De zes woorden op de triomfboog zijn qua origine te herleiden tot de *Laudes Regiae*, een hymne die teruggaat tot de kroning van de keizers van het Heilige Roomse Rijk. Een saillant voorbeeld vormt de munt, gevonden in Friesland in 1891, met de opschriften '*Ludovicus Dei Gratia Romanorum Imperator*' (rooms keizer Lodewijk IV) en '*Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat*'.¹⁴² Hoewel er een gregoriaanse uitvoering bestaat, is over de ontwikkeling van dit lied weinig algemene informatie bekend, zeker als je het vergelijkt met andere bijzondere gezangen als de kerkwijdingshymne *Caelestis urbs Jeruzalem*.¹⁴³ Via specialistisch

¹⁴² The Modern Medievalist. "Modern Medievalism: The laudes regiae. Thurston, 'Acclamation (1905)'. 'BINNENLAND. Leeuwarden', Delpher. 'Laudes Regiae', Wikipedia. 'Christus vincit!', Wikipedia.

¹⁴³ Zo ontbreekt een lemma hierover in de doorgaans goed geoutilleerde *Catholic Encyclopedia* uit 1917, hoewel de uitroep opgenomen is in het lemma van Thurston, 'Acclamation (1905)'. Op de sites van Lucepedia.nl, Katholiek ABC van het KDC en RK.Documenten.nl was geen informatie te vinden.

historisch onderzoek uit 1946 kan achterhaald worden dat dit heeft te maken met de verdwijnende populariteit die zich al tegen het einde van de middeleeuwen manifesteert: het middeleeuwse concept van Christus als majesteit hing samen met dat van keizer én paus als plaatsvervanger naar zijn gelijkenis. Toen dit vervaagde, verdween ook de hymne van de liturgische kalender om pas in de negentiende eeuw weer te verschijnen. Dat was te danken aan de grote liturgische hervorming die vanuit de benedictijner abdij van Solesmes in Frankrijk over heel Europa uitwaaierte. Juist De Violier en decennia eerder al Thijm waren grote aanhangers van de ‘*Liturgische beweging*’ van Solesmes en droegen de idealen daarvan actief uit. Dit resulteerde onder meer in het herstel van het gregoriaans als officiële kerkzang. Bij de kroning van Pius X in 1903 werden de *Laudes regiae* voor het eerst weer uitgevoerd, zij het in een aangepaste vorm. Of dat het moment is dat de alternatieve titel ‘*Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat*’ zijn entree maakte is niet duidelijk.¹⁴⁴

Kijken we dichterbij huis in de historische pers dan komen we de Christus vincit-reeks tamelijk frequent tegen als motto bij de donaties aan het pauselijk Zouavenleger. Voorts bij de uitverkiezing van paus Leo XIII in 1878. In Rotterdam wordt het motto in 1902 aangehaald bij de jaarlijkse bijeenkomst van de ‘*Vriendenkring ter eere van het Allerh. Sacrament*’, waar in herinnering wordt gebracht dat ze gebeiteld staan in de obelisk van het Sint Pietersplein. Die zuil komt ook in andere redevoeringen naar voren, een enkele keer vergezeld van de aanvullende spreuk ‘*ab omni malo gentem suam defendet*’ (Hij zal zijn volk tegen al het kwaad verdedigen).¹⁴⁵ Aparte vermelding verdient het verslag van de twaalfde Gregoriusdag in *De Tijd* van 1910, georganiseerd door de gelijknamige vereniging die – in het spoor van Solesmes – de beoefening van het gregoriaans promootte. Hierin wordt voor het eerst (?) gesproken over het feitelijk zingen van de hymne die in één adem wordt genoemd met die andere oeroude lofzang waardoor vrijwel zeker de iconografie van de schildering in de kalot is bepaald: *Te Deum laudamus*. Alles bij elkaar zijn er niet veel – vermeldenswaardige – uitvoeringen geweest van *Christus vincit, Christus*

¹⁴⁴ Kantorowicz, *Laudes Regiae*, pp. 180-186.

¹⁴⁵ De zoekactie is hoofdzakelijk beperkt gebleven tot Rotterdam. Delpher, zoektermen: “Christus vincit” regnat imperat Rotterdam: *De Tijd* d.d. 16-01-1866, 10-12-1867; *De Maasbode* 26-02-1878. Redevoeringen: *De Tijd* 03-07-1900; *De Maasbode* 16-11-1902; *De Maasbode* 08-04-1908; *De Maasbode* 23-01-1913.

regnat, Christus imperat. Wat betreft Rotterdam maakt de pers – voor zover nu bekend – er geen gewag van voor 1939.¹⁴⁶

Wat er toen precies gezongen is, kan evenmin met zekerheid gezegd worden. Behalve de officiële hymne die vrijwel identiek is met de *Laudes regiae* – en daarmee dus ook vaak verward wordt – is er een veel kortere compositie die vermoedelijk speciaal is geschreven voor het feest van Christus Koning, dat in 1925 door Pius XI werd ingesteld. De paus nam hiermee onder meer stelling tegen het opkomende fascisme van zijn tijd dat heel dicht bij het Vaticaan zichtbaar was in de rijzende ster van Mussolini.¹⁴⁷ Het fascisme huldigde geen *Christus vincit*, maar – gelet op de manier waarop Mussolini zich als *il Duce* afficheerde – *Dux vincit*. Tegenover de militaristische dictatuur werd de hemelse ‘Koning van de harten’ geplaatst, een begrip uit de encycliek *Quas primas* over Christus Koning.¹⁴⁸ Hiermee kon de kerk direct inspelen op een al bestaande iconografie, zoals onder meer te zien is in de centrale figuur met het heilig Hart die Kees Dunselman schilderde in de kalot van de Obrechtkerk (afb. 33). Wie zou denken dat *Christus vincit* etc. hierna iconografisch aan populariteit won, vergist zich echter. Voor zover op dit moment bekend is, komt de triade als kalligrafie maar op drie andere plaatsen voor: eenmaal in steen bij de heilig Hart- of Angelakapel in Roermond, ontworpen door Joseph Cuypers (1906); en de andere twee rond schilderijen respectievelijk toegeschreven aan en van Kees Dunselman: de voorstelling boven de triomfboog in de Martinuskerk van Medemblik uit 1903 en die tegen de vlakke achterwand van het priesterkoor van de Jozefkerk van Noordwijkerhout (1927).¹⁴⁹

¹⁴⁶ V.d.M., ‘De twaalfde Gregoriusdag’. Een van de weinige andere berichten over een feitelijke uitvoering van *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat* betreft een recensie in *De Maasbode* uit 1923, ook ditmaal overigens in combinatie met het *Te Deum*: Van Rooijen, ‘LETTEREN EN KUNST. Lichtsonnetten’. In Rotterdam voerde het St. Josephsgezellenkoor de hymne in 1939 uit bij het bezoek van de bisschop: *De Maasbode* van 21-08-1939. Via Youtube kan onder meer de gregoriaanse versie van de hymne beluisterd worden, waaronder Mater Dei Productions, ‘+ Christus Vincit. Christus Regnat. Christus Imperat +’.

¹⁴⁷ Kantorowicz, *Laudes Regiae*, pp. 180-186. ‘Christus Koning’, Wikipedia. Voor de tekst, een uitvoering op youtube en de partituur zie ‘Christus Vincit, Christus Regnat, Christus Imperat!’, Ariëns Library. Voor de verwarring vergelijk deze twee uitvoeringen op Youtube (<https://youtu.be/507EGWT98bl>), de ene onder de titel van *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat* (<https://youtu.be/wCq8zMd69us>), de ander als pauselijke muziek onder de titel van *Laudes regiae* (<https://youtu.be/zfqZUbDiLOA>).

¹⁴⁸ *Quas primas*, RKDocumenten.nl, deel 1, artikel 1.

¹⁴⁹ Reliwiki, ‘Roermond, Voogdijstraat 24 – Ursulakapel – Reliwiki’. Zie de volgende twee noten.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam



afb. 45 Het randschrift met de triade 'Christus vincit etc'. rond de schildering in de Martinuskerk van Medemblik die eerst aan Jan en later aan Kees Dunselman is toegeschreven. Van dit werk zijn ontwerpen aanwezig in het Dunselmanarchief. Het lettertype is vrijwel identiek met dat wat Joseph Cuypers en Jan Stuyt hebben ontwikkeld voor de Laurentiuskerk te Hamont (België) (1903-1904).¹⁵⁰ Herkomst Reliwiki, foto Edward Ippel (2009).



afb. 46 Het randschrift met de triade 'Christus vincit etc'. rond de schildering van Christus Koning in de Jozefkerk van Noordwijkerhout, van de hand van Kees Dunselman (1927). Links van Christus is de regel 'Tu Rex gloriae' uit het 'Te Deum' en overlopend naar rechts 'Tu

¹⁵⁰ Catharijneconvent, 'Kerkcollectie digitaal', zoekterm: 'Christus vincit'. 'R.K. St.-Martinuskerk in Medemblik', Ensie. Hubar, *Te Deum laudamus*, p. 38. Museum Amstelkring, Dunselmanarchief, nrs Br 257, Br 258, Br 232, Br 236, Dt 154.

Salvator mundi' uit de *'Laudes regiae'*, welke laatste hymne later ook aangeduid werd als *'Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat'*. Net als in de Nicolaaskerk en de Obrechtkerk in Amsterdam en in de Elisabethkerk van Rotterdam staan in de boeken van de evangelisten de woorden *Homo (mens)* en *Rex (koning)*, *Sacerdos (priester)* en *Deus (God)*. Anders dan in de Obrechtkerk ontbreekt hier bij Christus het heilig Hart.¹⁵¹ Foto Catharijneconvent, Kerkcollectie digitaal (met toestemming van de parochie).

Vergelijkbaar met wat hierna bij het *Te Deum* wordt opgemerkt, ziet het ernaar uit dat de toepassing van de triade door een zeer select gezelschap werd uitgedragen. Als bij zulke grote databanken als Delpher, Reliwiki en Kerkcollectie digitaal geen andere voorbeelden tevoorschijn komen, dan gaat het om een zeldzaamheid. Dit wordt vanuit een andere hoek bevestigd door het kerkelijk handwoordenboek voor kunst, symboliek en liturgie van Matthaeus Nieuwbarn uit 1910, waarin noch *Christus vincit* etc. noch de *Laudes regiae* voorkomen.¹⁵² Het opschrift boven het Laatste Avondmaal in de Elisabethkerk – *'Sedenti in throno et agno benedictio et honor et gloria et potestas'* (Aan Hem die op de troon is gezeten en aan het Lam zij lof en eer en roem en kracht) – versterkt de indruk dat men aanvankelijk voor een andere beeldformule had gekozen: de combinatie van Christus Koning uit het *Te Deum* en het Lam Gods die in de Obrechtkerk (1922) met succes was gebruikt (afb. 33). De iconografische wending naar de triade *Christus vincit* etc. komt niet zomaar, want in 1927 zien we een eerste voorbeeld van Kees Dunselman in de Jozefkerk van Noordwijkerhout: hoewel Christus koning hier niet gecombineerd is met het heilig Hart zien we links van hem de regel *'Tu Rex gloriae'* uit het *Te Deum* en overlopend naar rechts *'Tu Salvator mundi'* uit de *Laudes regiae/Christus vincit* etc. Met de schildering in de kalot van de Elisabethkerk is de kunstenaar met dit combineren van thema's verder gegaan, waardoor ook aan de *'Koning van de harten'* recht is gedaan. Deze iconografie krijgt een bijzondere lading door de kalligrafie van de triade die ditmaal niet tot de omlijsting is teruggebracht, maar breed uitgemeten op de triomfboog staat: een helder crescendo in verf die zijn echo in het zingende kerkvolk zal hebben gevonden.

¹⁵¹ Catharijneconvent, 'Kerkcollectie digitaal', zoekterm: 'Christus vincit'. Van dit werk is een historische foto met de complete uitmonstering in Museum Amstelkring, Dunselmanarchief, zonder nummer. Wat betreft de makerschap van Kees Dunselman zie: 'Leidsche Courant – Noordwijkerhout', Historische Kranten.

¹⁵² Nieuwbarn, *Beknopt, kerkelijk handwoordenboek*. Evenmin in Nieuwbarn, *Het Roomsche Kerkgebouw*. Het *Te Deum* komt als liturgisch fenomeen (hymne) wel voor in het handwoordenboek.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

Relaties tekst, beeld en liturgie — Richten we ons op de compositie van de schildering in de kalot, dan kunnen de volgende relaties opgespoord worden. Om te beginnen met de korte, jongere versie van de hymne, wordt buiten Christus alleen de Drie-eenheid genoemd. In het oudere *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat* staan enkele saillante regels in de tweede strofe, waarin de paus centraal staat. Hierin figureren met name Petrus en Paulus die het centrum vormen van de twee groepen apostelen in de schildering. In de vrijwel identieke tekst van de *Laudes regiae* – de brontekst zou je kunnen zeggen – komen ook Gabriel en Michael in dit couplet voor. In de derde strofe van *Christus vincit* etc. richten de zangers zich tot God om hulp voor de bisschop: om te beginnen worden alle apostelen opgeroepen om hem bij te staan, waarna andere heiligen – martelaren en belijders – volgen. Speciaal voor de volgende groep van het kerkvolk – ‘*alle mensen van goede wil*’ – worden enkele heiligen apart genoemd, onder wie Antonius, Franciscus en Johannes Maria Vianney (beter bekend als de pastoor van Ars), van wie allemaal een beeld in de kathedraal staat.¹⁵³ Aangezien de laatste pas in 1925 heilig werd verklaard, bevestigt dit dat de tekst in de loop van de tijd is bijgesteld. Dit was niet ongebruikelijk bij oude liederen, zoals dit, of de kerkwijdingshymne *Caelestis urbs Jeruzalem* en het *Te Deum*.¹⁵⁴

Hoe weinig treffers je krijgt, als je zoekt naar uitvoeringen van *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat* zoveel zijn het er van het *Te Deum*. Dat hoeft niet te verbazen omdat elke zichzelf respecterende componist er wel een partituur aan heeft gewijd, van Mozart tot Diepenbrock. De populariteit was zeker zo groot, omdat vrijwel iedere kerkelijke plechtigheid – van het jubileum van de pastoor tot dat van de paus – ermee afgesloten werd, vaak na het lof. Het was dan ook veel bekender dan de triade *Christus vincit* etc. Ook qua opzet is er een groot verschil, want in de laatste hymne wordt niet alleen Gods zoon aangeropen, maar alle daarin genoemde heiligen om de paus, de bisschop en het kerkvolk te helpen. In die zin vormt het een sterk bindend element dat een extra dimensie aan de uitmonstering geeft, doordat het de schakel smeedt met het publiek in de kerk. Het ene moment staat alles nog los van elkaar: hier het gebouw met zijn beelden, glas in lood en schilderijen, daar de fysiek aanwezige mensen.

¹⁵³ Zie de bijlagen, paragraaf 6.2.

¹⁵⁴ Kantorowicz, *Laudes Regiae*, passim. Hubar, *Te Deum laudamus*, pp. 20-17. Henry, ‘Urbs Beata Jerusalem’. ‘Johannes Maria Vianney’, *Wikipedia*.



afb. 47 Kees Dunselman, Maquette van de uitmonstering van de O.L. Rozenkranskerk (beter bekend als de Obrechtkerk) te Amsterdam. Het 'Te Deum' vormde hierin een prominent leidmotief. Herkomst Museum Amstelkring, Dunselmanarchief, nr Dt-89. Foto Davique.nl 2017.

Maar op het moment dat het zingen start, vindt de verbinding plaats: dan treedt er een wisselwerking op tussen de aanroepingen om hulp en de voorstellingen. Je hoort het de gelovigen aan de figuren in de kalot vragen: Petrus en Paulus, help onze paus, apostelen help onze bisschop, maar ook ... jullie heiligen hier rondom ons, help ons, Gods volk. Door de eeuwen heen is dit actieve participeren van het 'publiek' een van de instrumenten van de liturgie. Om een indruk van de sfeer te geven die men voor ogen had, haal ik nogmaals het verslag van de twaalfde Gregoriusdag aan, waarin met enige na-ijver verteld wordt wat de kerk in België al had bereikt:

'kijkt vooral naar Mechelen, waar kardinaal Mercier de school van Tinel en de seminaristen er voor spande, en sinds dien het volk de altaargeheimen begeleidt

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

met een Gregoriaansch, dat na het congres van Mechelen en den zegen met het Allerheiligste op de Groote Markt uit twintig duizend kelen kwam zwellen in een geestdriftig belijdend: *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat*'.¹⁵⁵

3.3.3 *Te Deum laudamus*

Te Deum laudamus — Het *Te Deum* is primair gericht op God in zijn Drie-eenheid die het middelpunt is van een dankzegging waar heel het universum bij wordt betrokken. Behalve een meer algemene, psalmachtige smeekbede aan het slot, wordt Christus als '*Rex gloriae*' en '*Filius*' centraal geplaatst. Gelet op zijn positie in de schildering in de kalot is het haast ondenkbaar dat deze voorstelling geen spontane associaties met het *Te Deum* oproep. Hier durf ik dan ook de stelling aan dat we in de Elisabethkerk tevens te maken hebben met een verbeelding van deze hymne en wel meer in het bijzonder van de regel: *Te gloriosus Apostolorum chorus* (*U looft het roemrijke koor van de Apostelen*).¹⁵⁶ Opnieuw doet zich een wonderlijke synchroniciteit voor tussen de bouwpastoor en zijn bisschop, welke laatste waarschijnlijk al in 1906, maar in ieder geval vanaf 1923 pogingen ondernam om het *Te Deum* in zijn kathedraal een plaats te geven.¹⁵⁷ In 1929, hetzelfde jaar dat Kees Dunselman met zijn werk in de Elisabethkerk begon, leek het in Haarlem eindelijk tot uitvoering te komen. Joseph Cuypers ontwierp een kalligrafie voor de band onder de vensters in de lichtbeuk van de kerk – transept, koortravee, koepel en schip – waar de integrale eerste strofe aangebracht zou worden. Maar opnieuw werd dit plan verlaten, waarschijnlijk vanwege de hoge kosten van de westtorens, waarmee de bouw van de kathedraal afgesloten werd. Callier heeft dit ondertussen allemaal niet meer mee mogen maken. Hij overleed in 1928. Pas tijdens de laatste restauratie – in 2016 – zou dit plan gerealiseerd worden.¹⁵⁸

Door dit uitstel kende Nederland lange tijd waarschijnlijk maar enkele voorbeelden van het *Te Deum* in de monumentale kalligrafie: dat betrof de *Majestas domini* in de Antoniuskerk van Breda, van de kerkschilder Antonius Brouwer (1888); het

¹⁵⁵ V.d.M., 'De twaalfde Gregoriusdag'.

¹⁵⁶ Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 219-222.

¹⁵⁷ Hubar, *Te Deum laudamus*, pp. 9-10.

¹⁵⁸ Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 72, 284-285. Hubar, *Te Deum laudamus*, pp. 15-20.

werk van F.W. Mengelberg (1837-1919) in de kapel van het bisschoppelijk paleis van Utrecht (circa 1901) — hij was zowel lid van De Violier als van het Bernulphusgilde; en verder van Gerhard Janssen in het bolwerk van het Bernulphusgilde, de Nicolaaskerk van Jutphaas (1904), waar bouwpastoor en iconograaf G.W. van Heukelum de scepter zwaaide. In Breda ging het slechts om één regel: *'Tu rex gloriae, Christe'* (U, Koning van de heerlijkheid, Christus); in Utrecht betrof het de gehele eerste strofe en twee daaropvolgende regels, waaronder *'Tu rex gloriae, Christe'*; en ten slotte in Jutphaas nagenoeg de hele eerste strofe.¹⁵⁹ Het thema werd weer actueel toen Callier en Joseph Cuypers het oppakten voor de nieuwe Bavo, terwijl de gebroeders Dunselman dit in Amsterdam deden. In de Nicolaaskerk aldaar liet Jan – precies zoals bij de nieuwe Bavo de bedoeling was – de regels vijf en zes van de eerste strofe aanbrengen in de onderste ringen van de koepel (afb. 49). Direct in de pendentieven daaronder zijn de evangelisten net als in de Elisabethkerk weergegeven met boek in de hand, met de woorden *Homo* (mens) en *Rex* (koning), *Sacerdos* (priester) en *Deus* (God). Alleen de derde titel heeft geen equivalent in het *Te Deum*. Door de aanwezigheid van het woord *'majestatis'* onderscheidt de tekstband zich van die van het *Sanctus* dat voorafgaat aan het canongebed tijdens de mis. Boven deze ringen zijn *'omnes angeli'* (alle engelen) weergegeven: de engelenkoren uit de derde en vierde regel van het *Te Deum*. Wanneer deze schildering precies is uitgevoerd weten we niet, want Jan heeft hier van 1913 tot 1928 aan de uitmonstering gewerkt.

Intussen was broer Kees aan de slag in de Obrechtkerk elders in de stad (1921-1925) en ook hier was het *Te Deum* troef (afb. 33, afb. 47). Een eerste aanwijzing vormt de tekstband onder de schildering met Christus koning/heilig Hart in de kalot van de apsis met de regels veertien en vijftien: *Tu rex gloriae, Christe. Tu patris sempiternus es filius* (U, Koning van de heerlijkheid, Christus, U bent de eeuwige Zoon van de Vader) (1922). In de uitgevoerde versie wordt Christus koning/heilig Hart omgeven door zes heiligen, maar volgens de ontwerptekening was het de bedoeling om hem hier tussen engelenkoren te plaatsen. Interessant

¹⁵⁹ Voor F.W. Mengelberg en Gerhard (G.B.F.) Janssen zie Catharijneconvent, 'Kerkcollectie digitaal', zoekterm 'Te Deum'. Voor Antonius Brouwer zie: Hubar, #KunstinBreda, zoekterm 'Tu rex', onder verwijzing naar Delpher (*De Tijd*, 22-09-1888). Overigens komt het *Te Deum* als liturgisch fenomeen (hymne) wel voor in Nieuwbarn, *Beknopt, kerkelijk handwoordenboek*, zoekterm 'Te Deum'.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

van deze ingekleurde tekening is ook de kalligrafie in de vierkante vieringstoren, waar we Johannes zien met het inmiddels vertrouwde boek in zijn hand. 'Sanctus Sanctus Sanctus Dominus' staat daaronder. Al kan dit ook op het Sanctus in de mis slaan, gelet op de context gaat het zeer waarschijnlijk om het begin van de vijfde regel van het *Te Deum*. Van de daaropvolgende regel vinden we losse woorden terug in het cassettenplafond boven de koortravee van de Obrechtkerk.¹⁶⁰ Op dit moment zijn niet veel andere voorbeelden bekend van de verwerking van passages uit het *Te Deum* in een uitmonstering. Opmerkelijk genoeg gaat het daarbij om grotendeels prominente Godshuizen en/of om uitmonsteringen waarbij kunstenaars uit het netwerk van Joseph Cuypers of de gebroeders Dunselman zijn betrokken, zoals Jan Oosterman (1925). Je zou kunnen spreken van een hoog Violiergehalte, waar de erfenis van het Bernulphusgilde in doorklonk.¹⁶¹



afb. 48 Gebhard Fugel, *Te Deum laudamus*, ontwerp voor een wandschildering uit 1901. Zeer waarschijnlijk kenden de gebroeders Dunselman dit uit de vakliteratuur. Herkomst Wikimedia Commons.¹⁶²

¹⁶⁰ Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 194, 204-205.

¹⁶¹ Hubar, *De nieuwe Bavo te Haarlem*, pp. 40-41, 45-46, 51-57, 65-66. Hubar, #KunstinBreda, zoekterm 'Antonius Brouwer'. Catharijneconvent, 'Kerkcollectie digitaal', zoekterm 'Te Deum'.

¹⁶² Zie <http://bit.ly/Wikimedia-Fugel>. De afbeelding is ontleend aan Doering-Dachau, 'Gebhard Fugel'; afb. op p. 151.

Kijken we naar de compositie van het apostelenkoor in Rotterdam dan roept dit associaties op met het ontwerp *Te Deum laudamus* van een van de Duitse tegenhangers van de gebroeders Dunselman, Gebhard Fugel, uit 1901. Fugel was geen onbekende in het bisdom. Van hem werd onder meer werk geplaatst in het officiële orgaan van het diocees, weekblad *Sint Bavo*.¹⁶³ Het is interessant om na te gaan waar de verschillen en de overeenkomsten tussen de interpretatie van de twee kunstenaars zitten: Fugel plaatst in zijn *Te Deum* de kroning van Maria door de Drie-eenheid centraal, hoewel deze handeling niet letterlijk in de hymne voorkomt. De tekst noemt niet de Drie-eenheid als zodanig, hoewel de drie laatste regels van de eerste strofe wel op die manier geïnterpreteerd kunnen worden. God is aanwezig als *Dominus*, *Deus* en *Pater* (vader); Christus zelf als Christus Koning (*Rex gloriæ*) en uiteraard als zoon (*Filius*); en de heilige geest als *Paraclitus Spiritus* (vertrooster). Ook Maria figureert in het *Te Deum*; enerzijds in haar rol als moeder (omschreven als ‘*Virginis uterum*’, baarmoeder van de Maagd) en anderzijds in haar hoedanigheid van ‘*sancta Ecclesia*’ (heilige Kerk), in welk verband ze staat voor heel het gelovige volk en – in Fugels ontwerp – gekroond wordt door de Drievuldigheid. Behalve het koor van de apostelen heeft Fugel ook de overige groepen opgenomen, bestaande uit engelenkoren, martelaren, profeten en heiligen. Tenslotte heeft hij de gelovigen – ‘*populus tuus*’ (uw volk) – een nadrukkelijke positie gegeven bij de opgang naar de hemel: links de clerus en rechts de leken.

Kees Dunselman lijkt dit uitgebreide schema samengevat te hebben in enkele hoofdlijnen: de engelen worden vertegenwoordigd door het zestel aan de voet van Christus en door Gabriel en Michael aan de entree van de apsis. De overige koren van profeten, martelaren en – andere – heiligen zijn teruggebracht tot dat ene van de apostelen. De Drie-eenheid is op vrijwel dezelfde manier weergegeven als in de Obrechtkerk met een bijzondere positie voor Christus koning/heilig Hart (afb. 5). Maar Maria en het kerkvolk ... als we ervanuit gaan dat Maria staat voor de kerk, voor heel de gelovige gemeenschap, dan is het kerkvolk daar waar het hoort te zijn: beneden op aarde, in de kerk, de leken in het schip als symbool van de aardse bedevaart en de geestelijkheid op het priesterkoor als voorafbeelding van de hemel. Tijdens de plechtigheden kijken zij op naar het *Te Deum* in de kalot van de apsis.

¹⁶³ Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 220-221. Zie <http://bit.ly/Wikimedia-Fugel>: de afbeelding is ontleend aan Doering-Dachau, ‘Gebhard Fugel’; afb. op p. 151. Voor Fugel in weekblad *Sint Bavo* zie Hubar, ‘Sint Jozef op 19 maart’.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam



afb. 49 Jan Dunselman, *De koepel en pendentieven van de Nicolaaskerk te Amsterdam* (1913-1928). Ook hier hebben de evangelisten in hun boek de woorden Homo, Rex, Sacerdos en Deus staan; maar anders dan in de leesrichting van de Rotterdamse kathedraal van links naar rechts, staan ze hier in een draairichting van rechts naar links (rechtsboven Mattheus, rechtsonder Marcus, linksonder Lucas, linksboven Johannes). Herkomst RCE Beeldbank-Sjaan van der Jagt/Pixelpolder 2012.

Juist dit soort aspecten waarbij de fysieke aanwezigheid van de actoren integraal bij de voorstelling wordt betrokken draagt in hoge mate bij aan het liturgische karakter van dit type kerkelijke kunst.¹⁶⁴

Liefde en strijd — In dit verband mag niet vergeten worden dat het *Te Deum* niet zomaar een lofzang is. Thijm brengt de hymne in zijn *Heilige Linie* in verband met de liefde tot God, de mystieke liefde wel te verstaan, die in staat is om de mens met God op het innigst te verenigen. Hij doet dat in termen die verwijzen naar de fameuze beurtzang tussen bruid en bruidegom in het Hooglied:

*‘De liefde tot God is niet minder vindingrijk dan de liefde der toekomstige bruid en bruidegom hier op aarde, en gedwongen als wij zijn om, in dit stof, door stoffelijke woorden, tonen, en vormen ons gemoed uit te storten en onze denkbeelden wezen te geven, verzint de hemelsche liefde geen minder schoone bloemenspraak, [...] dan de waereldsche liefde, om langs den zoetsten en zekersten weg den Geliefde te naderen, en in vormen die ons eigen hart het meeste voldoen, Hem te viëren, te danken, te loven, en nieuwe genaden te vragen. Heel het „glorierijke choor der Apostelen”, de „eerwaardige schare der Profeeten”, het „schitterend heirleger der Martelaren”, de „blanke rei der blij-zingende Maagden”, heel de „vergadering der Belijders” en de „klaar blinkende slagorden der Engelen” worden beurtelings genoodigd om **den leden der strijdende Kerk op aarde** hulpe te komen bieden, bij het prijzen en loven van den Heer van leven en dood en bij het bevechten van den vijand onzer zielen’.*¹⁶⁵

Na uitgelegd te hebben dat door deze liefde en deze behoefte aan hulp bij de strijd op aarde de keuze van de heiligen wordt bepaald, die de kapellen in een kerk bevolken, vervolgt Thijm:

‘Het laatste woord der gantsche Heiligenvereering is altoos met Ambrosius en Augustinus:

¹⁶⁴ Vergelijk mijn analyse van de schilderijen van Jan Oosterman in de kerk van Petrus Stoel van Antiochië te Uden: Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 201-212.

¹⁶⁵ Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 106-107. Hubar, *De nieuwe Bavo*, p. 218. Hubar, *Te Deum laudamus*, pp. 27-33.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

„Te Deum laudamus!
Heilig, heilig, heilig
Is de Heer God der heirscharen.
De Hemelen en de aarde zijn vervuld van de grootheid uwer glorie,
Gloriosus chorus apostolorum,
Turba venerabilis Prophetarum,
Exercitus fulgens Martyrum celebrant laudationes tuae”.¹⁶⁶

Liefde en strijd, is dus het motto. Later zou Thijms neef, de componist Alphons Diepenbrock bij de uitleg van zijn *Te Deum* uit 1897 (en daarna nog vele malen bewerkt tot 1910) dit laatste bevestigen. Voor hem is deze oeroude lofzang ‘eene feestmuziek als **zinnebeeld van overwinning na strijd** en als betuiging van onwrikbaar vertrouwen in hoogere macht dan die der mensen’.¹⁶⁷ Een strijd die plaatsvindt in het schip dat, zoals gezegd, de strijdende kerk symboliseert; een overwinning die geëerd wordt in de apsis, dat deel van het gebouw dat voor de overwinnende kerk staat. Hier wordt Christus Koning bejubeld die zijn brandende hart toont als teken van liefde.

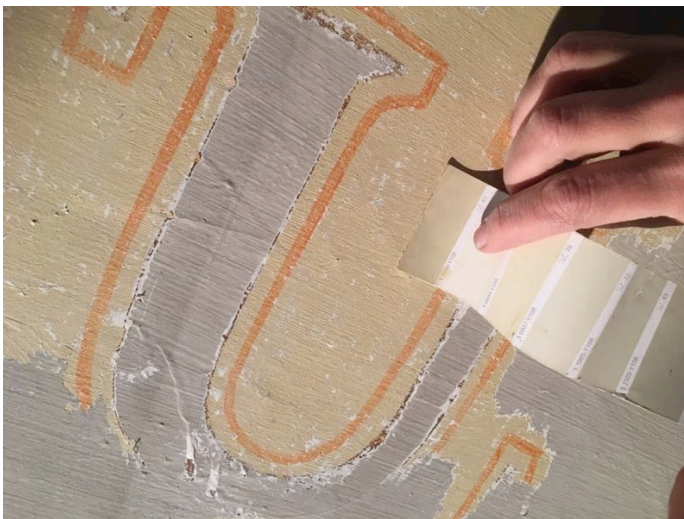
Vergelijken we het *Te Deum* en de triade *Christus vincit* etc. op het niveau van gelijkenis tussen tekst en voorstelling, van bekendheid en populariteit en van aanwezigheid in decoratieprogramma’s, dan komt de volgende conclusie behoorlijk sterk te staan: Wreesman en Jan Dunselman hadden oorspronkelijk het plan om in de kalot het *Te Deum* uit te voeren. Doordat de realisatie van dit deel van de uitmonstering lang op zich liet wachten, deed zich na 1925 de gelegenheid voor om dit thema te combineren met Christus Koning, wiens feest een bredere boodschap had, dan alleen de liturgische. Dit combineren was vrij eenvoudig, doordat Jan en Kees Dunselman voor de eerste lofzang al een afzonderlijke iconografie hadden ontwikkeld, die gemakkelijk aangepast kon worden ten behoeve van de andere hymne. Kees had daar al ervaring mee in Noordwijkerhout en gaf er in Rotterdam extra cachet aan door de integratie van het heilig Hart. Bij de uitmonstering van de koortravee, waarvoor hij de reeds ontwikkelde concepten van zijn broer heeft aangepast, werd deze combinerende aanpak herhaald.

¹⁶⁶ Zie de vorige noot 165.

¹⁶⁷ Reeser, *Diepenbrock*, p. 326 (vet door BvHH). Diepenbrocks *Te Deum* is onder meer te beluisteren via <http://youtu.be/oSxb4ZNWd4w>.



afb. 50 Het pseudo-mozaïek van het Christusmonogram in de top van de triomfboog is opgezet volgens de fibonaccireeks, bekend van het patroon van de zaden van de zonnebloem. Foto bvhh.nu 2017.



afb. 51 De letter U uit Christus (vergelijk de vorige foto in de linkerbovenhoek) wordt blootgelegd en hersteld. Foto Davique.nl 2017.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

3.3.4 Het tongewelf van de koortravee

Tot de 'overwinnende kerk' op het priesterkoor behoort niet alleen de apsis met de kalot, maar ook de smalle koortravee met haar tongewelf direct daarvoor. Zoals hiervoor werd aangestipt, bevonden zich ook hierop schilderijen die – eveneens – dankzij de stukken in het Dunselmanarchief en de beeldbank van het stadsarchief van Rotterdam gereconstrueerd konden worden. Het toeval wil dat in het enig bewaard gebleven schetsboekje van Jan Dunselman verschillende voorzetten te vinden zijn voor dit tongewelf (afb. 53).



afb. 52 Schema's van de Drie-eenheid, uitgewerkt door de gebroeders Dunselman op basis van 'De Heilige Linie' van J.A. Alberdingk Thijm in onder meer de doopkapel van de kathedraal (linksboven en -midden).¹⁶⁸ Collage bvhh.nu 2017.

Uit de aantekeningen erbij blijkt dat het oorspronkelijk de bedoeling was om hier de engelenkoren te plaatsen, wat bij uitstek past bij het *Te Deum*. Op een tweede schets zijn de koren vervangen door decoratieve velden, gevat in een architectonisch frame (afb. 53, 3). Ongetwijfeld had dit met het kostenaspect te maken. In beide gevallen zien we centraal een medaillon, vermoedelijk bedoeld voor een diagram van de Drie-eenheid, vergelijkbaar met wat in de doopkapel van de Elisabethkerk een plaats kreeg. In eerste instantie was dit ontleend aan *De Heilige Linie* van Thijm.¹⁶⁹

Uiteindelijk koos Kees Dunselman voor een oplossing die hij ook bij de 'sponning' – zoals op de tekening staat – had of zou toepassen in de buurt van de tweede kruiswegstatie in Zilk (afb. 53, 1).¹⁷⁰ Het toeval wil dat het om een boog van dezelfde diepte gaat als de koortravee in de kathedraal. Boven een patroon van ajour architectuurmotieven staat een schema van de Drie-eenheid die zowel prominent figureert in het *Te Deum* als in de korte versie van *Christus vincit* etc. Vergelijken we dit materiaal met historische foto's, dan staat dit laatste schema centraal in de top van het tongewelf, geflankeerd door tweemaal vijf engelen: twee serafijnen en drie cherubijnen, zoals specifiek genoemd in de vierde regel van het *Te Deum*. Het architectuurmotief is door Kees zo geproportioneerd dat er aan weerszijden twee lege velden zijn uitgespaard (afb. 53, 4). Ongetwijfeld waren deze bedoeld om in een later stadium met figuraties gevuld te worden; mogelijk met de engelenkoren die Jan al op die plaats voorzien had.

¹⁶⁸ Herkomst: 1), 3) en 4): Dunselmanarchief, Ons' Lieve Heer op Solder, Dt. 164 (Elisabethkerk Rotterdam), Br 318 (onbekend), Dt. 155 (De Zilk); 6) Doopkapel kathedraal bvhh.nu 2017; 2) en 5) Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 137, 145; 7) Stadsarchief Rotterdam, F.H. van Dijk, 1953, nr 1976-6476.

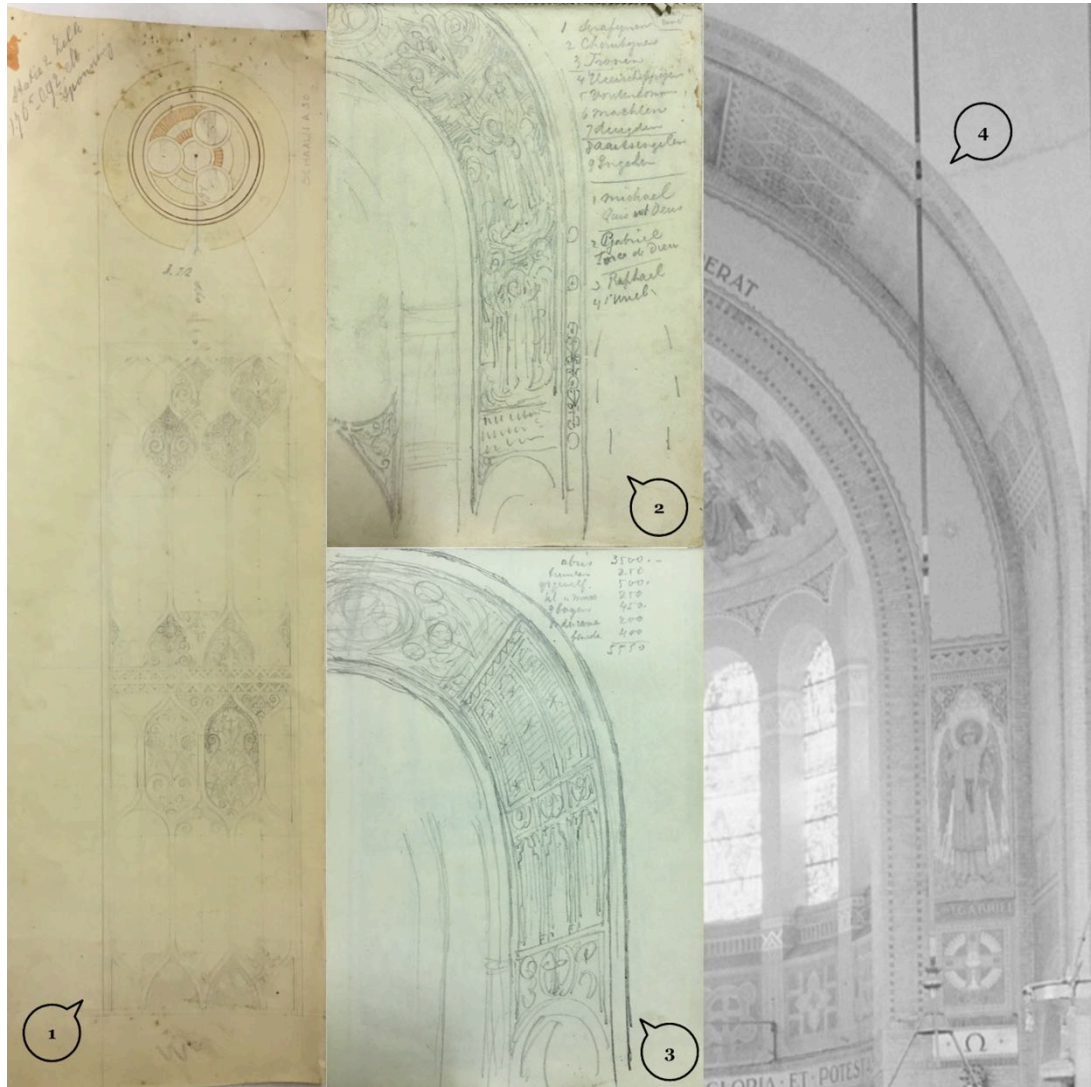
¹⁶⁹ Dunselmanarchief, Ons' Lieve Heer op Solder, Dt. 164, Br 318, Dt. 155. Thijm, *De Heilige Linie*, pp. 137, 145. Hubar, *De genade van de steiger*, p. 216.

¹⁷⁰ Museum Amstelkring, Dunselmanarchief, Br 318. Reliwiki, 'De Zilk': de kerk dateert van 1920. De kruisweg van (vermoedelijk) Kees Dunselman is nog aanwezig. De muurschilderingen zijn verdwenen.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

De reconstructie lijkt te bevestigen dat de programmamakers oorspronkelijk het plan hadden om hier het *Te Deum* te schilderen en in latere instantie – zeer waarschijnlijk na 1925 – het idee geboren is om dit te verenigen met de hymne *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat*.



afb. 53 Model, ontwerpen en uitvoering van de koortravee door Jan en Kees Dunselman. Links (1) is het ontwerp van Kees voor de kerk van Zilk te zien. Spijtig genoeg bestaat dit niet meer. Het schetsboekje laat enkele varianten van Jan zien (2 en 3). In het gerealiseerde ontwerp heeft Kees muurvelden uitgespaard om eventueel later van muurschilderingen te voorzien (4). Collage bvhh.nu 2017.¹⁷¹

¹⁷¹ Herkomst v.l.n.r. en v.b.n.o.: a) b) en c) Museum Amstelkring, Dunselmanarchief, Br 318, z.nr; d) Stadsarchief Rotterdam, F.H. van Dijk, 1953, nr 1976-6476.

3.4 Een gesamtkunstwerk

De Laurentius & Elisabeth Kathedraal is in meer opzichten een gesamtkunstwerk.* Over het algemeen wordt dit begrip gebruikt voor gebouwen met een samenhangende uitmonstering: de architectuur en de inrichting met glas in lood, beelden, edel- en siersmeedwerk, schilderijen, betegeling en meubels vormt één samenhangend geheel op basis van een doordacht programma, waarmee de makers een boodschap uit willen dragen. Vaak worden de voltooiende componenten van dit ensemble vergeten en dat zijn muziek en beweging (dans). Het begrip heeft niet voor niets een Wagneriaanse oorsprong.¹⁷² Op het moment dat de muziek klinkt en de actoren door hun beweging bij het geheel worden betrokken, raakt het gesamt-kunstwerk voltooid. Kort door de bocht zou je kunnen stellen dat wat de kerk met haar liturgie al eeuwen in praktijk bracht, door Wagner opnieuw geïntroduceerd werd. Andersom betekende dit dat de generaties van de negentiende en vroege twintigste eeuw hiervoor in verhoogde mate gevoelig waren en er driftig op in werd gespeeld. Wagner was tenslotte de enige nog levende kunstenaar die een plaats kreeg in de uitmonstering van dat gesamtkunstwerk par excellence, het Rijksmuseum te Amsterdam van Pierre J.H. Cuypers.¹⁷³

Ook in de kathedraal is een heel team bezig geweest om een gesamtkunstwerk te ontwikkelen en uit te werken. Hierbij hebben verschillende allianties een rol gespeeld tussen de clerus, de architect en de beeldende kunstenaars en de ambachtslieden. Kijken we naar de schildering in de kalot dan zal waarschijnlijk Wreesman de belangrijkste inbreng hebben gehad. Zoals gezegd was hij in 1927 met emeritaat gegaan, maar hij bleef nauw betrokken bij de kerk. Zijn opvolger, Ch. Querelle gaf hem daar kennelijk ruimte voor. In de wisselwerking tussen de beide pastoors en de gebroeders Dunselman zal mogelijk op basis van een ouder concept van Jan een nieuw ontwerp zijn gemaakt door Kees. Zoals hiervoor aangestipt, is op een bepaald moment de keuze gemaakt om het thema van het *Te Deum* te combineren met dat van de *Laudes regiae*, wat zeer waarschijnlijk is beïnvloed door de instelling van de feestdag van Christus Koning/heilig Hart in 1925. Het was de bevestiging van een ontwikkeling die zijn beslag al had gekregen: in 1922 voerde Kees Dunselman de combinatie al uit van het vroegchristelijke

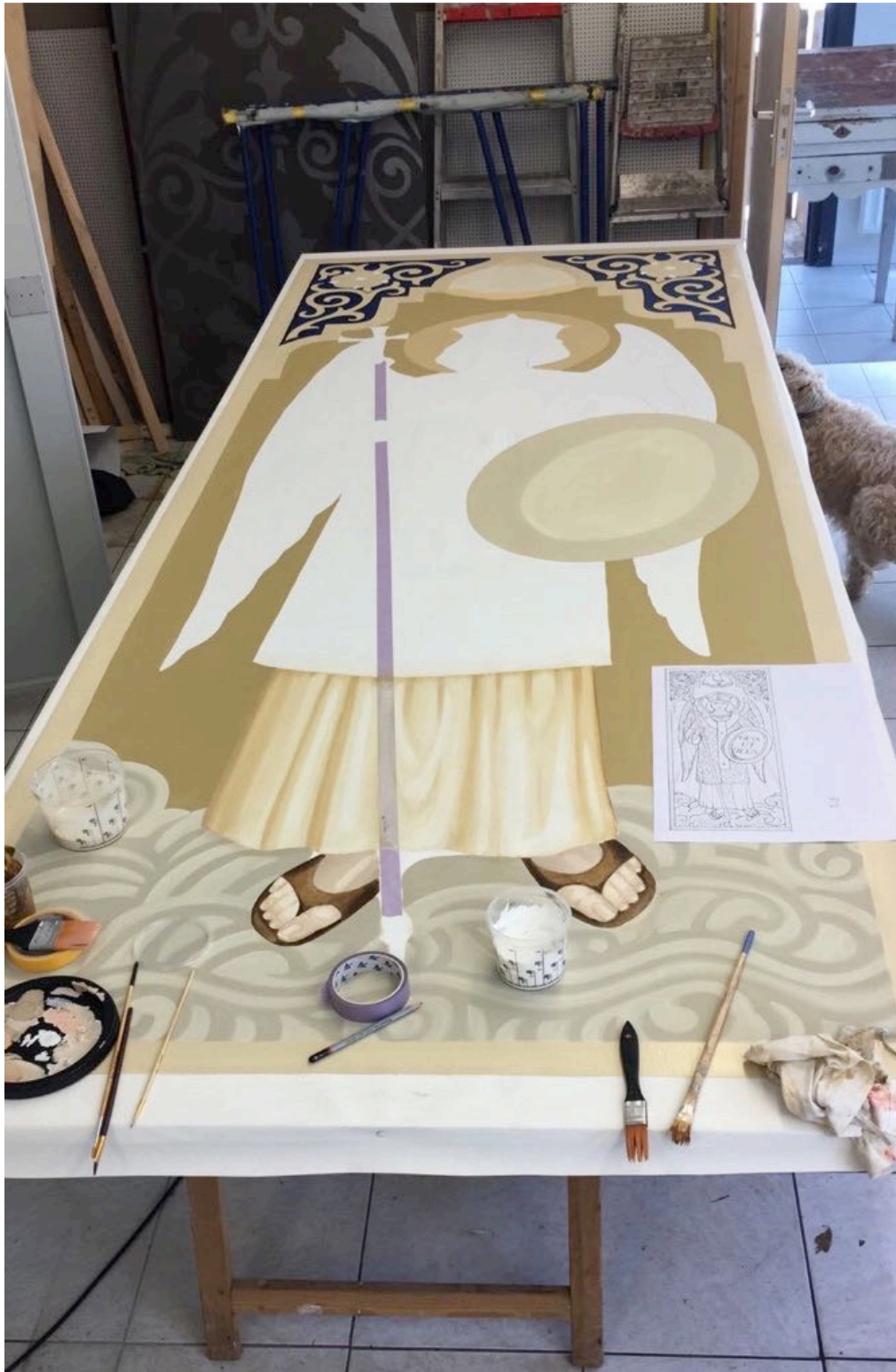
¹⁷² 'Gesamtkunstwerk', Wikipedia.

¹⁷³ Becker, 'Ons Rijksmuseum wordt een tempel', p. 324.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

model van de *Majestas domini* en het vooral negentiende-eeuwse heilig Hartbeeld in de Obrechtkerk. In het Amsterdamse Dunselmanarchief bevinden zich meer voorbeelden van dit nieuwe type dat vrijwel zeker ook elders in katholiek Europa toepassing vond. Dat men deze iconografische oplossing associeerde met het *Te Deum* blijkt wel uit de voorstelling in de kalot van de Obrechtkerk. En dat deze hymne sowieso een aansprekende boodschap overbracht, is hiervoor aan de hand van de voorbeelden in het bisdom Haarlem gebleken. Wat betreft de combinatie met de triade *Christus vincit* etc. had Kees al een precedent geschapen met zijn werk in de Jozefkerk van Noordwijkerhout. Rest de vraag of men met de kalligrafie op de triomfboog heeft willen verwijzen naar de jongere versie van *Christus vincit*, *Christus regnat*, *Christus imperat* of de variant, gebaseerd op de *Laudes regiae*. Daar zullen we vermoedelijk nooit achter komen. Dat neemt niet weg dat de makers erin zijn geslaagd om de bestaande associaties met het *Te Deum* via de kalligrafie te verrijken met die van de hymne *Christus vincit* etc. Hierdoor ontstond een liturgisch gesamtwerk van formaat.



afb. 54 Jojanneke Post, Halverwege de schildering van de aartsengel Michael, uitgevoerd op basis van het verdwenen ontwerp van Kees Dunselman. Foto Davique.nl 2017.

4 Kleur en drager

4.1 Op of tegen de muur

Marouflage — Het enige aspect van de uitmonstering van de kalot waar relatief weinig zekerheid over kon worden verkregen betreft de toegepaste kleuren. En dat is wel cruciaal om een nieuwe schildering te maken die past binnen het bestaande gamma van het priesterkoor. De enige sporen die Jojanneke Post bij haar onderzoek heeft aangetroffen zaten op de randen van de verschillende doeken die tegen het gewelf waren gespannen. Deze bedoeiking van gewelven en muren wordt marouflage genoemd. Lange tijd werd deze methode – ook binnen vakkringen – als een gebaar van armoede beschouwd. De echte kerkschilder stond immers op de steiger, waar hij het middeleeuwse ambacht liet herleven. De grootste stoorzender hierbij was het Nederlandse klimaat dat met name aan de noordkant van kerkgebouwen voor heel wat vochtproblemen zorgde. Hiermee had men na de herintroductie van de monumentale kerkelijke schilderkunst circa 1850 – met voortrekkers als Pierre Cuypers en Alfred Tepe – voldoende ervaring om tot praktische oplossingen te komen: het decoratieve onderdeel dat reproduceerbaar was dankzij het werken met sjablonen werd direct op de muur gedaan; de figuratieve unica werden bij twijfel op aparte dragers uitgevoerd die men later op de muur of tegen de gewelven aanbracht.¹⁷⁴

Een van de bekendste en meest aansprekende voorbeelden op dit gebied anno 1900 was de uitmonstering van het Rijksmuseum, waar het figuratieve werk van de uit Wenen aangetrokken Georg Sturm integraal op doek is uitgevoerd. Er waren ook zalen waar de voorstellingen direct op de muur zijn geschilderd, maar dat waren hoofdzakelijk kopieën van authentieke historische taferelen in de stijlkamers van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst. Ook al bewees de aparte drager zich als de meest duurzame oplossing, het ideaal bleef toch om net als de middeleeuwse schilder het werk op de steiger uit te voeren, in direct contact met de muur.

¹⁷⁴ SRAL, *Kathedrale kerk HH Laurentius en Elisabeth te Rotterdam*, p. 2. Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 48, 72, 78-80, 99-100, 473.



afb. 55 Een van de kenmerkende aspecten van de architectuurpolychromie van na 1900 is vrijwel zeker te herleiden tot de nieuwe Bavo van Joseph Cuypers: het betreft de afwisseling van gebakken en geschilderde polychromie. Piet Buskens heeft sierlijke patronen ontworpen die in ongeglazuurde terracotta gebakken werden (1, 2 en 7). Later heeft met name Jan Dunselman bij de Lourdeskapel (3) en de heilig Hartkapel (6) een ontwerp gemaakt met repeterende ornamenten die op de steen geschilderd zijn. Of de blader- en wijnranken (1) ook van zijn hand zijn, is de vraag. Aan de westkant van de kerk is in 1922 een eenvoudige gepolychromeerde bies boven de plint gezet die elders in de kerk al zat (4, 5). Het in schilderijen nabootsen van andere materialen gaat terug op de oudheid en wordt in jargon aangeduid als *metabolisme* (stofwisseling). Foto's en collage bvhh.nu 2017.

In de praktijk van de gebroeders Dunselman zien we dan ook afwisselend figuraties op doek of – zoals aangestipt bij de kruiswegen – linoleum en op de muur. Niet zomaar laat Jan zich fotograferen op de steiger in de Nicolaaskerk bij wat hij als een van zijn topstukken beschouwde: de Amsterdamse mirakelprocessie, hoog op de kopmuur van het noordelijke transept (afb. 28).¹⁷⁵

Baksteen — Er was vaak nog een sluipmoordenaar actief in de gebouwen en dat was de moderne baksteen. Een van de weinige opmerkingen daarover vinden we in de collegedictaten van Antoon Derkinderen die in 1907 hoogleraar-directeur van de Amsterdamse Rijksacademie werd. In zijn excerpt van de toenmalige vakliteratuur over de voorbereiding van de muur als duurzame drager van schilderijen verwijst hij onder meer naar een stuk van de Duitse fabrikant Aug. Wilh. König die constateert dat de baksteen van zijn tijd nooit geheel vrij van ‘salpeter’ is. Hij heeft daarom een soort ‘isoleermastiek’ op de markt gebracht. Paradoxaal genoeg neemt Derkinderen hem vanwege die ‘handels-tendenz’ niet serieus. Toch zijn er genoeg voorbeelden om aan te nemen dat König hiervoor terecht waarschuwde.¹⁷⁶ Mogelijk heeft architect Buskens op dit probleem geanticipeerd door de hoge ruimtes van de kerk, inclusief de apsis, te laten overwelfen in hout (zie afb. 76).¹⁷⁷ Die voldeden in principe uitstekend voor schilderijen. Ondanks deze oplossing bleken problemen aan de noordkant van de kerk bij de kalot niet uit te blijven. De foto’s van F.H. van Dijk uit het stadsarchief van Rotterdam uit 1954 laten zien dat er sprake was van de gevreesde zoutuitbloei.¹⁷⁸ Die zat juist op de lagere plaatsen die het meest kwetsbaar zijn. Niet alleen vanwege het reële gevaar van een dakgoot die op den duur door bladeren en vuil verstopt kan raken, maar ook vanwege de onvermijdelijke vochtophoping in de hoeken links en rechts van het conische dak van de apsis, de sluitmuur van de koortravee en het muurwerk van de koortorens. Hier bevinden zich twee concentratiepunten van het hemelwater. Door de vooruitgeschoven positie van de torens zit hier ook het muurwerk dat er het langst overdoet om weer droog te worden (afb. 15). Misschien was dit voor Kees Dunselman een extra reden om te kiezen voor marouflage.

¹⁷⁵ Hubar, *De genade van de steiger*, p. 188, afb. 136. Schillemans, ‘Jan en Kees Dunselman’, p. 6, afb. 6.

¹⁷⁶ Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 51, 99. Hubar, *De muur moet droog zijn*, p. 16.

¹⁷⁷ De structuur van de houten gewelven is goed zichtbaar op de foto’s van G.J. Dukker uit 1971 op de beeldbank van de RCE (zie afb. 76).

¹⁷⁸ Beeldbank Stadsarchief Rotterdam, F.H. van Dijk, 1954, nr 4100_1976-6647 en 4100_1976-14509.



afb. 56 Fragmenten van de schilderijen in de kalot van de apsis, onder meer op de naden van de marouflage. 1) De wolk met de handen van God de Vader rond de oculus van het apsisgewelf. 2) Detail van de rand rond de oculus op de grens met de triomfboog. 3) Een stukje van de stralenkrans rond de wolk met de handen van God de Vader (1) op de naad van de marouflage. 4) Het pseudo-mozaïek van de achtergrond op de naad van de marouflage. 5) Fragment van de kleding op de naad van de marouflage. 6) Polychromie op de omlijsting van de oculus van het apsisgewelf. 7) Vermoedelijk de klauw van de leeuw van Marcus. 8) De grens te zien van de marouflage boven de sierrand. Herkomst bvhh.nu 2017; Davique.nl 2017. Collage bvhh.nu 2017.

In het atelier of op locatie — Het is nog altijd niet duidelijk hoe Kees deze marouflage precies heeft vormgegeven. Vaak wordt aangenomen dat de gebroeders Dunselman bij dragers die later op de plek werden ingepast het werk in hun atelier uitvoerden. Voor kruiswegen zal dat inderdaad de normale praktijk zijn geweest.

Kijken we naar de schildering van Maria ten Hemelopneming in de Amsterdamse Posthoornkerk van Jan Dunselman of die van de Antoniuskapel in de Urbanuskerk van Nes aan de Amstel van Kees – respectievelijk op linoleum en zeildoek (?) – dan kan eveneens van atelierwerk sprake zijn. Het gaat tenslotte om rechthoekige velden, waarvan de proportionering aan de hand van bouwtekeningen goed ingeschat kon worden. Zoals aangestipt, maakten de gebroeders met behulp van de calques van de architect een compleet overzicht van hun uitmonsteringen, zoals de voorbeelden van de Obrechtkerk en Ulvenhout laten zien (afb. 47).

Dat deze routine ook bij de Rotterdamse kalotschildering is toegepast, is echter twijfelachtig. Het probleem bij een apsisgewelf – de holle kant van een halve bol – is de vertekening, waardoor je de vlakke stroken in je atelier voortdurend moet vertalen in een concaaf veld. De gebroeders Dunselman waren vakmensen pur sang die er zelfs niet voor terugdeinsden om de fibonaccireeks* in hun geschilderde mozaïeken toe te passen, zoals het Christusmonogram op de triomfboog laat zien (afb. 50).¹⁷⁹ Maar om een soortgelijke mathematische vervorming met zo'n rijk bezette voorstelling op te lossen, moet toch wel een erg grote opgave zijn geweest. Op dit punt kunnen we de onderneming vergelijken met wat Huib Luns als opdracht kreeg van Callier voor de kapel van het seminarie Hageveld (1925). Jan Stuyt ontwierp hier een kapel met een koepel in de vorm van een barokke ovaal. Aan de binnenkant was in de concave opbouw ruimte uitgespaard voor een grote schildering die daar als een vlak, horizontaal doek werd ingehangen. Door de toepassing van een eveneens barok aandoend verkort wordt de koepel op het oog schijnbaar: men krijgt een vue op de hemel waar de heilige Geest uit neerdaalt (afb. 57). Huib Luns, die we in de pers vaak tegenkomen in gezelschap van Jan Dunselman en eveneens lid was van De Violier, waagde zich niet aan zoiets ingewikkelds als een concave schildering. Omdat hij koos voor een vlakke uitvoering kon hij dit werk gewoon in zijn atelier maken.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Hubar, 'De nieuwe Bavo bloeit'.

¹⁸⁰ Krol, 'Historie van Landgoed en Seminarie Hageveld', met onder meer foto's van Huib Luns aan het werk met de schilderingen voor de kapel van Hageveld in zijn atelier. Voor de contacten tussen Huib Luns en Jan Dunselman zie onder meer Van den Broeke, 'SCHILDERKUNST. Verder: 'Drankbestrijding', Delpher. Wat betreft de iconografie zie Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 262-263.

Mijn vermoeden is dan ook dat de marouflage tegen het gewelf gespannen is en daar op locatie de schildering is aangebracht. Wat hiervoor pleit zijn de restanten die op de grens van de verschillende segmenten op het gewelf zijn teruggevonden. De verschillende stukken werden strakgespannen en verlijmd, en wel op zo'n manier dat daartussen smalle stroken van het gewelf overbleven – vergelijkbaar met dilatatievoegen – die integraal mee afgewerkt werden. Ook het centrale punt van de kalot met de schematisch weergegeven 'hemel', waaruit de zegenende handen van God de vader steken, is zonder doek op het gewelf aangebracht. Die keuze kan gemaakt zijn, omdat het een sjabloonachtig motief betrof dat eenvoudig reproduceerbaar was. Verder was dit de plaats waar redelijkerwijs geen vochtschade verwacht werd.

4.2 Polychromie en figuraties

Kleurtheorie — Het onderdeel waarover de minste gegevens zijn gevonden, betreft het kleurengamma van de kalotschildering. Algemeen is naar het kleurgebruik van de gebroeders Dunselman tot dusver nauwelijks onderzoek gedaan. Vanwege de contacten van Jan met Thijm en de opleiding van Kees aan de Rijksschool voor Kunstnijverheid, waar Joseph Cuypers de scepter zwaaide, is het ondenkbaar dat ze geen weet hadden van Thijms kennis van monumentale schilderkunst. Zelf zijn leven lang geïntrigeerd door polychromie, heeft Thijm in 1871-1874 het lemma *Peinture* uit de beroemde *Dictionnaire* van Viollet-le-Duc in het Nederlands vertaald en gepubliceerd in zijn tijdschrift *De Dietsche Warande*.¹⁸¹ Derkinderen die vanaf 1907 als hoogleraar-directeur de regie voerde over de Rijksacademie had hiervan een overdruk in bezit die hij weer uitleende aan zijn vriend, vroegere klasgenoot op de academie en latere collega-hoogleraar, Rik Roland Holst. Dat was in 1901 toen de laatste zich voorbereidde op zijn schilderijen in de Beurs van Berlage en daarvoor ook het advies van die andere klasgenoot van de Rijksacademie inwon: pater Willibrord (Jan) Verkade, een van de belangrijkste ambassadeurs voor de Beuroner kunst.¹⁸²

¹⁸¹ Thijm, 'De schilderkunst' (1871 en 1874). Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 7. Hubar, *Muziek van het licht*, pp. 84-132.

¹⁸² Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 36, 49, 55-56.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam



afb. 57 Huib Luns, *De roeping van de priester* (1925) in de kapel van het kleinseminarie te Hageveld, ontworpen door Jan Stuyt (1923). Het gaat hier om een vlakke schildering die door het barokke verkort diepte suggereert. Het werk werd uitgevoerd in het atelier en later op de plaats aangebracht. Huib Luns liet zich zeer waarschijnlijk inspireren door 'Het laatste oordeel' van Gebhard Fugel in de Martinuskerk van Bad Wurzach-Hauerz (Baden-Württemberg, Duitsland) uit 1921.¹⁸³ Foto RCE Beeldbank-G.J. Dukker.

Op dat moment had Jan Dunselman nog niet zo lang een van zijn eerste monumentale opdrachten aan de muur voltooid, en wel in de kerk van Petrus-Banden in Roelofarendsveen (1900). Spijtig genoeg is die in 1969 gesloopt, zodat we ons daar geen beeld meer van kunnen vormen.¹⁸⁴ Nu was Thijms vertaling van Viollet-le-Duc zeker niet het enige traktaat op het gebied van de polychromie dat gebruikt werd in de kringen van de scholen van het Rijksmuseum, de Rijksacademie en De Violier:

¹⁸³ 'Gebhard Fugel', *Wikipedia*.

¹⁸⁴ 'KERKNIEUWS', Delpher (1900). Reliwiki, 'Roelofarendsveen, Noordeinde 187 - Petrus Banden'.

ook de regels die Owen Jones in zijn *Grammar of ornament* had opgenomen en werken van autoriteiten als Charles Blanc en Michel Chevreul, om vooral de *Farbenlehre* van Goethe niet te vergeten, speelden een rol. Hoewel er nog veel onderzoek gedaan moet worden, valt op dat de firma Cuypers bij voorkeur primaire kleuren als uitgangspunt gebruikte, terwijl de gebroeders Dunselman zich meer op de secundaire en tertiaire mengtonen richtten. Wat ze in ieder geval konden vinden bij Viollet-le-Duc/Thijm is dat je bijna alle kleurnuances kon toepassen wanneer je met goud werkte, of liever nog, goud als een scheidend element gebruikte. Een ouder en goedkoper alternatief was het gebruik van donkere of juist heel lichte contourlijnen tussen kleurpartijen, waardoor je een ongewenste vermenging van naast elkaar liggende tinten kon voorkomen. Dat wat – overigens niet alleen – impressionistische kunstenaars wilden bereiken, wilde de kerkschilder bij zijn decoraties koste wat kost voorkomen.¹⁸⁵

Patronen — Kijken we naar de vele getekende voorbeelden die Viollet-le-Duc in zijn lemma opnam, dan wordt duidelijk dat de gebroeders Dunselman daarvan – in tegenstelling tot Cuypers senior – geen voorbeelden overnamen. Ze ontwierpen een eigen collectie aan ornamenten, waarvan het hele register in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal is opengetrokken: bloemen, variërend van roos tot palmet*, eikenblad, Franse lelie en lotus, meanderende slingers en de karakteristieke Beuroner stijlindicator van golvende lijnen, zoals in de top van de kalot (afb. 56). Opvallend zijn ook de geometrisch bepaalde patronen, van reeksen van blokjes, vierkantjes, driehoekjes – waardoor een gekarteld effect ontstaat – verticale lijnen et cetera. Vaak gaat het om pure eenvoud in kleur, waarvan het ritme en de herhaling het sierlijk effect sorteren. Anders dan bij de firma Cuypers gewoon was, gebeurt dit vaak op egale ondergronden van een zachte, witachtige toon: alsof de muur een vel papier is. Dit laatste concept maakte zijn entree onder Antoon Derkinderen die met Jan en Kees Dunselman tot het netwerk van De Violier behoorde. Anno 1929 was dit bij de volgende generatie kunstenaars, onder wie Derkinderens leerling Charles Eyck, als onderdeel van het monumentale idioom gemeengoed.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Hubar, *Muziek van het licht*, passim. Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 237, 245-248.

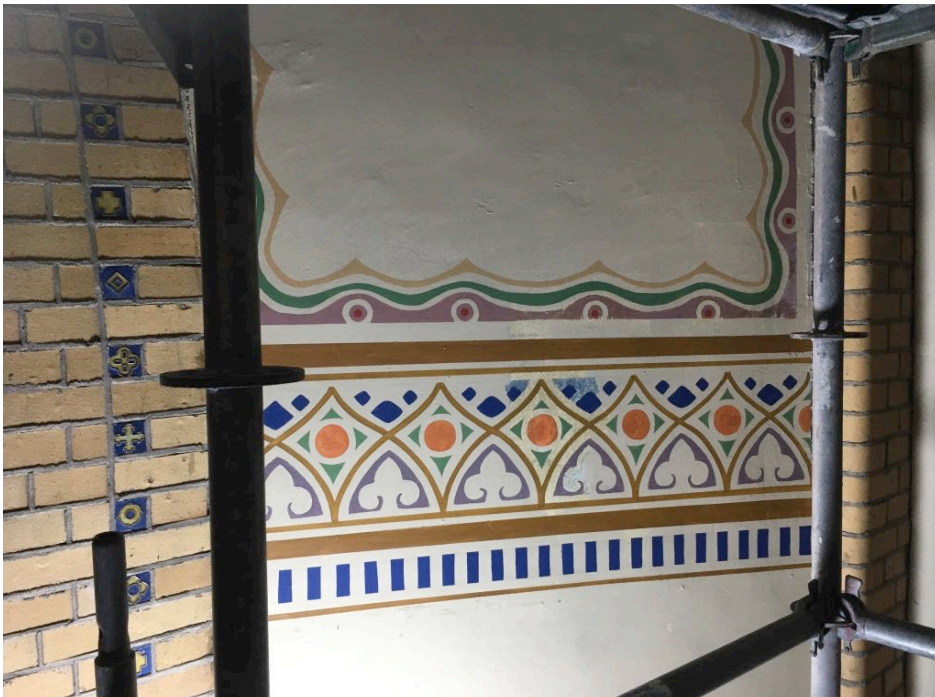
¹⁸⁶ Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 44, 171, 290, 321, 406, 427, 431-434, 444, 457, 459.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam



afb. 58 De meanderende slingermotieven en rozetten in de kathedraal zijn karakteristiek voor de collectie siermotieven die de gebroeders Dunselman hebben ontwikkeld voor hun uitmonsteringen. Foto Davique.nl 2017.



afb. 59 Eenvoudige, maar uitgebalanceerde decoratieve motieven op het opgaande deel van de triomfboog, boven de schildering van de aartsengel Michael. Centraal is een deel van het

onder de latex aangetroffen werk in zijn oude staat zichtbaar gehouden. Opvallend is de lichte, blanke ondergrond, alsof de muur een vel papier is. Foto Davique.nl 2017.

Pseudo-mozaïek — Tot het handelsmerk van de gebroeders Dunselman hoorde ook het pseudo-mozaïek in de apsis en op de triomfboog. De mozaïekkunst ontpopte zich in de eerste helft van de twintigste eeuw vanwege de vroegchristelijke connotaties tot een geliefd medium voor kerkelijke uitmonsteringen. Wat echter een groot nadeel was waren de kosten, ook omdat men gespecialiseerde vaklui van elders moest laten komen. Vandaar dat men driftig zocht naar alternatieven, wat de gebroeders Dunselman bereikten door een evocatie in verf.¹⁸⁷ Lange tijd werd op dit soort oplossingen neergekeken, omdat het immers maar ‘namaak’ was. Dat het nabootsen van materialen iets van alle tijden is en zijn wortels heeft in de oudheid, werd gemakshalve vergeten. Dit metabolisme – letterlijk stofwisseling – zoals dit in jargon heet – betrof niet alleen materialen, maar ook architectuurmotieven. Een goed voorbeeld vormen de verschillende versies van de voorstelling van het Laatste Avondmaal die Jan Dunselman vermoedelijk voor het eerst uitwerkte in de Nicolaaskerk. Zowel daar als in de Elisabethkerk werd de scene gecompartmenteerd door echte pilasters. Omdat deze in de Obrechtkerk ontbraken, heeft Kees ze hier geschilderd. Dit doet denken aan wat Viollet-le-Duc beschrijft:

*‘Wanneer de schilders der dertiende eeuw een muur met eene arcature wilden versieren, waar de architect in de werkelijkheid geen reliëfbogen had kunnen aanbrengen, herleidden zij die architectuurvormen tot een soort van vlak beschreven ornament’.*¹⁸⁸

In een vrij vroeg stadium van de herintroductie van middeleeuws geïnspireerde uitmonsteringen, in 1858, typeerde Thijm dit soort kunstgrepen als een ‘*artificiële omschepping*’, omdat een volwaardig artistiek alternatief wordt gecreëerd voor iets dat er materieel niet was. Tegelijkertijd moest dit als nabootsing wél eerlijk en herkenbaar blijven.¹⁸⁹ Het staat wel vast dat de gebroeders Dunselman dat met

¹⁸⁷ Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 137, 182, 194, 230-234, 241-246, 315-318, 327-329, 346-359.

¹⁸⁸ Thijm, ‘De schilderkunst’ (1874), pp. 260-261. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, deel 7, p. 96.

¹⁸⁹ Thijm, ‘De Amsterdamsche kunst-ten-toon-stellingen in 1858’, pp. 390-391: noot 1 is ondertekend met de initialen A.Th. Hubar, *De muziek van het licht*, pp. 38-40, 131, 155.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

hun pseudo-mozaïeken tot het uiterste hebben opgerekt. Bevonden zij zich aan de ene kant van het spectrum van deze metabolische omschepping, hun vriend Joseph Cuypers zat aan de andere kant. Ook hij was door de jaren heen op zoek naar een metabolische vervanging voor het kostbare mozaïek. Bij de nieuwe Bavo bedacht hij de oplossing om de ‘overwinnende kerk’ te laten voorzien van blauwe voegen, waardoor iedere steen als het ware apart gedefinieerd werd. Later, bij de Laurentiuskerk van Dongen, bedacht hij een andere aanpak voor het verticale aardse en het hemelse gebied in de apsis. Hier liet hij de kerkschilder Joan Collette in het eerste domein de heiligen van het ‘regioen’ als figuren van vlees en bloed op een pleisterlaag weergeven. Collette heeft de hemel daarboven direct aangebracht op het metselwerk: het raster van het onderliggende voegwerk gaf – vergelijkbaar met mozaïek – het effect van een weefsel dat zorgde voor een minder zintuiglijk, etherisch aanzien.¹⁹⁰ Op dit onderscheid kom ik hierna nog terug.



afb. 60 Joan Collette en de Kunstwerkplaatsen Cuypers & Co, *De uitmonstering van de apsis van de Laurentiuskerk te Dongen* (1923). Ook hier zijn de apostelen in de hemel afgebeeld, maar weer heel anders dan in de Elisabethkerk. *Herkomst RCE Beeldbank-Sjaan van der Jagt/Pixelpolder 2012.*

¹⁹⁰ Hubar, *De nieuwe Bavo*, pp. 243, 255-261. Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 234-237.

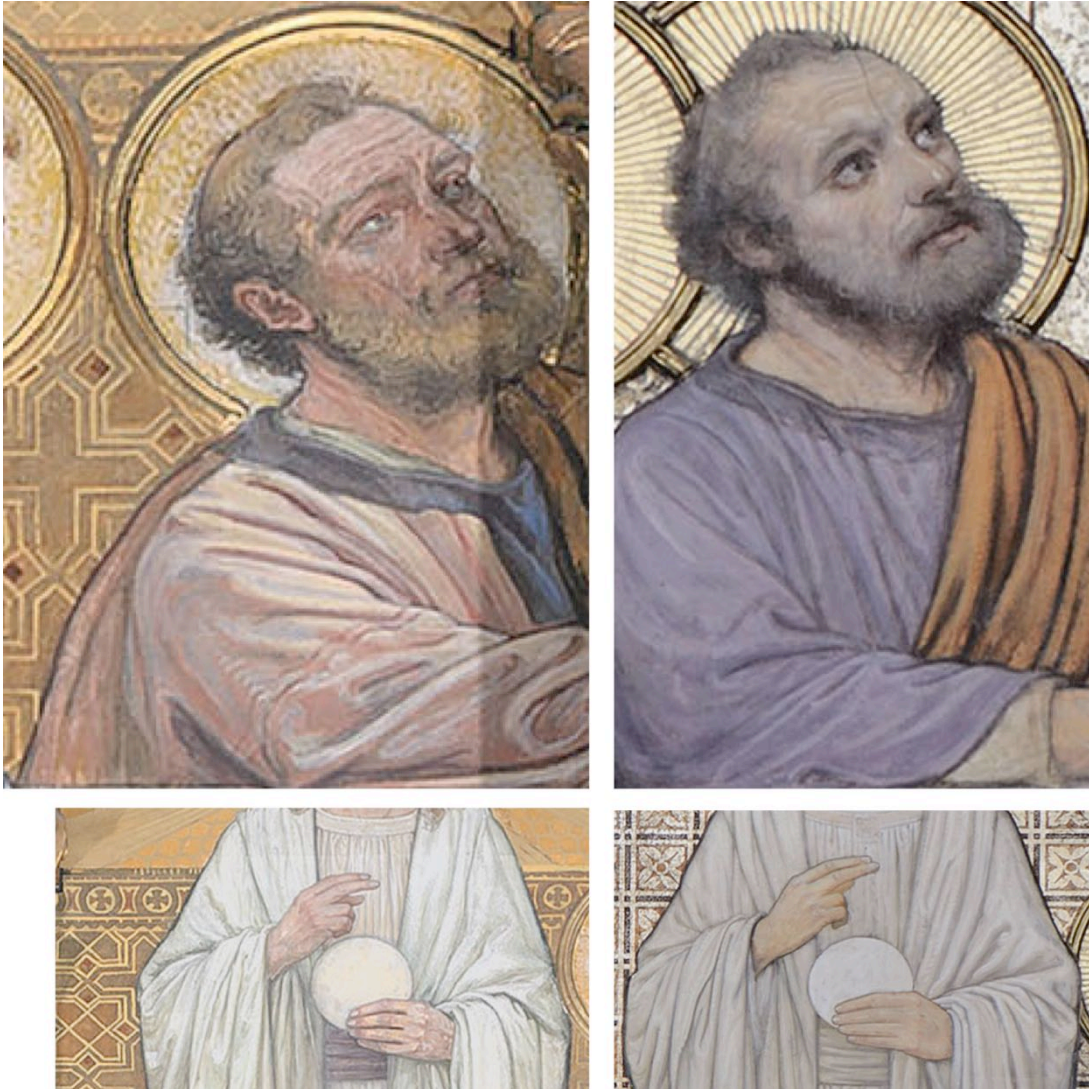
Palet en factuur — Bij de benadering van het palet van Kees Dunselman is – hoe paradoxaal dat ook klinkt – in eerste instantie gebruik gemaakt van de historische zwart-witfoto's. Op basis daarvan kunnen al behoorlijk veel conclusies getrokken worden, omdat donkere partijen met een andere verzadigingsgraad corresponderen dan de lichte partijen. Maar dat is niet het enige, want het beeldmateriaal laat verder zien dat er een groot verschil zat tussen het palet van Jan en Kees in de apsis. Dat het hierbij niet om een individueel onderscheid gaat, blijkt als je daarnaast het kleurengamma plaatst van de staties van Kees in de Obrechtkerk (afb. 35) en die op haar beurt vergelijkt met de toonzetting van de kruisweg van Jan in de kathedraal (afb. 34). Niet alleen de omringende kleuren van de materiaalpolychromie speelden een rol, maar ook – bij Kees – het uit te beelden verschil tussen hemel en aarde: de verticale geleiding in de strijdende kerk beneden en de *ecclesia triumphans* boven. Nu was het al gebruikelijk in de architectuurkleuring om van beneden naar boven steeds minder zwaar verzadigde kleuren toe te passen; maar bij de Nederlandse vertaalslag van de Beuroner uitgangspunten gingen specialisten als Kees Dunselman en Joseph Cuypers nog een stap verder, zoals het voorbeeld van Dongen liet zien. Wat het anders maakte is de oplossing die – voor zover in dit stadium is te overzien – door Kees werd bedacht. Hij deed dat namelijk niet op het niveau van drager of stijl, maar van factuur: letterlijk is dat makelij, maar het wordt vaak gebruikt ter aanduiding van de penseelvoering of het handschrift van de schilder. Kortweg reserveerde hij de verzadigde partijen in zijn werk voor de aardse actoren en de meer etherische tinten voor de hemelingen.

Het onderscheid kun je prachtig zien door het Laatste Avondmaal van Jan in de Nicolaaskerk en dat van Kees in de Obrechtkerk naast elkaar te plaatsen. Kees koos voor een andere, meer vlakke factuur, waarbij het lijnenspel meer tekenachtig werd, onder meer door het aanzetten van de contouren met een dikkere belijning. De uitwerking van de gewaden gebeurt bijna monochroom, waardoor er meer vlakwerking kwam, zelfs bij de plooien en het inkarnaat (de huidkleur). Ook de schaduwen vertonen minder nuances, doordat – zoals Jojanneke Post opmerkte – Kees hierin alleen grijszwarte of gelijkkleurige tonen toepast; dit in tegenstelling tot zijn broer die hierin complementaire kleuren gebruikt met als gevolg een warme uitstraling (afb. 61). Datzelfde verschil doet zich voor bij de lichte partijen, de ophoogsels, met in plaats van zwart grijswit. Het palet van Kees is, zeker wat betreft de gewaden, niet minder vol, maar veel beperkter. Waar Jan na de breed opgezette partijen – waarschijnlijk in caseïneverf – overgaat tot de detaillering in

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

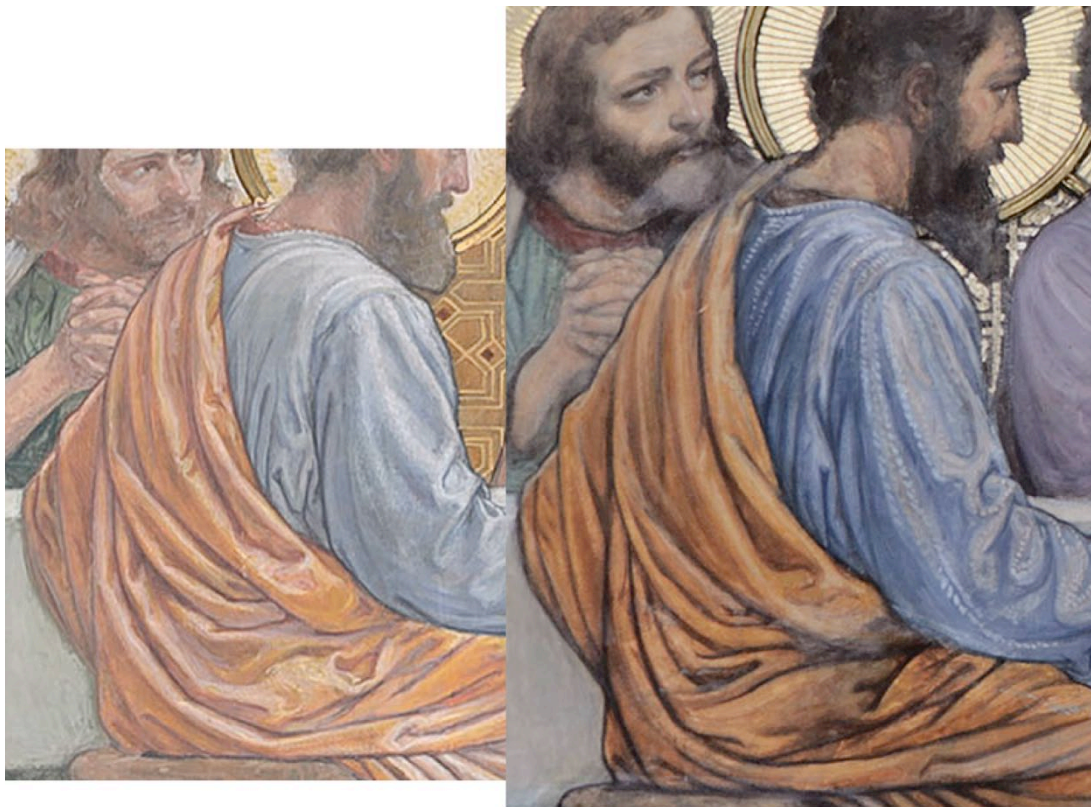
magere olieverf en een fijne factuur, laat zijn broer die bewerking achterwege.¹⁹¹ Hij houdt het op een meer globale, ruimere penseelstreek, met wat meer schematische toetsen, zoals de ophoogsels in het blauwe kleeid van de apostel voor aan de tafel (afb. 62). Dit is in principe ook meer geëigend voor muurschilderkunst.



afb. 61 Details van het Laatste Avondmaal van Jan Dunselman in de Nicolaaskerk links en Kees Dunselman in de Obrechtkerk rechts. Paradoxaal genoeg gebruikt Kees minstens zo zware kleuren, maar oogt het als totaal toch meer etherisch, transparanter (afb. 63-afb. 64). Het fotomateriaal is vergelijkbaar, doordat fotograaf Van der Jagt heeft gewerkt met één systeem van targets. RCE Beeldbank-Sjaan van der Jagt/Pixelpolder 2012.

¹⁹¹ Werkhoven en Bremer, 'Conservering en restauratie', p. 24.

Hoe Kees dit precies doet, is nauwelijks benoembaar, maar je zou bijna zeggen dat hij daarnaast een soort overbelichting toepast. Hierdoor laat het geheel paradoxaal genoeg ondanks het volle palet een haast transparante indruk achter op ons netvlies. Ook de technische uitwerking van de grijzige achtergrond draagt daar in belangrijke mate aan bij. Hiertegenover is het fond bij Jans Laatste Avondmaal warmgeel. In zijn factuur laat hij een kleurtoepassing zien die herinnert aan Delacroix – die dat op zijn beurt van Rubens had afgekeken – waarbij zowel het modelé als het weefsel van gewaden en huid wordt versterkt door naast elkaar liggende streepjes van verschillende kleuren. De kunstgrepen die de impressionisten tot hun handelsmerk zouden maken, waren al veel langer praktijk. Door deze factuur, de textuur van de gewaden en het modelé ontstaat, vergeleken met het werk van Kees, een *soft focus* waarin het licht glanst op de gewaden. Factuur en licht worden op een heel andere manier ingezet, alsof het om een olieverfschilderij gaat. Dat wordt bevestigd door de hoeveelheid retouches of *pimenti* die Jan op zijn werk aanbrengt.¹⁹²



¹⁹² Werkhoven en Bremer, 'Conservering en restauratie', p.24.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

afb. 62 Details van het Laatste Avondmaal van Jan Dunselman in de Nicolaaskerk links en Kees Dunselman in de Obrechtkerk rechts. Voor de lichtglans in het blauwe gewaad gebruikt Kees heel schematisch witte stipjes, terwijl Jan deze uitwerkt met een heel palet aan nuances. Zo ook stofvoering door middel van complementaire kleuren in het bruine kleed bij Jan tegenover de meer monochrome en bredere factuur van Kees rechts. RCE Beeldbank-Sjaan van der Jagt/Pixelpolder 2012.

Dat Kees zijn palet terugbrengt tot een beperkt aantal tinten en een volle, maar vlakke factuur hanteert, heeft te maken met zijn oriëntatie op de Beuroner school waarin hij rechtzinniger was dan Jan. Hierin laat zich ook dat leeftijdsverschil van 14 jaar voelen. Jan had al te veel ervaring en routine in zijn zelfontwikkelde stijl opgedaan om dat allemaal prijs te geven voor de benedictijner kunstdoctrine. Ook op dit punt hebben we een prachtig vergelijkingsobject, te weten het Laatste Avondmaal van een van de Beuroner kopstukken, pater Paulus Krebs, in de abdij van Sint Hildegard te Rudesheim aan de Rijn in Duitsland (1907-1913).¹⁹³ Opvallend is de statische dispositie van de apostelen die allemaal in dezelfde houding aan tafel zitten in gewaden met een sterk schematische, vrijwel uniforme plooiwal. In het kleurgebruik zit nog minder modelé dan bij Kees. Deze voorstelling die waarschijnlijk verspreid is via de vakbladen, heeft vrijwel zeker model gestaan voor de versies van de gebroeders Dunselman. Direct valt op dat zij allebei een heel wat dynamischere interpretatie geven aan dit bijbelse gebeuren: primair door de vormgeving van vermoedelijk Jan die – in dat geval – door Kees overgenomen is; maar zeker ook door de uitvoering, waarbij Kees met zijn factuur en palet het midden houdt tussen zijn broer en de Beuroner monnik.

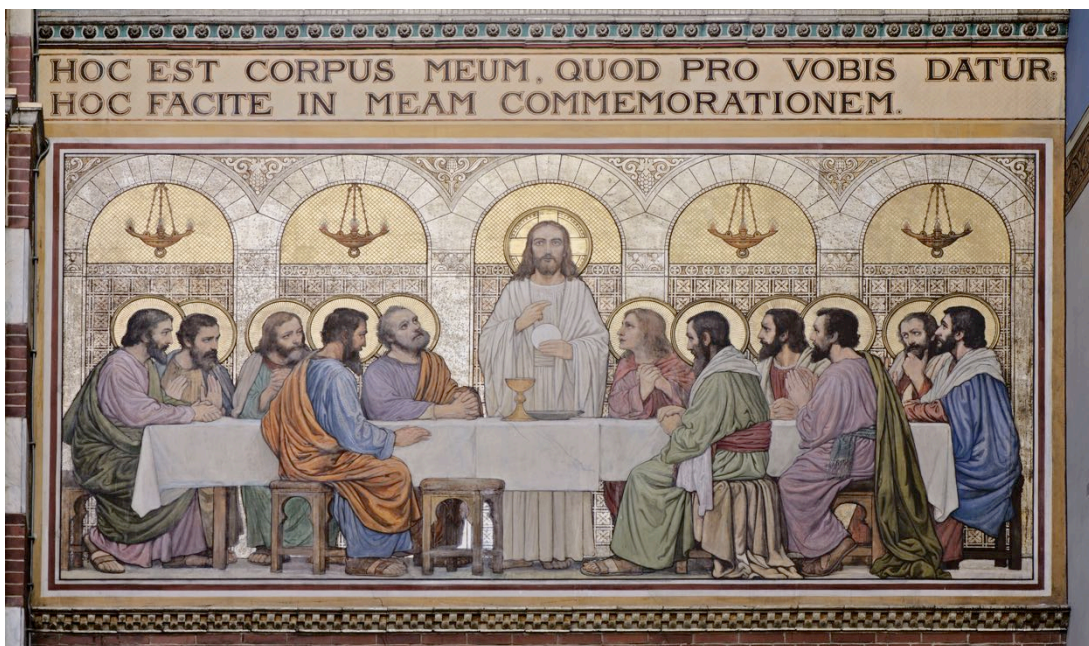
Wat nieuw is, is de symbolische lading waarmee dit gepaard ging. Dat laat vooral de kalot van de Obrechtkerk goed zien die veel minder etherisch oogt dan het Laatste Avondmaal en de roeping van Petrus in de koortravee ernaast. Wel is de factuur strak en gecontoureerd en is eveneens een beperkt aantal tinten gebruikt om de figuren neer te zetten, maar de transparantie komt alleen overeen op het punt van de engelen (afb. 68). Zoals opgemerkt, heeft Kees Dunselman hier zijn oorspronkelijke ontwerp verlaten, dus waarschijnlijk wilde zijn opdrachtgever een andere voorstelling die vroeg om een meer heldere uitvoering (afb. 47), ook in

¹⁹³ 'Beuroner Kunstschule', Wikipedia.

symbolisch opzicht. Met de verzadigde kleuren lijkt benadrukt te worden hoe bepaalde hemelse figuren als blijvende bemiddelaars de mens bijstaan; veraf, maar toch dichtbij. Het doet denken aan het werk in de kerk van Noordwijkerhout uit 1927 (afb. 46).¹⁹⁴ Met de twee engelen aan de voet van Christus geeft Kees in de Obrechtkerk een indicatie van hoe het beeld eruit had gezien als hij de opzet met de engelenkoren integraal had uitgevoerd.



afb. 63 Jan Dunselman, *Het Laatste Avondmaal in de Nicolaaskerk te Amsterdam* (1913-1928). RCE Beeldbank-Sjaan van der Jagt/Pixelpolder 2012.

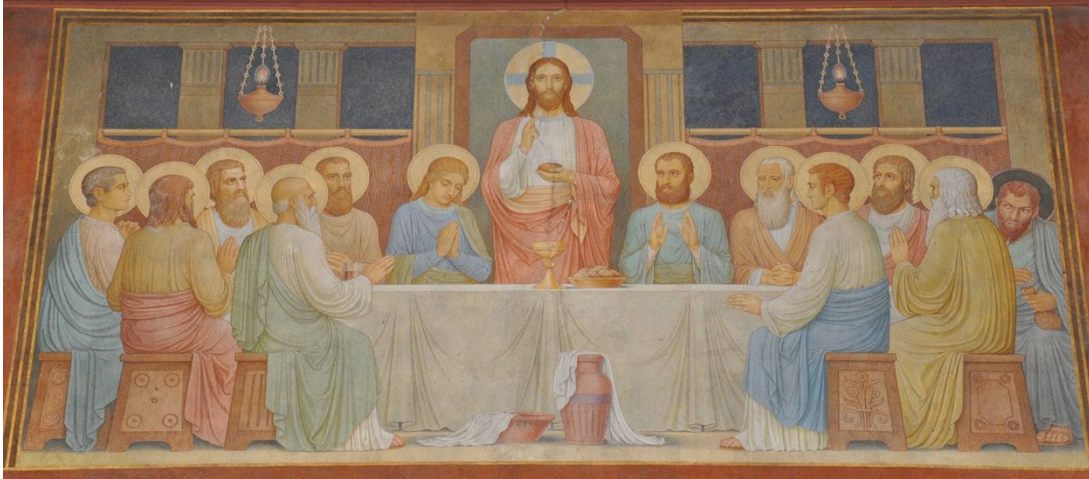


¹⁹⁴ Voor beeldmateriaal zie Reliwiki, 'Noordwijkerhout'.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

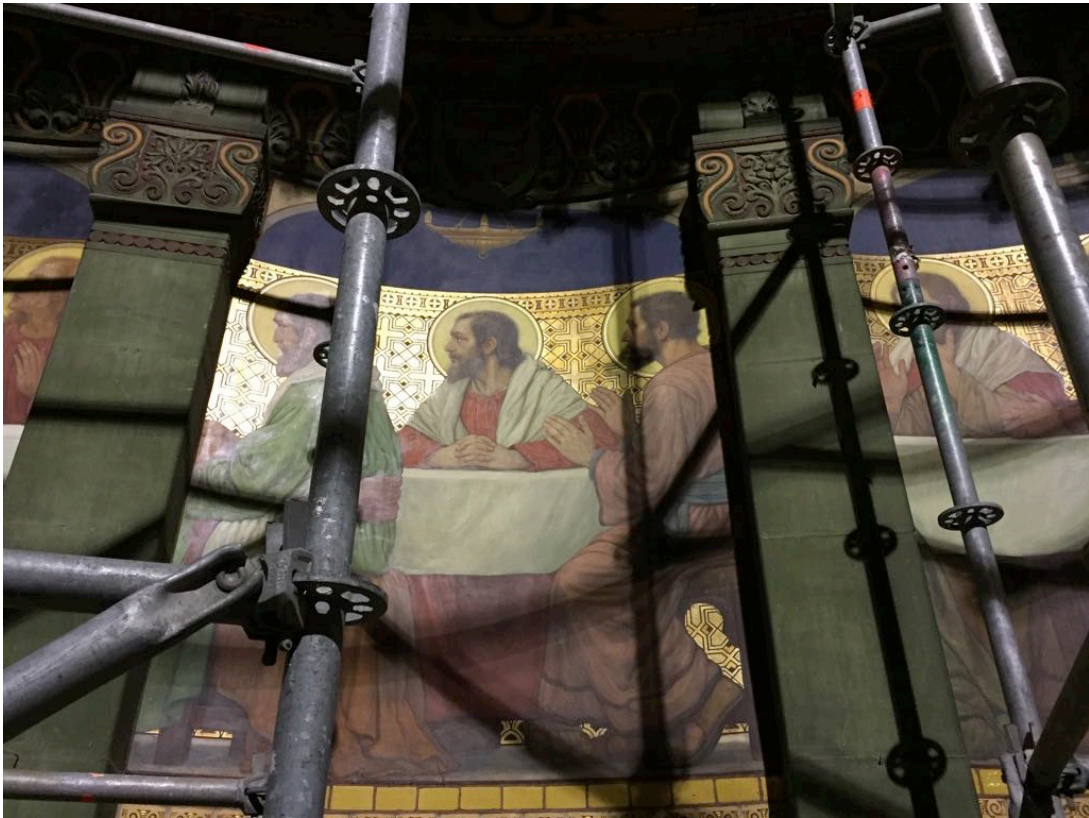
afb. 64 Kees Dunselman, *Het Laatste Avondmaal* in de Obrechtkerk te Amsterdam (1921-1925). RCE Beeldbank-Sjaan van der Jagt/Pixelpolder 2012.



afb. 65 Paulus Krebs o.s.b., *Het Laatste Avondmaal*, Abtei St. Hildegard, Rudesheim am Rhein, Deutschland (1907-1913). Foto Abtei St. Hildegard, Rudesheim-Eibingen.



afb. 66 Jan Dunselman, *Het Laatste Avondmaal* in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal. Deze kleuren zijn niet gekalibreerd, zoals blijkt uit vergelijking met de volgende afbeelding. Herkomst Beeldbank RCE-G.J. Dukker.



afb. 67 Jan Dunselman, Detail van het Laatste Avondmaal in de apsis van de Elisabethkerk. Dunselman heeft hier een zwaarder palet en lossere factuur toegepast dan in de Nicolaaskerk. Foto bvhh.nu 2017.

Het mooie van deze voorbeelden is dat het duidelijk niet gaat om scherpe tegenstellingen, maar om gradaties binnen een bandbreedte tussen de epische, kleurrijke romantische historieschilderkunst en de hiëratische, meer vlakke en tekenachtige Beuroner stijl. De differentiatie tussen hemel en aarde staat hierbij voorop. Dat wordt ten overvloede bevestigd door de versie die Jan in de Elisabethkerk heeft aangebracht, waar hij de apostelen vanwege de stenen arcade in de apsis anders heeft moeten groeperen en uitmonsteren. Een extra opgave daarbij was dat de muurvelden tussen de pilasters niet de ronding van de apsis volgen, maar heel licht uitbollen als apsidiolen. Niet alleen heeft de kunstenaar de figuren nog plastischer van vorm gemaakt, maar ook het palet is aardser en zwaarder. De factuur is veel eenvoudiger dan in de Nicolaaskerk, de penseelstreken zijn breed, in donker verzadigde verf, wat onder meer opvalt bij het bijna paarse blauw van de hemel. Ongetwijfeld heeft Jan hiermee ook een antwoord gegeven op de natuurstenen lambrisering van rood gemarmerde panelen, met grijs en groen gemarmerde lijsten.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

Het is duidelijk dat er nog veel te ontdekken is over de werkwijze van de gebroeders Dunselman en vooral ook dat het verschil daarin een indicatie kan geven van wie nu precies wat heeft gedaan bij twijfelgevallen. Voor wat betreft de Laurentius & Elisabeth Kathedraal blijkt uit de analyse in dit hoofdstuk dat er voldoende gegevens bestaan om – ook – op het gebied van palet en factuur een betrouwbare inschatting te maken van de verdwenen schilderijen in de kalot.



afb. 68 Tweemaal het palet en de factuur van Kees Dunselman in de Obrechtkerk: de minder verzadigde kleurvariant onder die herkenbaar is in de twee engelen boven, zou waarschijnlijk de overheersende uitstraling hebben bepaald als het ontwerp in het midden was uitgevoerd. Bij een uitdraai op papier is dit verschil aanmerkelijk minder goed te zien, dan digitaal, op het scherm. Herkomst schets Museum Amstelkring, Dunselmanarchief, nr Dt-89. Foto Davique.nl 2017. Foto's Obrechtkerk Beeldbank RCE-Sjaan van der Jagt/Pixelpolder 2012.

4.3 Kleurvoorstellen en detaillering



afb. 69 Christus koning/heilig Hart in de Obrechtkerk te Amsterdam (linksboven), de Elisabethkerk te Rotterdam (rechts) en in een versie van Jojanneke Post (rechtsonder). De laatste is gefotografeerd vanaf de steiger, dus zonder het verkort dat ontstaat vanuit de kerk. Herkomst RCE Beeldbank-Sjaan van der Jagt/Pixelpolder 2012, Stadsarchief Rotterdam 1953 (detail) en Davique.nl 2017 (detail). Collage bvhh.nu 2017.

Welke conclusies en aanbevelingen kunnen op grond van de voorgaande analyse geformuleerd worden? Vaststaat dat kleur en factuur de minst harde factoren vormen bij het terugbrengen van de schilderijen van Kees en navenant veel mogelijkheden bieden voor een eigentijdse vertaalslag. Toch is het raadzaam zo dicht mogelijk bij de oplossing van de gebroeders Dunselman te blijven, wil er chromatisch een samenhangend ensemble ontstaan. Alles is immers op elkaar

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

afgestemd, van de gele baksteen en glanzende zuilen tot het kleinst gepenseelde ornament. Daar zit uiteraard een zekere tolerantie in, maar omdat het hier gaat om een groot oppervlak op een beeldbepalende plaats is voorzichtigheid geboden. Op dit moment wordt nergens in Nederland een project van een vergelijkbaar formaat uitgevoerd en dat is afgelopen jaren evenmin gebeurd.

Uit het voorgaande is in ieder geval duidelijk dat Kees Dunselman een heel ander palet en een heel andere factuur heeft dan Jan. Het andere aspect dat naar voren kwam is de tendens – zo wil ik het even bij gebrek aan meer eenduidig vergelijkingsmateriaal noemen – om scènes op het letterlijke hoge niveau van ‘de hemel’, de overwinnende kerk, op een meer etherische manier af te beelden dan in het aardse domein van de strijdende kerk. Dat dit in de kathedraal het geval was, lijkt bevestigd te worden door de foto van F.H. van Dijk uit 1953 (afb. 10); hoewel die fors is bewerkt, is er duidelijk verschil te zien tussen boven en onder in de apsis wat betreft de verzadiging van de kleuren. Spannend genoeg maakte Kees Dunselman daarbij zelfs binnen de kalot nog onderscheid, zoals Jojanneke Post bij haar onderzoek naar de fragmenten ontdekte: bij de – geesten van de – apostelen op het hogere niveau is de overbelichte, vergrijsde, etherisch bedoelde factuur toegepast, terwijl de evangelisten stevig in verzadigde kleuren zijn neergezet. Vergelijkbaar met de uitvoering in de Obrechtkerk en de Jozefkerk van Noordwijkerhout, lijkt Kees hiermee uit te drukken dat zij actueel blijven voor de gelovige op aarde: veraf, maar toch dichtbij door het Woord in hun hand.

Wat betekent dit in combinatie met de overige bevindingen voor het terugbrengen van de schildering?

- In het apostelenkoor in de kalot kan voor een groot deel een soortgelijk gamma gebruikt worden als Kees heeft gedaan bij de hooggelegen schilderijen in de koortravee van de Obrechtkerk. Het paars, violet, blauw en groen kan verdeeld worden over de gewaden van de figuren, waarbij de historische zwart-witfoto's een handreiking bieden om dit te doen conform de meer donkere en licht aangegeven partijen. De intensiteit van de kleuren wordt afgestemd op de – verdere – ontdekkingen op locatie, waarbij het effect van de ‘overbelichting’ ingecalculeerd moet worden.

Tussen Gabriel en Michael

De schilderijen naar Kees Dunselman ...

- Om ervoor te zorgen dat Petrus en Paulus opvallen kan een aparte oplossing bedacht worden. Misschien kunnen de sleutels en het zwaard met verguldsel aangezet worden.



afb. 70 Referentiebeelden voor de engelen in de kalot. Linksboven het ontwerp van Jan Dunselman voor de engelenkoren in de koepel van de Nicolaaskerk (afb. 49). Rechtsboven de zuidelijke engel in de apis van de kathedraal (Jan Dunselman). Onder de twee engelen aan de voet van Christus Koning/heilig Hart in de Obrechtkerk van Kees Dunselman. Collage bvhh.nu 2017.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Herkomst l.b. Museum Amstelkring, Dunselmanarchief, nr 934; r.b. Davique.nl 2017; onder RCE Beeldbank-Sjaan van der Jagt/Pixelpolder 2012 (details).

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

- Voor de evangelisten die niet tot de apostelen behoren (Marcus en Lucas) kan inspiratie gezocht worden bij de vieringkoepel van de Nicolaaskerk. Om te zorgen dat de letters op de boeken er uitspringen, is het een idee om – net als in de Nicolaaskerk – verguldsel toe te passen (afb. 49).
- De centrale Christusfiguur draagt anders dan in de Obrechtkerk een licht gewaad en vormt daarmee een directe verbinding met de ‘aardse’, historische Christus onder in de apsis. Het model in de Obrechtkerk geeft wel een mooie indicatie van de detaillering van de kroon, de mandorla en van de troon (afb. 69).
- De engelenvleugels kunnen voorzien worden van het tweekleurige effect dat de gebroeders onder meer in de Nicolaaskerk en de Obrechtkerk toepasten. Ook de engelen in de apsis van Jan Dunselman zijn een goed voorbeeld daarvan (afb. 70).

Wat betreft de eigentijdse toevoeging, ook wel aangeduid als de nieuwe tijdslaag, kunnen de volgende suggesties overwogen worden:

- Jojanneke Post kan haar eigen factuur/handschrift toepassen, zowel wat betreft de penseelvoering als de kleurnuances. Dit zal het geheel een individuele uitstraling geven dat garant staat voor het contemporaine accent.
- Omdat de kennis van symboliek en iconografie vandaag de dag niet groot is, kan voor uitgesproken figuren – hiervoor heb ik Petrus en Paulus vermeld – een verbijzondering bedacht worden.
- De gebroeders Dunselman gebruikten voor de koppen mensen uit hun omgeving. Dat zou hier ook gedaan kunnen worden met de mensen die actief zijn in en rond de kathedraal. Het kan daarbij zowel om letterlijke portretten gaan, als het gebruik van gelaatstrekken om de apostelen te verbijzonderen. Dit berust op een erkende traditie in de kerkelijke kunst, zoals onder meer de kruiswegstatie van Jan Toorop in Oosterbeek laat zien.¹⁹⁶

Bij het zoeken naar een evenwicht tussen reconstructie en eigentijds cachet is het raadzaam niet al te krampachtig te werk te gaan. Paradoxaal genoeg is het nu eenmaal zo dat, hoe groter de onderzoekresultaten, hoe dichterbij het origineel

¹⁹⁶ Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 275, 287-297.

kunt blijven en hoe – ogenschijnlijk – minder de eigentijdse opdruk. Sedert een halve eeuw kunnen we er in ons vak niet om heen dat een volledige reconstructie – iets zoals het ooit geweest is authentiek namaken – een onmogelijkheid is. Juist het fenomeen factuur staat daar in de schilderkunst garant voor, terwijl ook op het punt van artistieke interpretatie veel meer adem van de eigen tijd doordringt in het werk. Op dit punt dringt zich een vergelijking op met wat de grote kunsthistoricus Ernst Gombrich signaleerde, toen een Chinese schilder het romantische merengebied in Engeland op doek zette: de kunstenaar is voorzien van een filter dat alleen die dingen doorlaat waarvoor een schema bestaat.¹⁹⁷ Dat schema kan stilistisch, maar ook ambachtelijk, technisch en materieel van aard zijn. Het rijmt met wat ik wel vaker als metafoor naar voren breng: in 1930 zouden we naar Jan Dunselman hebben gekeken door de ogen van zijn broer Kees. Nu kijken we door de ogen van Jojanneke Post naar het werk van Kees Dunselman.



afb. 71 Het rechterdeel van de schilderijen in wording. Jojanneke Post heeft voor de apostelen en evangelisten de hoofden van bestaande figuren gebruikt. Anders dan de gebroeders Dunselman heeft ze die niet tot types geabstraheerd, waardoor mensen van nu een levendig accent aan het geheel geven. Foto bvhh.nu 2017.

¹⁹⁷ Gombrich, *Kunst en illusie*, pp. pp. 87-89.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

4.4 Evaluatie | Door de ogen van Jojanneke Post

Met Kerstmis 2017 was het zover. Eindelijk waren de steigers afgebroken die al vanaf 2016 op het priesterkoor van de kathedraal stonden en de uitmonstering aan het oog onttrokken. Eindelijk was er weer zicht op de apsis en kregen de parochianen de herstelde polychromie te zien. Eindelijk kwamen de nieuwe schilderijen in de kalot en op de triomfboog tevoorschijn die dankzij een mecenas tot stand waren gekomen. Vanaf mei 2017 was Jojanneke Post van Davique Sierschilderwerken bezig geweest met de voorbereiding en de uitvoering hiervan. Het resultaat is een werk dat wat betreft de kleuren, de maatvoering en de gesjabloneerde omlijsting een geheel vormt met de bestaande schilderijen van Jan Dunselman.



afb. 72 Jojanneke Post, Het linkerdeel van de schilderijen met apostelen en evangelisten waarvoor op twee figuren na (Marcus en de apostel rechtsboven) bestaande figuren als uitgangspunt hebben gediend. Foto vanaf de steiger, Davique.nl 2017.

De man om de hoek — Door haar eigen visie te volgen en haar persoonlijke stijl en factuur in te zetten, laat de kunstenares er geen misverstand over bestaan dat dit háár werk is en niet een kopie van het ontwerp van Kees Dunselman. Het eigentijdse karakter komt vooral tot uitdrukking in de hoofden. Wie goed kijkt kan de ontwikkeling op dit punt op de voet volgen. Aanvankelijk volgde Post de insteek

van Kees Dunselman door de figuren in de kalot als typen weer te geven: het resultaat daarvan is te zien bij zowel de evangelist Marcus (met de leeuw aan zijn voet) als de twee apostelen direct aan weerszijden van Christus. Op zijn beurt volgde Dunselman hiermee de regel van de voorman van de Beuroner school, Desiderius Lenz, die adviseerde om:

*‘de eindeloze afwisselingen in het menschenbeeld tot een afzienbaar en herkenbaar aantal van types terug te brengen, welke zich dan weer zullen heenscharen om den “Canon” of het algemeen grondbeeld, dat niet aan de levende werkelijkheid, maar aan de aesthetische geometrie zal zijn ontleend’.*¹⁹⁸

De te schilderen figuren moesten volgens de Beuroner kunstleer zo geïdealiseerd worden dat ze voldeden aan een matrix van volmaakte geometrische verhoudingen. Een goed voorbeeld van wat Lenz wilde, is het Laatste Avondmaal van Paulus Krebs (afb. 65). De gebroeders Dunselman bleven hierbij vasthouden aan bestaande mensen als vertrekpunt, zoals onder meer blijkt uit atelier foto's van Kees Dunselman (afb. 30). Er vond een soort abstractieproces plaats, waarbij gezichten hun individuele karakteristiek verloren.

De drie genoemde koppen bevredigden Post echter niet. Ze bleef dan wel dichtbij de Beuroner opzet van haar voorganger, maar het effect was in haar ogen veel te afstandelijk om het verhaal van de voorstelling over te kunnen brengen. Daarom koos ze voor een benadering, waarin de toeschouwer vandaag de dag zich beter zou kunnen identificeren met de mensen daarboven. Het publiek moet zich uitgenodigd voelen om deel te nemen aan het feest dat in de kalot plaatsvindt: de koning van hemel en aarde wordt toegejuicht door de ploeg die de hitte van de dag heeft gedragen bij het verspreiden van zijn missie. Zij hebben hun stoel in de hemel verdiend. Binnen de kerkelijke context wordt dat op een hoger plan getild door de vier mannen daaronder. Wijzend op de *‘Koning van de harten’* benadrukken ze dat deze hemelse positie voor iedereen is weggelegd die het evangelie volgt.¹⁹⁹ Juist omdat dit verhaal vanuit het christendom tijdloos is, blijft het actueel en dat vraagt om levende en levendige mensen. In de bandbreedte tussen type en portret heeft Post een middenpositie gekozen. Ze heeft bestaande mensen zo weergegeven dat

¹⁹⁸ Hubar, *De genade van de steiger*, p. 181. Nieuwbarn, *Beuroner Kunstschool*, p. 26.

¹⁹⁹ *Quas primas*, RKDocumenten.nl, deel 1, artikel 1.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

het geen portretten zijn, maar herkenbare figuren die je zo om de hoek zou kunnen tegenkomen. En dat maakt het resultaat zo eigentijds. Daarom is ook gekozen voor een breder scala aan volken: tegenover een oer-Hollandse Petrus zit een Paulus met Nederlands-Surinaamse roots. De apostel naast Paulus heeft een Afrikaanse oorsprong, de evangelist Mattheus staat voor de semitische component, linksboven zit een Rotterdammer en helemaal rechts zit een apostel met Iers-Poolse genen. Net als Da Vinci deed in zijn beroemde Laatste Avondmaal zitten hier ook jonge figuren tussen. Dit zijn mensen die je zomaar zou kunnen tegenkomen in de kerk. Als hommage aan de kunstenaar met wie het allemaal begon, heeft Post bovendien Kees Dunselman een plaats gegeven tussen de apostelen.



afb. 73 Joanneke Post en haar man Mario de Gilder die model heeft gestaan voor Lucas (tussen hen in, met de blauwe mantel). De foto is genomen vanaf de steiger in de Kathedraal te Rotterdam. Foto Léontine van Geffen-Lamers, Monumentenfotograaf.nl december 2017.

Stijl en factuur — De andere ingrediënten voor een eigentijdse voorstelling zijn, zoals elders in het boek wordt uitgelegd, stijl en factuur of makelij. De penseelvoering van Post is veel breder – met lange streken en egaal verlopende kleurvlakken – dan die van Kees Dunselman; op zijn beurt werkte hij alweer veel minder gedetailleerd dan zijn broer, Jan. Op de muur en rekening houdend met de afstand tot het schip beneden, is de meerwaarde van de nuance niet groot. Heeft de penseelstreek een

stevige korrelgrootte dan draagt dat bij aan een monumentaal resultaat. Om de vlakken als figuren uit te laten komen, gebruikt Post, net als Kees, sterk aangezette lijnen, echter niet in zwart of bruinzwart, maar in een donkere variant van de kleur van het gewaad. Met dit soort lijnen drukt ze ook de suggestie uit van de lichaamsdelen onder de kleding. Ondertussen was het wel een proces van aftasten. Zoals Post lopende het project schreef:

‘Sommige kleuren ben ik nog niet tevreden over, dus die pas ik nog aan. Het zijn nu nog maar de grondkleuren. De evangelisten zijn wel duidelijk en uitgesproken (rood, paars, blauw en groen), terwijl de apostelen meer vergrijsde kleuren hebben’.²⁰⁰

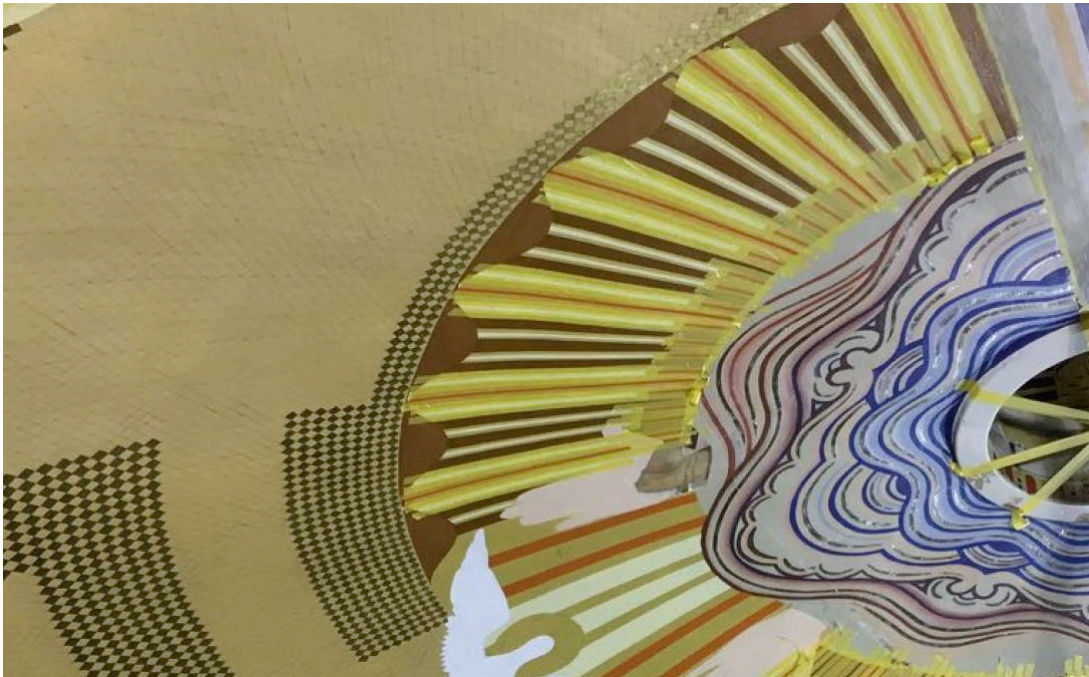
Post bedoelt hier het haast transparante, etherische effect, dat Kees aan bepaalde schilderijen wist mee te geven; dit was het resultaat van een techniek die hij zelf ontwikkeld had en hem van zijn collega's – onder wie zijn broer Jan – onderscheidt. Je kunt het opvatten als zijn persoonlijke handschrift om een onaards, hemels karakter uit te drukken, zoals gedaan is in enkele schilderijen in de Amsterdamse Obrechtkerk. Het heeft veel moeite gekost om deze kunstgreep te doorgronden, zowel verbaal als ambachtelijk. De uitwerking van de apostelen in de kalot laat zien dat het niet om gewaden gaat in verschillende variaties van grijs, maar om overbelichte kleuren, wat bereikt wordt door ze met zachtgrijs op te hogen. Hiervoor heeft Post verschillende lagen aangebracht, net zolang tot de gewenste overbelichting met behoud van de onderliggende kleuren was bereikt. Opnieuw draait het hierbij niet om het kopiëren van haar voorbeeld, maar om een inleven in wat Kees Dunselman doet. Dat leidt tot een interpretatie die van vandaag is.

Sjabloonwerk — Vormen de figuraties een artistieke vertaalslag van het ontwerp van Kees Dunselman, de reconstructie van het sjabloonwerk in de kalot sluit mooi aan op het herstel van de polychromie op de muren eronder, waarmee Post vanaf begin 2017 met haar ploeg bezig was. Een tour de force was het terugbrengen van het pseudo-mozaïek achter de figuren.

²⁰⁰ Bericht van Jojanneke Post aan Bernadette van Hellenberg Hubar via WhatsApp d.d. 11 oktober 2017.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam



afb. 74 Het uittekenen van het raster van het pseudo-mozaïek was een heel werk. Duidelijk zijn de elkaar overlappende cirkelbogen te herkennen. Foto bvhh.nu 2017.

Het fibonaccipatroon van het geschilderde mozaïek achter het Christusmonogram op de triomfboog gaf al aan dat ook op dit punt weinig aan het toeval werd overgelaten (afb. 50). Maar het was flink puzzelen om erachter te komen welke geometrische onderlegger in de kalot was toegepast. Uiteindelijk bleek het te gaan om een raamwerk van elkaar overlappende cirkels met verschillende vertrekpunten vanuit het hart van de schildering, de wolk met de handen van God de Vader. Het uittekenen van dit patroon alleen al was een monnikenwerk. Afhankelijk van de lichtval ontpopt dit zich voor het oog als een serie parallel verlopende, halve cirkels die de concave vorm van de kalot benadrukken.

Materialen — De schilderijen zijn uitgevoerd op een ondergrond van acrylaatbasis, waarbij vervolgens voor de grote kleurvlakken eveneens een drager op acrylaatbasis is gekozen. De figuren zijn in papaverolie met pigmenten uitgewerkt. De leeuw, os en adelaar zijn in acryl opgezet. De schildering is, op Christus na, gevernist met een acrylaatvernis om een gelijke glans te verkrijgen. Voor de detaillering en het pseudo-mozaïek is palladium (in plaats van zilver), platina en 22 karaat oranje dubbelgoud gebruikt. Het materiaalgebruik is niet alleen voor kenners interessant, maar moet ook vastgelegd worden voor toekomstig onderhoud. In principe blijkt dit soort schilderijen eenvoudig gereinigd te kunnen

worden, maar indien men het dak met de hemelwaterafvoer niet systematisch onderhoudt, kunnen problemen met vochtdoorslag et cetera in de toekomst niet uitgesloten worden.

Met de voltooiing van het werk in de kalot in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal van Rotterdam heeft Jojanneke Post een van de grootste monumentale schilderijen van de afgelopen decennia gerealiseerd. Wat belooft dat voor de toekomst?



afb. 75 Het rechterdeel van de schilderijen in wording met centraal de apostel wiens hoofd op het fotoportret van Kees Dunselman is gebaseerd. Links van hem zit een type, rechts is Paulus weergegeven, geïnspireerd door een man van Nederlands-Surinaamse afkomst. Foto bvhh.nu 2017.

5 Verantwoording

5.1 Methodiek bij het onderzoek

Toen ik startte met deze schrijfpdracht stond voorop dat zoveel mogelijk informatie naar voren gehaald moest worden over de aard, de opzet en de betekenis van de schilderijen in de kalot van de kathedraal. Met dit E-boek willen parochie en bisdom uitleggen waarom het zo belangrijk is dit verdwenen deel van de uitmonstering terug te brengen. Dat geldt zowel in de richting van de overheidsinstellingen die met monumentenzorg zijn belast, als voor de parochianen om wier kerk het gaat. Maar ook de rest van katholiek Nederland, de mensen in de stad, belangenorganisaties en liefhebbers van kerkelijk erfgoed mogen het weten: Rotterdam wordt een bijzonder kunstwerk rijker.

De actoren — Wie zich verdiept in kunst, moet zich ook verdiepen in wat we in vaktaal aanduiden als de actoren. Bij kerkelijke kunst zijn dat de clerus als opdrachtgever, de architect en de kunstenaar. Aan hen is dan ook het eerste hoofdstuk gewijd. Dat bood tevens de gelegenheid om kennisleemten in de geschiedenis van de kathedraal aan te pakken. Over Piet Buskens en al helemaal over Alphons Wreesman was maar weinig bekend. Door hun netwerken in kaart te brengen kwam de niet te onderschatten rol van de katholieke kunstkring De Violier tevoorschijn. Bovendien bleken zich twee invloedrijke figuren op de achtergrond te bewegen: Joseph Cuypers, de architect van de nieuwe Bavokathedraal in Haarlem, en zijn opdrachtgever, de latere bisschop van Haarlem, A.J. Callier. Het zal duidelijk zijn dat ik op dit gebied veel van mijn kennis over de Haarlemse kathedraal heb kunnen extrapoleren.²⁰¹ Over de rol van Joseph Cuypers was de meeste feitelijke hardware te vinden. Wat betreft Callier ging het aan de ene kant om een overgeleverd verhaal dat in 1979 opgetekend werd. Het andere deel kon afgeleid worden uit de positie van de latere bisschop als docent aan het kleinseminarie Hageveld, waar Wreesman opgeleid was. Tenslotte was al eerder in de vakliteratuur gewezen op de objectiveerbare overeenkomsten tussen de Elisabethkerk en de nieuwe

²⁰¹ Hubar, *De nieuwe Bavo*.

Bavo.²⁰² Overeenkomsten waarvoor ten tijde van de bouw van de Rotterdamse kerk maar één bron bestond, te weten het fysieke bouwwerk in Haarlem. Tijdens het voorliggende onderzoek vond ik een krantenartikel waarin de architect dit bevestigde.²⁰³

Doordat ik meer greep op Wreesman als ‘tweede Salomon’ probeerde te krijgen, vielen ook de beeldhouwers binnen mijn blikveld. Zowel uit de samenvatting als paragraaf 2.3 wordt duidelijk dat zich hierbij de kunsthistorische discipline van de stijlkritiek bewees. Het oeuvre van de Rotterdammer Arnold Leeftang is aanmerkelijk verruimd en dat van het atelier Timmermans & Kroon navenant ingekrompen.

Vooraf de paragraaf over de gebroeders Dunselman dijde uit. Toen ik met de twee broers bezig was in het kader van mijn monografie over kerkelijke muurschilderkunst, *De genade van de steiger*, bleek al hoe weinig er feitelijk bekend was over hen.²⁰⁴ Tijdens dat project heb ik veel plezier gehad van de toen net online geplaatste krantenbank van de Koninklijke Bibliotheek, tegenwoordig ondergebracht in het zoekprogramma Delpher.nl. Nu, vijf jaar later, is de hoeveelheid gedigitaliseerde kranten enorm toegenomen. Het was intensief zoeken, maar dankzij Delpher is het wel gelukt om van Kees – van wie helemaal weinig bekend was – een redelijk complete oeuvrelijst op te stellen. Veel van wat alleen uit de verhalen en vermoedens bekend was, is nu dankzij berichten in de contemporaine dagbladpers bevestigd. Tegelijkertijd is verrassende informatie naar boven gehaald.²⁰⁵

De schildering — Nog altijd drijft een onderzoeker ook op geluk. In mijn geval gold dat de ontmoeting met de kleindochter van Kees Dunselman, Marjan Dunselman, tijdens de presentatie van *De genade van de steiger* in 2013. Op mijn vraag of er een archief bewaard was gebleven, kreeg ik als antwoord dat dat lag bij Museum Amstelkring (beter bekend als Ons’ Lieve Heer op Solder). Het is goed dat ik dat onthouden heb, want zelfs met zoekmachines als die van Google, bleef de verblijfplaats onzichtbaar. We hebben alle medewerking gehad van conservator Robert

²⁰² RCE, ‘Rijksmonument 524366’. Erfthemeijer, Looijenga en van Roon, *Getooid als een bruid*, pp. 36-37, 50-51, 114-115.

²⁰³ Zie paragraaf 2.2 en in het bijzonder de tekst bij noot 18.

²⁰⁴ Hubar, *De genade van de steiger*, pp. 178-208.

²⁰⁵ Zie paragraaf 2.4.

Schillemans van het museum, waardoor Jojanneke Post en ik precies datgene vonden wat we nodig hadden. En dat was veel! Aanvankelijk had ik gedacht dat we misschien een score van zo'n 60 procent zekerheid ten aanzien van de compositie en de iconografie zouden kunnen halen. Vooral doordat we de gegevens uit het Dunselmanarchief konden combineren met hoge resolutie historisch beeldmateriaal van het Stadsarchief van Rotterdam, kwamen we uit bij circa 95 procent.²⁰⁶ Die hoge waarschijnlijkheid werd positief beïnvloed, doordat er ook nog eens meer kleurrestanten op de kalot en in de koortravee waren behouden dan we aanvankelijk hadden gedacht.

Toch was vooral het bepalen van de kleuren een tour de force. Dat we hier een oplossing voor hebben kunnen vinden danken we vooral aan de foto's die de RCE van individueel werk van Jan en Kees Dunselman heeft laten maken in het kader van *De genade van de steiger*. Fotograaf Sjaan van der Jagt heeft door het gebruik van targets en gekalibreerde systemen onderling vergelijkbaar beeldmateriaal in hoge resolutie geproduceerd. Methodisch leidde dat tot een grensverleggende exercitie, vooral door de synergie tussen de substantiële praktijkervaring van Jojanneke Post en mijn theoretische, of liever, 'papieren' kennis van de polychromie tussen circa 1850 en 1940. Het woord theorie is hier minder op zijn plaats, omdat ook de meester-schilder theoretisch is gevormd. Bij de analyse van het verschil tussen de broers ontdekten we dat Kees 'iets' doet, waar nauwelijks woorden voor te vinden zijn. Dat geeft te denken! Het bleek niet eenvoudig om wat we observeerden in relatie te brengen met de technieken die de schilder kon hebben toegepast. Het ziet ernaar uit dat er meer gereedschap ontwikkeld moet worden, willen we zaken als kleurgebruik, belichting en factuur helder kunnen vergelijken en analyseren. Maar hoe het ook tasten was, de onderhavige exercitie heeft voldoende conclusies opgeleverd om de nieuwe schilderijen af te kunnen stemmen op het bestaande kleurengamma van Jan Dunselman en tevens de uitgangspunten van Kees te respecteren. Dat zal niet op een rigide wijze gebeuren, omdat ook de eigentijdse factuur niet mag ontbreken die in de inbreng van Jojanneke Post tot uitdrukking komt.²⁰⁷

²⁰⁶ Zie paragraaf 3.3.1.

²⁰⁷ Zie paragraaf 4.3.

Het programma — Methodisch gezien verdient de actor die het programma maakte veel aandacht in een onderzoek. Daar waar geen of maar weinig gegevens voorhanden zijn, kunnen de resultaten van vergelijkbaar onderzoek geëxtrapoleerd worden. Door de positie van bisschop Callier als rolmodel, kon ik ook op dit punt de verworvenheden van de monografie over de nieuwe Bavo doortrekken. Tussen Callier en Wreesman was het echter geen koekoek éénzang, want de bouwpastoor kwam met originele oplossingen waarmee hij de vaststaande iconografische schema's verbijzonderde. Dat ik dit kon constateren heeft te maken met het kennerschap dat ik heb opgedaan vanaf de eerste analyse van een kerkelijk gesamt-kunstwerk in 1984. Deze kennis en de manier waarop ze methodisch is vergaard, is vastgelegd in artikelen als die over de Servaaskerk van Maastricht, publicaties als mijn proefschrift *Arbeid en Bezieling, De genade van de steiger* en *De nieuwe Bavo te Haarlem*, en – lest best – in waardestellingen als in het kader van #KunstinBreda.²⁰⁸ In het laatste geval heb ik methodisch voor het eerst een beroep gedaan op collega-specialisten via de sociale media.

Aparte vermelding verdient de kalligrafie op de triomfboog *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat*. Deze triade past zo sterk bij het imago van de triomfalistische kerk uit het interbellum, dat ik meende met een cliché van doen te hebben. Via onderzoek in Delpher, het nationale monumentenregister, Reliwiki, Kerkcollectie digitaal van het Catharijneconvent en enkele representatieve iconografische handboeken werd duidelijk dat het hier om een bijzonderheid gaat.²⁰⁹ Bij de laatste categorie gaat het meer specifiek om de naslagwerken van Thijm, Timmers en Nieuwbarn die in de bibliografie zijn opgenomen.

Kennisleemten — Bij ieder onderzoek doen zich kennisleemten voor, ook in dit geval. De belangrijkste is dat in een laat stadium nog een archieffonds tevoorschijn kwam van Kees Dunselman en wel bij het Katholiek Documentatiecentrum in Nijmegen. Omdat er ruimschoots voldoende materiaal was om de schildering in de kalot en op de koortravee terug te brengen is van raadpleging daarvan afgezien. Liefst zou ik nog het archief van de Rijksacademie hebben doorzocht op gegevens over Kees Dunselman, maar dat viel buiten de schrijfpdracht. Verder ben ik er

²⁰⁸ Voor de genoemde titels zie de bibliografie onder mijn naam.

²⁰⁹ Omdat de database van het Rijksmonumentenregister van de RCE geen integrale zoekfunctie heeft, is gezocht via Reliwiki.nl, waarop alle kerkelijke rijksmonumenten zijn opgenomen.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

niet meer aan toegekomen de uitvoerige necrologie over Piet Buskens van H. Thunissen in het *Gildeboek* van 1940 na te kijken.

Errata en voortschrijdend inzicht — Mochten zich in de toekomst nieuwe inzichten voordoen die nopen tot herziening van de tekst, dan zijn deze te vinden op mijn website: Van Hellenberg Hubar.org.



afb. 76 Het interieur van de Laurentius & Elisabeth Kathedraal gezien naar het oosten. Het houten beschot van de gewelven schemert door de pleisterlagen heen. Foto Beeldbank RCE-G.J. Dukker 1971.

5.2 Werkverslag met technische omschrijving door Jojanneke Post

5.2.1 *Het herstel van de polychromie tussen het Laatste Avondmaal beneden en de kalot boven*

Eerst hebben we verschillende vormen vrij gelegd die nodig waren om de polychromie te reconstrueren. Deze vlakken hebben we geretoucheerd. We hebben de witte lagen latex die over de sjablonen geschilderd waren, geheel gereinigd en scheuren zijn gerepareerd. Bij het uiterste linker raam was nog wat zout uitbloei, maar dit waren de laatste resten van oude vochtdoorslag, maar na de restauratie van het dak in 2010 is dat stabiel geworden en hebben we geen nieuwe zout uitbloei kunnen constateren. Voor de zekerheid hebben we de ondergrond behandeld met een speciaal middel waardoor eventuele zouten zijn ingekapseld.

Daarna hebben we de hele ondergrond voorzien van een gele basislaag. De vrij gelegde vlakken zijn door ons overgetrokken en deze tekeningen zijn door ons gekopieerd naar de rest. Vervolgens hebben we alle vlakken ingeschilderd met hoogwaardig latex. Decoraties en patines zijn door ons met Proceel en acrylkleuren aangebracht. Deze laag is door ons verder niet afgewerkt met een vernis.

Op 2 januari 2017 zijn we gestart met deze polychromie. Dit zou met Pasen af moeten zijn en daarom ben ik geholpen door drie collega's: Froukje van der Haven, Laura Fabrizi en Merel Paardekooper, en stagiaire Jane Nederend.

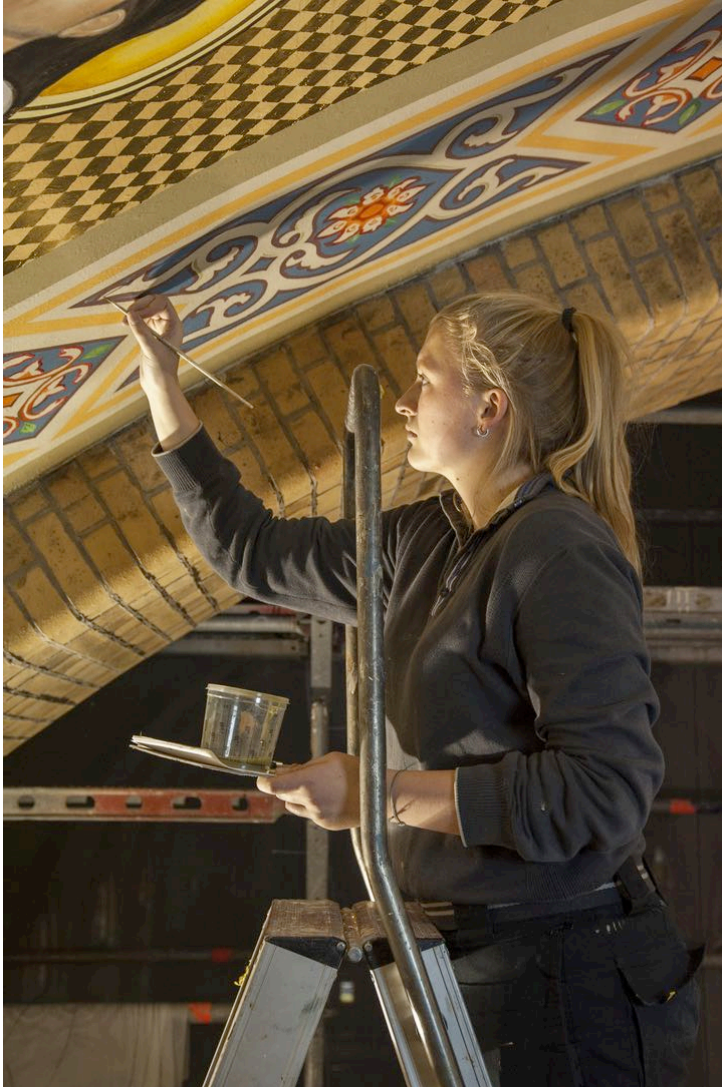
5.2.2 *De teruggebrachte schilderijen in de kalot en op de triomfboog*

Op de kalot zat dezelfde witte latex als tegen het opgaande muurwerk van de apsis. Eerst hebben we alle mogelijke sporen van de originele schildering vrij gelegd, zodat we een leidraad hadden voor indeling en kleuren. Deze vrij gelegde delen zijn van dichtbij nog goed te zien. Na de nodige kleine reparaties is de kalot geheel gespoten in een grondlaag op acrylaat basis. Vervolgens hebben we na het uitzetten en tekenen van verschillende onderdelen, de grote kleurvlakken in een grondverf op acrylaatbasis aangebracht. Op deze ondergrond is het verguldwerk aangebracht. In plaats van zilver is in de wolk in het hart van de kalot palladium toegepast. In de stralen is goud aangebracht met platina die champagne kleurig is door de combinatie met 22 karaat oranje dubbelgoud. Voor het pseudo-mozaïek op

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

de achtergrond, de stralen rondom Christus en de aureolen van de heiligen is eveneens 22 karaat oranje dubbelgoud gebruikt.



afb. 77 Noor van der Tweel, stagiaire van Nimeto, specialisatie restauratie en decoratie, aan het werk met de gesjabloneerde rand die de schildering in de kalot van de triomfboog scheidt. Foto Léontine van Geffen-Lamers, Monumentenfotograaf.nl 2017.

De figuren zijn in papaverolie met pigmenten uitgevoerd. De leeuw, os en adelaar in acryl. De schildering is gevernist met een acrylaat vernis voor een gelijke glans, op Christus na. In de mantel van Christus zit veel zinkwit; omdat ik deze als laatste behandeld heb, was dit nog niet op tijd droog toen de steiger naar beneden ging.

De aartsengelen Gabriel en Michael op de lagere delen van de triomfboog zijn uitgevoerd op doek. Hiervoor is eveneens als basis acrylaat gebruikt en een olie afwerking, maar ze zijn niet gevernist. De sjablonering onder de engelen is vrij gelegd en geretoucheerd.

Na de Pasen zijn Bernadette van Hellenberg Hubar en ik gestart met de onderzoeken en we hebben in juli ons ontwerp kunnen presenteren aan het bisdom. Eind augustus ben ik gestart met de schildering, waarbij ik geholpen ben door Lilo Boerman die voor al het letterwerk in de kalot heeft gezorgd en een groot gedeelte van het verguldwerk heeft uitgevoerd. Verder had ik stagiaire, Noor van der Tweel, die het sjabloneerwerk en verguldwerk heeft uitgevoerd.

5.2.3 Gebruikte producten

Producten polychromie opgaand muurwerk apsis:

- Trimetal Magnatex mat SF
- Proceed fullbody met bijpassende pigmenten

Producten schilderijen kalot en triomfboog:

- Grondverf Wijzonol aqua hechtprimer
- Op kleur gebracht met Rembrand acrylverf
- Papaverolie en pigmenten in olie van Schmincke Norma
- Bladgoud 22 karaat oranjedubbelgoud Noris
- Palladium Noris
- Platina goud
- Vernis Traelyx parketlak mat

Jojanneke Post, Davique Sierschilderwerken

Januari 2018

6 Bijlagen

6.1 Bijlage 1: redengevende omschrijving monumentenregister

Monumentnummer: 524366

Inschrijving register: 24 juni 2002

Adressen: Mathenesserlaan 305-07
3021HK Rotterdam; Robert Fruinstraat
34-40 3021XE Rotterdam

6.1.1 Inleiding

Rooms-katholieke KERK H.H. Laurentius en Elisabeth, met PASTORIE en PATRONAATSGEBOUW, in twee fasen gebouwd in neoromaanse stijl. In 1906-1909 werden het koor, transept, de eerste twee traveeën van het schip, pastorie en patronaatshuis gerealiseerd, naar ontwerp van architect P.G. Buskens. In 1920-1922 werden de laatste travee van het schip en de voorgevel gebouwd, naar een ontwerp van J.P.L. Hendriks.

N.B. In 1941 en 1944 leed de kerk aanzienlijke oorlogsschade, waarbij ook veel glas-in-lood en gebrandschilderde ramen sneuvelden. Deze werden na de oorlog vervangen door nieuwe vensters naar ontwerp van de kunstenaars Charles Eyck (1948-1950) en H. Asperslagh (1945-1952).

Op 16 maart 1964 [in werkelijkheid 1968: noot bvhh] werd de kerk geïnaugureerd tot kathedraal, nadat de neogotische Sint-Laurentiuskerk aan de Westzeedijk was afgebroken. Sindsdien is behalve de heilige Elisabeth van Hongarije (patrones

van de armen en zieken) ook de heilige Laurentius, patroon van de stad en het bisdom, kerkpatroon. In 1950 werd aan de voorgevel, links naast de ingang, een hardstenen gedenksteen voor de architect P.G. Buskens (1872-1939) geplaatst. In 1964 werden het priesterkoor en altaar heringericht volgens de richtlijnen van het Tweede Vaticaans Concilie, met een wit marmeren altaar naar ontwerp van het architectenbureau Van den Bosch, Hendriks en Campmann. In 1997 is het orgel (1923) tijdelijk uit de kerk verwijderd. Het tweedelig orgelfront, ontworpen door architect P.G. Buskens, bestaat uit een grote ronde pedaaltoren op consoles met sierrand en uit rechte pijpvelen. De orgelkasten zijn van rood gebeitst en gelakt grenenhout. N.B. Dit orgel wordt uitgesloten van de bescherming van rijkswege.

6.1.2 Omschrijving

Tussen de Mathenesserlaan en Robert Fruinstraat gelegen kruisbasiliek, boven een hardstenen basement opgetrokken in grijze, hardgraauwe baksteen met hardsteen voor de afdekking van de steunberen, topgevels en goten en spaarzame decoratieve toepassing van groen en geel geglazuurde baksteen.

De kerk is 67 meter lang, de breedte van het transept is 33 meter, de hoogte 24 meter. De kerk is voorzien van zadeldaken, met leien gedekt en heeft boogvensters met een bakstenen tracering en

glas-en-loodramen. Het zuidelijke front (voorgevel Mathenesserlaan, nr.307) van de kerk bestaat uit een met een topgevel bekroond middendeel met links ervan de 35 meter hoge klokketoren en rechts een smallere, minder hoge toren.

De gevel is in het midden voorzien van een hardstenen bordestrap naar de hoofdingang. Deze (drie houten rondboogdeuren met ijzerbeslag) heeft een narthex met drie ingangsportalen met gemetselde graatgewelven en bogen op hardstenen zuilen. Aan weerszijden van de hoofdingang bevinden zich twee kleine boogvensters en rondboogzijportalen, toegankelijk via hardstenen trappen. Het rechter zijportaal is hoger opgetrokken en wordt bekroond met een puntgevel met hardstenen lijst en kruis in de top.

Ter hoogte van het maaiveld bevinden zich uiterst links en rechts, onder een rondboog, toegangen tot respectievelijk de westelijke zij-ingang en de galerij naar de ingang van de pastorie, oostelijk van de kerk.

Boven de middelste rondboog tot de narthex bevindt zich een natuurstenen beeld van de heilige Elisabeth, in 1924 gemaakt door de firma Leeftang.

Hierboven bevat de gevel van het midden-deel vier paren kleine gekoppelde rondboogvensters en in de topgevel drie gekoppelde hoge rondboogvensters, alle voorzien van glas-in-lood. De puntgevel wordt beëindigd met een hardstenen kruis met het opschrift: "O crux ave, spes

unica". Terugliggend bevindt zich een tweede, hogere topgevel met kruis.

De hoge rechthoekige klokketoren bevat aan alle zijden rechthoekige spaarvelden waarin gekoppelde rondboogvormige galmgaten en heeft een terugliggende bekroning voorzien van wijzerplaten, steeds geflankeerd door gekoppelde rondboogvormige spaarvelden. Tussen wijzerplaat en galmgaten een gemetseld balkon op rechthoekige, opengewerkte consoles, waarbij de afdeklijsten, onderdorpels en afzaten zijn uitgevoerd in hardsteen. De torengewelven worden afgesloten met een gemetseld boogfries en de toren draagt een koperen tentdak. De lagere toren heeft een dwerggalerij en tegeltjesfries en wordt bekroond door een met leien gedekt zadeldak. De achterzijde van de kerk (Robert Fruinstraat) wordt gedomineerd door de halfronde absis en kleine ronde traptorens met achthoekige lantaarns en koperen dakjes. De absis bevat zeven hoge rondboogvensters en wordt afgesloten met een dwerggalerij en tegelfries.

Trapsgewijs verspringend, in de schuine rooilijn van de Robert Fruinstraat (nr.38 en 40), bevinden zich hier aan de voet van de kerk drie bouwvolumes van een bouwlaag; van links naar rechts de sacristie, een gang achter de absis en de (voormalige) catechismuskamer. De gevel van de sacristie is voorzien van drie rondboogvensters en heeft een dubbele puntgevel met in elk gevelveld een rondlicht. Het gangvolume is voorzien van vijf rondboogvensters en een zadeldak (langskap). De

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

(voormalige) catechismusruimte heeft een puntgevel met een groot rondboogvenster met bakstenen tracering. De linkerhoek van dit bouwvolume is voorzien van een hardstenen nis, waarin van oorsprong een beeld stond. Uiterst rechts bevindt zich (uitspringend) een portaal bekroond met bakstenen borstwering en kanteelachtige hoeken met hardstenen afwerking. De zijgevels van de kerk zijn voorzien van grote rondboogvensters met (geel geglazuurde) bakstenen tracering, een gemetseld boogfries, een gedecoreerde profileerde hardstenen daklijst en met hardstenen gebeeldhouwde waterspuwers, waaronder terracotta figuurtjes.

In het interieur heeft de kerkruimte de vorm van een latijns kruis met een koepel (hoogte 24 m) over de kruising en tongewelven over schip, transeptarmen en priesterkoor. Het schip bestaat uit drie traveeën, ingedeeld door hoge bogen, heeft een zeer breed middenschip (15 m) en veel smallere zijbeuken, die als gangpaden dienst doen en waaraan de diverse kapellen gekoppeld zijn. (Aan iedere zijbeuk twee paren kapellen.) Ten noorden van de westelijke kruisarm bevindt zich de kapel gewijd aan O.L. Vrouw van Lourdes. Deze kapel heeft een eigen entree aan de westelijke zijgevel en was oorspronkelijk door middel van siertraliewerk in de kerk afgesloten, waardoor deze kapel altijd toegankelijk was, ook wanneer de kerk gesloten was. Het interieur is opgetrokken in gele verblendsteen, de korte bogen rusten op dubbele Beiers-granieten kolommen met hardstenen basement en zandstenen

kapitelen. De tegelvloer van het middenschip werd bij de voltooiing van de kerk in 1922 gelegd en sluit aan op de cementmozaïekvloer (Pichu & Co, Gent 1912) van het oudere deel van de kerk en geeft derhalve exact de scheiding tussen de kerkgedeelten uit 1908 en 1922 aan. De kerk bevat houten kerkbanken (waarschijnlijk 1908), waarvan de wangen zijn versierd met kleine gesneden ornamenten, een medaillon waarin schild (met rijnummer) en bekroond door een rondboogje.

De kerk is gedecoreerd met diverse kunsttoepassingen, waaronder: Muurschilderingen in de Lourdeskapel, de doopkapel, H. Hartkapel, transept, priesterkoor, de Don Boscokapel en de Antoniuskapel van de hand van Jan Dunselman (1863-1931), gerealiseerd gedurende de jaren 1915-1929. Ook de kruiswegstaties zijn geschilderd door Dunselman. Overige kleinere schilderijen, met name geschilderde teksten, zijn in 1925-1926 aangebracht door Jan Meily. De geornamenteerde kapitelen van de pilasters en de evangelistensymbolen op de vieringpijlers zijn van J.T.H. Timmermans (1873-1957), gemaakt in 1919. De meest prominente glas-in-lood-ramen, negen in de absis en acht in het schip en transept zijn gemaakt door H. Asperslagh uit Voorburg in 1945-1952. In het transept bevinden zich twee glas-in-lood-ramen ontworpen door Charles Eyck (Maastricht, 1948 c.q. 1950). De marmervloer met mozaïekranden in het koor zijn geleverd door P.J. Simonis en M. Storni (Rotterdam, 1913). De cement-mozaïekvloeren in

het middenpad, de H. Hartkapel en de Lourdeskapel zijn gelegd door Pichu & Co uit Gent, 1912. In het schip en transept bevinden zich heiligenbeelden van Franse zandsteen, vervaardigd door J.T.H. Timmermans (Den Haag, 1920-1926).

Door middel van een doorlopend gangenstelsel met de kerk verbonden, bevinden zich oostelijk van de kerk de pastorie en het patronaatsgebouw. Deze zijn opgetrokken in dezelfde materialen als de kerk. De pastorie bevindt zich aan de Mathenesserlaan (nr.305), terugliggend achter een tuin met hekwerk, waarvan alleen de hardstenen plint nog origineel is. De pastorie omvat een souterrain, een c.q. twee verdiepingen en een kapverdieping onder een schilddak. De voorgevel aan de Mathenesserlaan kent een driedeling. Geheel links de via een trap te bereiken entree onder een rondboog en boven een lessenaarsdak een terugliggend verdieping met drie rechthoekige vensters waaronder een tegelfries. De middenpartij omvat per verdieping twee vensterassen met per venster een hardstenen latei met eierlijst-achtige decoratie en is ter hoogte van de kapverdieping voorzien van een ruime loggia met gemetselde borstwering en twee rondbogen. In de loggia een vierledige deurpartij met glas-in-loodbovenlichten. De rechter gevelpartij steekt iets uit en bevat op de begane grond een grote vensterpartij (niet origineel), ter hoogte van de verdieping een brede en diepe loggia met houten borstwering en vier houten kolommen en ter hoogte van de kapverdieping een grote vijfzijdige erkerachtige dakkapel.

Ten noorden van de pastorie bevindt zich een binnenplaats en daarachter, gelegen aan de Robert Fruinstraat (nr.34 en 36) het patronaatsgebouw, bestaande uit twee bouwlagen en een kapverdieping. De brede gevel bestaat uit twee delen. Links een smaller deel met op de begane grond links een deur (geprofileerd hout met ijzerbeslag) en rechts twee hoge rondboogvensters, op de verdieping drie rechthoekige schuifvensters en ter hoogte van de kapverdieping een rechte uitbouw met vijf rechthoekige schuifvensters. Het rechter (bredere) geveldeel heeft op de begane grond links eveneens twee hoge rondboogvensters en rechts een inpandige deur onder een rondboog (geprofileerd hout met ijzerbeslag). Hierboven vier trapsgewijs geplaatste smalle rondboogvensters en een rechthoekige hoektoren met rondboogvensters en tentdak. Links van de toren wordt de gevel afgesloten met een puntgevel, voorzien van twee rechthoekige vensters.

6.1.3 Waardering

Rooms-katholieke H.H. Laurentius en Elisabeth, met pastorie en patronaatsgebouw, gefaseerd gebouwd in 1906-1909 en 1920-1922 naar ontwerp van respectievelijk P.G. Buskens en J.P.L. Hendriks, van algemeen belang vanwege de cultuur- en architectuurhistorische waarde, alsmede van belang vanwege de ensemblewaarde binnen de, vanaf 1903 in diverse stijloepassingen bebouwde, monumentale Mathenesserlaan.

6.2 Bijlage 2: teksten *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat*

6.2.1 *Versie ontleend aan de Laudes regiae*

Deze tekst is ontleend aan het betreffende lemma op Wikipedia.²¹⁰ Zoals in paragraaf 3.3.2 is opgemerkt, is de tekst in de loop van de tijd steeds aangepast. Dat blijkt onder meer uit een vergelijking met de versie onder de titel van *Laudes regiae*, waar een Engelse vertaling aan de Latijnse aanroepingen is toegevoegd.²¹¹ In dit stadium is niet bekend hoe de tekst precies luidde tussen 1904, toen de parochie werd gesticht, en 1930, toen de schildering voltooid was. Onder dat voorbehoud geeft de tekst hieronder een representatieve indicatie. De uitroep ‘*tu illam/illum/illos adiuva*’ is de smeebede dat Christus degene die vermeld staat onder de regel ‘*Exaudi, Christe*’ (Antwoord, Christus) bij zal staan.

Christus vincit! Christus regnat!

Christus imperat! (x2)

Exaudi, Christe.

Ecclesiae sanctae Dei salus perpetua.

Redemptor mundi, tu illam adiuva.

Sancta Maria, tu illam adiuva.

Sancta Mater Ecclesiae, tu illam adiuva.

Regina Apostolorum, tu illam adiuva.

Sancte Michael, tu illam adiuva.

Sancte Ioannes Baptista, tu illam adiuva.

Sancte Ioseph, tu illam adiuva.

Christus vincit! Christus regnat!

Christus imperat!

Exaudi, Christe.

Francisco, Summo Pontifici et universali

Pape, vita!

Salvator mundi, tu illum adiuva.

Sancte Petre, tu illum adiuva.

Sancte Paule, tu illum adiuva.

Christus vincit! Christus regnat!

Christus imperat!

Exaudi, Christe.

Episcopis catholicae et apostolicae fidei
cultoribus,

eorumque curis fidelibus, vita!

Salvator mundi, tu illos adiuva.

Sancte Andrea, tu illos adiuva.

Sancte Iacobe, tu illos adiuva.

Sancte Ioannes, tu illos adiuva.

Sancte Thoma, tu illos adiuva.

Sancte Iacobe, tu illos adiuva.

Sancte Philippe, tu illos adiuva.

Sancte Bartholomae, tu illos adiuva.

Sancte Matthae, tu illos adiuva.

Sancte Simon, tu illos adiuva.

Sancte Thaddae, tu illos adiuva.

Sancte Matthia, tu illos adiuva.

Sancte Barnaba, tu illos adiuva.

Sancte Luca, tu illos adiuva.

Sancte Marce, tu illos adiuva.

Sancti Timothee et Tite, vos illos adiuvate.

Christus vincit! Christus regnat!

Christus imperat!

Sancti Protomartyres Romani, vos illos
adiuvate.

Sancte Ignati, tu illos adiuva.

Sancte Polycarpe, tu illos adiuva.

Sancte Cypriane, tu illos adiuva.

²¹⁰ ‘Christus vincit!’, Wikipedia.

²¹¹ ‘Laudes Regiae’, Wikipedia.

Sancte Bonifati, tu illos adiuva.
Sancte Stanislai, tu illos adiuva.
Sancte Thoma, tu illos adiuva.
Sancti Ioannes et Thoma vos illos
adiuvate.
Sancte Iosaphat, tu illos adiuva.
Sancte Paule, tu illos adiuva.
Sancte Ioannes et Isaac, vos illos
adiuvate.
Sancte Petre, tu illos adiuva.
Sancte Carole, tu illos adiuva.
Sancta Agnes, tu illos adiuva.
Sancta Caecilia, tu illos adiuva.
Omnes sancti martyres, vos illos
adiuvate.
Sancte Clemens tu illos adiuva.
Sancte Athanasi, tu illos adiuva.
Sancte Leo Magne, tu illos adiuva.
Sancte Gregorio Magne, tu illos adiuva.
Sancte Ambrosi, tu illos adiuva.
Sancte Augustine, tu illos adiuva.
Sancti Basili et Gregori, vos illos adiuuate.
Sancte Ioannes, tu illos adiuva.
Sancte Martine, tu illos adiuva.
Sancte Patrici, tu illos adiuva.
Sancti Cyrille et Methodi, vos illos
adiuvate.
Sancte Carole, tu illos adiuva.
Sancte Roberte, tu illos adiuva.
Sancte Francisce, tu illos adiuva.
Sancte Ioannes Nepomucene, tu illos
adiuva.
Sancte Pie, tu illos adiuva.
Omnes sancti potifex et doctores, vos
illos adiuuate.
Christus vincit! Christus regnat!
Christus imperat!
Exaudi, Christe.
Populis cunctis et omnibus hominibus
bonae voluntatis:

pax a Deo, rerum ubertas morumque
civilium rectitudo.
Sancte Antoni, tu illos adiuva.
Sancte Benedicte, tu illos adiuva.
Sancte Bernarde, tu illos adiuva.
Sancte Francisce, tu illos adiuva.
Sancte Dominice, tu illos adiuva.
Sancte Philippe, tu illos adiuva.
Sancte Vincenti, tu illos adiuva.
Sancte Ioannes Maria, tu illos adiuva.
Sancta Catharina, tu illos adiuva.
Sancta Teresia a Iesu, tu illos adiuva.
Sancta Rosa, tu illos adiuva.
Omnes sancti presbyteri et religiosi, vos
illos adiuuate.
Omnes sancti laici, vos illos adiuuate.
Christus vincit! Christus regnat!
Christus imperat!
Ipsi soli imperium,
laus et iubilatio
per saecula saeculorum.
Amen.
Christus vincit! Christus regnat!
Christus imperat!
Tempora bona veniant! Pax Christi veniat!
Redemptis sanguine Christi.
Feliciter! Feliciter! Feliciter!
Regnum Christi veniat!
Deo Gratias!
Amen.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

6.2.2 *Versie vermoedelijk geschreven voor het feest Christus Koning (1925)*

Deze zang heeft als titel 'Christus Vincit met psalm 117' en is ontleend aan de *Ariëns Library*.²¹²

Christus Vincit, Christus Regnat,
Christus, Christus Imperat!

Laudate Dominum omnes gentes, laudate
eum omnes populi.

Quoniam confirmata est super nos
misericordia eius, et veritas Domini
manet in aeternum.

Christus Vincit, Christus Regnat,
Christus, Christus Imperat!

Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc et semper,
et in saecula saeculorum, AMEN.

Christus Vincit, Christus Regnat,
Christus, Christus Imperat!

6.3 Bijlage 3: tekst *Te Deum laudamus*

De tekst is ontleend aan: <http://bit.ly/TeDeum-Wikipedia>; de indeling aan:
<http://bit.ly/TeDeum-Catholic-Encyclopedia>.

- | | |
|--|--|
| 1. <i>Te Deum laudamus; te Dominum confitemur.</i> | 1. God, U loven wij; Heer, U prijzen wij. |
| 2. <i>Te æternum Patrem omnis terra veneratur.</i> | 2. Eeuwige Vader, U eert de ganse aarde. |
| 3. <i>Tibi omnes angeli, tibi cæli: et universæ Potestates,</i> | 3. U roepen alle engelen, U roepen de hemelen en alle machten, |
| 4. <i>Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant:</i> | 4. U roepen de Cherubijnen en Serafijnen onophoudelijk toe: |
| 5. <i>Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.</i> | 5. Heilig, heilig, heilig is de Heer, de God der heerscharen. |
| 6. <i>Pleni sunt cæli et terra majestatis gloriæ tuæ.</i> | 6. Hemel en aarde zijn vol van de luister van uw heerlijkheid. |
| 7. <i>Te gloriosus Apostolorum chorus,</i> | 7. U verheerlijkt het roemrijk koor van de apostelen, |
| 8. <i>Te Prophetarum laudabilis numerus,</i> | 8. U prijst het lofwaardig getal van de profeten, |
| 9. <i>Te Martyrum candidatus laudat exercitus.</i> | 9. U looft de heerlijke schare van de martelaren. |
| 10. <i>Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia:</i> | 10. Over de gehele aarde belijdt U de Heilige Kerk: |
| 11. <i>Patrem immensæ majestatis;</i> | 11. De Vader van de onmetelijke heerlijkheid; |

²¹² 'Christus Vincit, Christus Regnat, Christus Imperat!', Ariëns Library.

12. *Venerandum tuum, verum, et unicum Filium;*

13. *Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.*

Tweede strofe

14. ***Tu Rex gloriæ, Christe,***

15. ***Tu Patris sempiternus es Filius.***

16. Tu ad liberandum suscepturus hominem,

17. non horruisti Virginis uterum.

18. Tu devicto mortis aculeo,

19. aperuisti credentibus regna cælorum.

20. Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.

21. Judex crederis, esse venturus.

Derde strofe

(Hic genuflectitur)

22. Te ergo quæsumus, tuis famulis subveni,

23. quos pretioso sanguine redemisti;

24. Aeterna fac cum Sanctis tuis in gloria
numerari.

25. Salvum fac populum tuum Domine, et
benedic hereditati tuæ.

26. Et rege eos, et extolle illos, usque in
æternum.

27. Per singulos dies, benedicimus te,

28. et laudamus nomen tuum in sæculum et in
sæculum sæculi.

29. Dignare Domine die isto sine peccato nos
custodire.

30. Miserere nostri Domine, miserere nostri.

31. Fiat misericordia tua Domine super nos,

32. quem admodum speravimus in te.

33. In te Domine speravi;

34. non confundar in æternum.

12. Uw aanbeddelijke, ware en ene Zoon;

13. Alsmede de vertrooster, de heilige Geest.

Tweede strofe

14. Gij, Koning van de heerlijkheid, Christus,

15. Gij zijt de eeuwige Zoon van de Vader.

16. Gij hebt de schoot van de Maagd niet afgewezen

17. om mens te worden voor onze verlossing.

18. Gij hebt door de overwinning op de zonde en de
dood

19. het rijk van de hemelen voor de gelovigen
geopend.

20. Gij zetelt aan de rechterhand van God in de
heerlijkheid van de Vader.

21. Wij geloven dat Gij eens als rechter ten oordeel
zult komen.

Derde strofe

(Hier knielt men)

22. Daarom smeken wij U: kom uw dienaren te
hulp,

23. die Gij met uw kostbaar bloed hebt vrijgekocht;

24. Geef dat zij in de heerlijkheid onder uw heiligen
gerekend mogen worden.

25. Heer, red uw volk en zegen uw erfdeel.

26. En bestuur hen, en verhef hen tot in
eeuwigheid.

27. Alle dagen prijzen wij U,

28. En wij loven uw naam in eeuwigheid, in de
eeuwen der eeuwen.

29. Heer, wil ons heden zonder zonde bewaren.

30. Ontferm U over ons, Heer, ontferm U over ons.

31. Laat uw barmhartigheid over ons komen, Heer,

32. zoals wij op U hebben vertrouwd.

33. Op U, Heer, heb ik vertrouwd;

34. in eeuwigheid zal ik niet beschaamd worden.

Nota bene — Over de precieze scheiding tussen de strofen zijn de geleerden het onderling niet eens. Ook als je de verschillende uitvoeringen beluistert, valt een glijdende schaal op. Hier is de tekstversie aangehouden van Wikipedia, waarbij echter de twee laatste regels die daar gerekend worden tot de eerste strofe, naar de tweede zijn verplaatst op grond van het lemma op de *Catholic Encyclopedia* dat de meest inhoudelijke informatie over de hymne levert. Idem geldt dat voor de regels 22 tot en met 24 die naar de derde strofe zijn doorgeschoven. Bij de nieuwe Bavo moet nog achterhaald worden van welke tekstindeling precies gebruik gemaakt is.

6.4 Bijlage 4: tekst *Sanctus*

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth;
Pleni sunt cæli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus, qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Heilig, heilig, heilig de Heer,
de God der hemelse machten.
Vol zijn hemel en aarde van uw
heerlijkheid.
Hosanna in de Hoge.
Gezegend Hij die komt in de Naam des
Heren.
Hosanna in de Hoge.

6.5 Bijlage 5: Peter van Dael

Bij de collegiale toets van het E-boek voegde Peter van Dael de volgende bronverwijzingen toe, waarnaar in de lopende tekst wordt verwezen:

'In noot 75 betreur je het dat ik geen verwijzing geef aan een uitspraak van Jan Dunselman. De opmerking van Bleijs over de kruisweg van Dunselman te lezen in Veertiende jaarverslag van den katholieken kunstkring De Violier 1915-1916 [o.a. interview met en samenvatting van lezing van Jan Dunselman], p. 11. Deze verwijzing geef ik in 'De St.-Nicolaaskerk aan de Prins Hendrikkade, een Amsterdams monument van binnen bekeken', Bulletin van de Stichting Oude Hollandse Kerken nr. 7, herfst 1978, p. 12-13. Ook in 'De kerkschilder Jan Dunselman' in: Vroomheid op de Oudezijds. Drie Nicolaaskerken in Amsterdam, Amsterdam, De Bataafsche Leeuw, 1988, p. 116-119, noot 51, wordt hiernaar verwezen.

In noot 138 verwijst je naar mij in verband met het schetsboekje van Jan Dunselman. Dit schetsboekje werd mij - ik meen in 1979 - geschonken door Joke, de jongste dochter van Jan Dunselman. Later heb ik dit boekje aan museum Ons' Lieve Heer geschonken'.

7 Bronnenlijst

Nota bene — De bronnenlijst is opge-
maakt met behulp van het programma
Zotero in de ‘Chicago Manual of Style
16th edition (note)’.²¹³ Dit betekent:

- Artikelen en andere items staan tussen dubbele aanhalingstekens in plaats van enkele.
- Titels van boeken, periodieken, websites en andere media zijn niet gecursiveerd.
- In de sortering komen eerst de items zonder auteursnaam op alfabetische volgorde op basis van de titel. Daarna volgen de items op alfabetische volgorde op basis van de auteursnaam.

7.1 Afkortingen

- KB = Koninklijke Bibliotheek
- NHA = Noord-Hollands Archief
- RCE = Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed.
- RKD = Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie

7.2 Archieven in situ en on line

- Museum Amstelkring. “Atelierarchief gebroeders Jan en Kees Dunselman, kerkschilders”. Museum Ons’ Lieve Heer op Solder | Ons’ Lieve Heer op Solder, 1891-1937. <https://www.opsolder.nl>.

- Archief van de Elisabethparochie en Laurentius & Elisabeth Kathedraal (berustend bij de kathedraal).
- Archief van de familie Dunselman, berustend bij Marjan Dunselman.
- Gemeentearchief Roermond, Collectie Joseph Cuypers.
- Beeldbank Stadsarchief Rotterdam, on line
- Beeldbank RCE, online.

7.3 Literatuur

7.3.1 Op volgorde van titel

- “Advertentie C.A. Dunselman”. De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 29 januari 1908, Dag druk. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2ugALyb>.
- “AMSTERDAM - Kerkhof ‘St. Barbara’”. De Maasbode. 6 juli 1922, Avond druk. <http://bit.ly/2uUKXQg>.
- “Begravenis P. G. Buskens. Zeer groote belangstelling uit bouwkundige kringen”. De Maasbode. 22 september 1939, Avond editie. Delpher, Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2zatGBx>.
- “Beuroner Kunst – Kunstmuseum Hamburg | Josef Kreitmaier, Beuroner Kunst; eine Ausdrucksform der christlichen Mystik (1923)”. Site

²¹³ Zie Zotero.com.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

- Kunstmuseum Hamburg, 1923 2015.
<http://bit.ly/2oOJsfp>.
- “Beuronse Kunstschule”. Wikipedia, 21 maart 2017.
<http://bit.ly/2vSqOch>.
 - “BINNENLAND - Een R.K. Vereeniging van Kerkbouwers en Versieders”. Nieuwe Venlosche courant. 22 maart 1919, Dag editie. Delpher, Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2y3auHR>.
 - “BINNENLAND. Leeuwarden”. Leeuwarder courant. 19 februari 1891, Dag druk. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2faVwrt>.
 - “Buitenveldert.” De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 22 januari 1925, Dag druk. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2uN1Vz4>.
 - “C. DUNSELMAN †”. Algemeen Handelsblad. 16 maart 1937, Ochtend druk. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2qa82Iq>.
 - “Christus Koning van het Heelal”. Wikipedia, 17 februari 2017.
<http://bit.ly/2v2WodJ>.
 - “Christus Vincit, Christus Regnat, Christus Imperat!” Ariëns Library, z.j., circa 2015. <http://bit.ly/2wgHEQu>.
 - “Christus vincit!” Wikipedia, 15 augustus 2015.
<http://bit.ly/2v2J6aV>.
 - “De Eendracht van Ariëns | Canon van Haaksbergen | regiocanons.nl”, z.j. <http://bit.ly/2rII2F1>.
 - “De Eendracht van Ariëns | Canon van Haaksbergen | regiocanons.nl”, z.j. <http://bit.ly/2rII2F1>.
 - “Dossier: Christus, Koning van het Heelal - Encycloek ‘Quas Primas’”. RKDocumenten.nl, 2016.
<http://bit.ly/2eWtJvx>.
 - “Drankbestrijding.” De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 11 maart 1912, Dag druk. Delpher Koninklijke Bibliotheek.
<http://bit.ly/2w591j4>.
 - “Gebhard Fugel”. Wikipedia, 18 juli 2017. <http://bit.ly/Wikimedia-Fugel>.
 - “Gesamtkunstwerk”. Wikipedia, 29 maart 2017. <http://bit.ly/2wlfvbb>.
 - “Heilig Hart Kerk Lemelerveld - Historie”. Parochielemelerveld.nl, t.p.q 2013. <http://bit.ly/2vxq6PU>.
 - “HH. Laurentius- en Elisabethkathedraal”. Wikipedia, 25 september 2016.
<http://bit.ly/2oJu8nh>.
 - “Huldiging van architect Jos. Th. Cuypers”. Het Gildeboek 14 (1931): 91–92.
 - “J.P.L. Hendriks”. Wikipedia, 4 augustus 2017. <http://bit.ly/2xi13kL>.
 - “Jan Dunselman”. Wikipedia, 13 april 2017. <http://bit.ly/2umo86q>.
 - “Johannes Maria Vianney”. Wikipedia, 18 februari 2016.
<http://bit.ly/2wiliNu>.
 - “Joseph Timmermans”. Wikipedia, 10 mei 2015. <http://bit.ly/2rPKKII>.
 - “Karel Trautwein”. Wikipedia, 4 december 2016. <http://bit.ly/2txYJa8>.
 - “Kees Dunselman”. Wikipedia, 17 oktober 2016. <http://bit.ly/2ulMo8I>.
 - “Kennisgeving. Jan Dunselman en Kees Dunselman”. De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 3 november 1917, Dag editie. Delpher

- Koninklijke Bibliotheek.
<http://bit.ly/2tTz7Ei>.
- “Kerkelijk Leven Em.-Pastoor A.J.H. Wreesman te Rotterdam overleden”. De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 21 maart 1930, Avond editie. Delpher, Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2y3LsIO>.
 - “KERKNIEUWS - Schoonhoven”. De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 17 augustus 1909, Dag editie. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2uHXt4F>.
 - “Kerknieuws — De St. Elisabethskerk”. De Maasbode. 2 mei 1908, Dag druk. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2g4XOtI>.
 - “KERKNIEUWS — Medemblik”. De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 21 juni 1903, Dag druk. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2z7Cgiz>.
 - “KERKNIEUWS.” De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 24 augustus 1900, Dag druk. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2vE14PJ>.
 - “Kruisweg (religie)”. Wikipedia, 15 maart 2017. <http://bit.ly/2shzhBR>.
 - “Kruisweg”. KRO, z.j. <https://www.kro.nl/katholiek/abc/kruisweg>.
 - “KUNST EN LETTEREN - Jan en Kees Dunselman.” De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 2 november 1917, Dag editie. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2tcGlo4>
 - “KUNST EN LETTEREN. Een zilveren jubileum.” De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 21 juli 1906, Dag druk. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2tpxDyO>
 - “KUNST EN LETTEREN. Het Bisschoppelijk Museum te Haarlem.” De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 9 juni 1928, Dag druk. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2y5l2qf>
 - “Laudes Regiæ”. Wikipedia, 13 april 2017. <http://bit.ly/2v2tOD1>.
 - “Leidsche Courant - Noordwijkerhout. Het 12 1/2-jarig bestaan der St. Josephs-parochie.” Historische Kranten, Erfgoed Leiden en Omstreken, 1 juni 1929. <http://bit.ly/2umMHA0>.
 - “Leidsche Courant - Wassenaar”. Historische Kranten, Erfgoed Leiden en Omstreken, 3 juni 1911. <http://bit.ly/2eFqpUL>.
 - “Leidsche Courant | Jan Dunselman bediend”. Historische Kranten, Erfgoed Leiden en Omstreken, 4 november 1930. <http://bit.ly/2vdbXdc>.
 - “Lucepedia - Digitale theologische encyclopedie”. Lucepedia, 2011 2017. Faculteit Katholieke Theologie, Tilburg University. <https://www.lucepedia.nl>.
 - “Lumen Gentium - Over de Kerk”. RKDocumenten.nl | Ecclesia Docens nr. 0713. Uitg. Gooi & Sticht, Hilversum, 1964, 1965. <http://bit.ly/2et5bGB>.
 - “Lumen Gentium”. Wikipedia, 22 januari 2017. <http://bit.ly/2iQEY9J>.
 - “Mis van Paulus VI”. Wikipedia, 22 juli 2017. <http://bit.ly/2enSDjC>.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

- “NEDERLAND. Stads- en Provinciaal Nieuws”. Venloosch weekblad. 13 april 1895, Middag editie, sec. A.J.H. Wreesman, directeur der R. K. Militairen-vereeniging. Delpher, Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2kytf0i>.
- “Piet Buskens”. Wikipedia, 1 oktober 2016. <http://bit.ly/2u7nRoA>.
- “Pius X Jubileerend Te Rome - Te Amsterdam”. Nieuwe Venlosche courant. 19 november 1908, Dag editie. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2uFCZtI>.
- “Prijsvraag”. Delftsche courant. 7 november 1911, Dag editie. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2tY8Cfn>.
- “Quas Primas - Over het feest van Christus Koning”. RKDocumenten.nl | Ecclesia Docens nr. 119, Gooi & Sticht, Hilversum, 1925 1940. <http://bit.ly/2eXif5>.
- “R.K. St.-Martinuskerk in Medemblik | betekenis en definitie door Monumenten in Noord-Holland”. Ensie, 26 mei 2017. <http://bit.ly/2xGqHn1>.
- “Rondgang door de Laurentius en Elisabeth Kathedraal Rotterdam.” Kathedraalrotterdam.nl, terminus post quem 2004. <http://bit.ly/2kUBi2V>.
- “Rotterdam — De St. Elisabeth-Kerk. Viering van het 25-jarig bestaan der parochie”. De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 24 februari 1930, Avond druk. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2q9BQoN>.
- “Rotterdam, 1 mei”. De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 1 mei 1908, Dag druk. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2wdrQBo>.
- “Rotterdamsche Kunstkring.” Algemeen Handelsblad. 19 april 1909, Avond druk. <http://bit.ly/2y6RGre>.
- “Sacrosanctum Concilium”. Wikipedia, 5 december 2016. <http://bit.ly/2iQv202>.
- “Stamboom - Registratie bevolkingsregister”. Brabants Historisch informatie Centrum | BIHC, z.j. <http://bit.ly/2rl1bj9>.
- “Tweede Vaticaans Concilie”. Wikipedia, 2016. <http://bit.ly/2qYOxDa>.
- “UIT ANDERE PLAATSEN. Polychromie St. Lebuinuskerk te Deventer.” De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 30 augustus 1927, Dag druk. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2tAKYIB>.
- “Veredeling van het Ambacht”. De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 3 oktober 1904, Dag editie. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2t0YUrd>.
- “Vereeniging tot veredeling van het ambacht”. De Maasbode. 3 april 1906, Dag editie. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2vnMx9f>.
- “Verhuisd”. De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 24 april 1904, Dag editie. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2tl4qFn>.

7.3.2 Op volgorde van auteur

- Ariëns, Alphons. “Een nalezing over Criminaliteit en Drankmisbruik.” De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 4 januari 1903, Dag editie. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2ySA5QO>.
- Averkamp, A., ‘Zesde jaarverslag van den Katholieken Kunstkring: De Violier’, in: Van Onzen Tijd 8 (1907-1908), pp. 3-29. | <http://bit.ly/VanOnzenTijd>
- Baar, Jan. “Kees Dunselman, schilder van de kruisweg”. Werinon, Parochie H. Maria Hemelvaart, Nederhorst den Berg en Nigtevecht 1811-2011, Uitgave Historische Kring Nederhorst den Berg, 79 (2011): 47-51. <http://bit.ly/2vAt6v0>.
- Becker, Jochen. “Ons Rijksmuseum wordt een tempel’, zur Ikonographie des Amsterdamer Reichsmuseums”. In Het Rijksmuseum, opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 35 (1984):227-326. Weesp: Fibula-Van Dishoeck, 1985.
- Bremer, Rob, en Wil Werkhoven. “Conservering en restauratie van de figuratieve beschilderingen van Jan Dunselman”. Een “Kathedraal” aan het IJ : de restauratie van de Sint Nicolaaskerk voltooid, Bulletin Stichting Vrienden van Museum Amstelkring, 17 | <http://bit.ly/2tkNHkS> (1999): 21-27.
- Broeke, van den, Leonardus. “SCHILDERKUNST. Jan Dunselman overleden. Een betekenend kerkschilder. Oud-Bestuurslid van „De Violier”. De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 16 januari 1931, Avond druk. <http://bit.ly/2v5f4n0>
- Buskens, Piet G., en Gustaaf van Kalcken. “De St. Elisabethskerk te Rotterdam.” De Maasbode. 13 maart 1909, Avond druk. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2wjhKhQ>.
- Callier, A.J. Katechismus of Christelijke Leer ten gebruike der Nederlandsche bisdommen voorgeschreven voor het bisdom Haarlem. Haarlem, 1918.
- Callier, A.J., Katechismus of Christelijke Leer ten gebruike der Nederlandsche bisdommen voorgeschreven voor het bisdom Haarlem, Haarlem 1918.
- Catharijneconvent. “Kerkcollectie digitaal”. kerkcollectie.catharijneconvent.nl, t.p.q. december 2015. <http://bit.ly/2kLrNI6>.
- Catharijneconvent Utrecht, Museum. “Verwervingsbron: A.J.H. Wreesman (ADLIB Information Systems)”, 2017. <http://bit.ly/2iuzIZL>.
- Crols, Roger. “Gesjabloneerde polychrome afwerking van stucplafonds en wanden”. Koldeweij, E. F., Michiel van Hunen, en Taco Hermans, red. Stuc: kunst en techniek. Amersfoort: Zwolle: Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed; Waanders, 2010., 2000, 352-67.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

- Cuypers, Jos. en Jan Stuyt (Constructie) en Xav. Smits (Symboliek), De nieuwe St. Jacob te 's-Hertogenbosch, 's-Hertogenbosch 1907.
- Cuypers, Joseph Th.J. "Biographie (typoscript van levensdata)", 1927 (aangevuld 1932). Collectie Joseph Cuypers Gemeentearchief Roermond.
- Cuypers, Joseph Th.J. "Dr. Ariëns. Persoonlijke herinneringen in verband met zijn karakter (conceptartikel)", 1935. Katholiek Documentatie Centrum. Archief A.M.A.J. Ariëns. <http://bit.ly/2pXWrNp>.
- Cuypers, Joseph Th.J. "Symboliek aantekeningen 1915 november studie (handschrift van een lezing)", 1915. Collectie Joseph Cuypers Gemeentearchief Roermond.
- Dael, Peter van. "De kerkschilder Jan Dunselman". Een "Kathedraal" aan het IJ : de restauratie van de Sint Nicolaaskerk voltooid, Bulletin Stichting Vrienden van Museum Amstelkring, 17 (1999): 6–9.
- Delrue, Mark. "Verloochening en Belofte Luc Hoenraets Kruisweg van de liefde in de Sint Pauluskerk in Langemark | Vlaanderen. Jaargang 58". DBNL, 2009. <http://bit.ly/2rsa4EA>.
- Didron, Adolphe Napoléon, en Dionysius van Fournia. Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine : avec une introduction et des notes / par M. Didron ; Traduit du manuscrit byzantin, Le guide de la peinture. Vertaald door Paul Durand. New York : B. Franklin, 1845. <http://bit.ly/2CBII58-Archive2org>.
- Doering-Dachau, Oscar. "Gebhard Fugel". Die Christliche Kunst; Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft 6 (1909 1910): 133–44.
- Dukker, fotograaf, G.J. "Willemsparkweg 50 Amsterdam, architect Joseph Th.J. Cuypers in opdracht van kerkschilder Jan Dunselman (1885; 1889)". Beeldbank van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, 1998. <http://bit.ly/2t5F953>.
- Evers, Henri. "Congreshenningen". Dr Cuypers gedenkboek (1827-1927), uitgegeven door het Limburg Provinciaal Genootschap voor Geschiedkundige Wetenschappen, Taal en Kunst, Roermond, 1927, 50–53.
- Gombrich, E. H. Kunst en illusie: de psychologie van het beeldend weergeven. Houten: De Haan, 1988.
- H.G.J. "Onze excursie naar het huis ter Haar op 25 juni 1898". Architectura, Orgaan van het Genootschap Architectura et Amicitia Amsterdam 6 (1898): 110–12. <http://bit.ly/Architectura-Tresor>
- Hellenberg Hubar, Bernadette C. M. van. Arbeid en bezieling: de esthetica van P.J.H. Cuypers, J.A. Alberdingk Thijm en V.E.L. de Stuers, en de voorgevel van het Rijksmuseum. Nijmeegse kunsthistorische studies 3. Nijmegen: Nijmegen University Press, 1997.

- Hendriks, Ria. "Augustinus Cornelis Maria Duchateau". Genealogie Online, z.j. <http://bit.ly/2scEKtS>.
- Henry, Hugh. "Urbs Beata Jerusalem Dicta Pacis Visio". The Catholic Encyclopedia, 1913. <http://bit.ly/2xwCuAJ>.
- Hermans, Hyacinth. 50 Jaar St. Elisabeth Parochie Rotterdam. Rotterdam, 1954. [Kathedraalrotterdam.nl | http://bit.ly/2wk98a1](http://bit.ly/2wk98a1).
- Herwaarden, J. van. Een profane pelgrimage naar de Middeleeuwen: opstellen van Jan van Herwaarden over geloof en samenleving in de laatmiddeleeuwse Nederlanden. Uitgeverij Verloren, 2005. <http://bit.ly/2tARuL4>.
- Hout, Guus van den, Robert Schillemans, Peter van Dael, Rob Bremer, en Wil Werkhoven. "Een 'Kathedraal' aan het IJ : de restauratie van de Sint Nicolaaskerk voltooid", Bulletin Stichting Vrienden van Museum Amstelkring, 17 (1999). <http://bit.ly/2tkNHkS>.
- Hubar, Bernadette van Hellenberg. 'De muziek van het licht', Cuypers' polychromie. Erfgoed in ontwikkeling. Ohé en Laak: Res nova-VanHH.org, 2007. <http://bit.ly/2yabKst>.
- Hubar, Bernadette van Hellenberg. "#Kerkverhalen | Op de steigers in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam". if then is now, 2017. <http://bit.ly/2rQ3szQ>.
- Hubar, Bernadette van Hellenberg. "Balanceren tussen figuratief, decoratief en abstract". VanHellenbergHubar.org, 2017. <http://bit.ly/2folRjT>.
- Hubar, Bernadette van Hellenberg. "De nieuwe Bavo bloeit". VanHellenbergHubar.org, 23 april 2016. <http://bit.ly/1YN1zOr>.
- Hubar, Bernadette van Hellenberg, en Ingrid M.H. Evers. "De muur moet droog zijn. Werkdocument inzake de collegestof over technieken van A.J. Derkinderen Rijksacademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam." Ohé en Laak, 2011. <http://bit.ly/2A1LAFA>-Derkinderen.
- Hubar, Bernadette van Hellenberg. "Een boek voor de bisschop". VanHellenbergHubar.org (blog), 2017. <http://bit.ly/2ul3rrz>.
- Hubar, Bernadette van Hellenberg. "Het ciborium-altaar van de Sint-Servaaskerk te Maastricht (1884), Tussen wierook en verguizing". De Sluitsteen, bulletin van het Cuypersgenootschap 1 (1985): 26–44.
- Hubar, Bernadette van Hellenberg. "Jeroen Bosch in de Cuyperscode | Cuyperscode achtergrondverhalen". Evernote Web, 2008. <http://bit.ly/2r5tXVb>.
- Hubar, Bernadette van Hellenberg. "Sint Jozef op 19 maart". VanHellenbergHubar.org, 19 maart 2016. <http://bit.ly/VHH-Jozef>.
- Hubar, Bernadette van Hellenberg. #KunstinBreda | Religieuze kunst, Waardestellingen van uitmonsteringen en clusters. Ohé en Laak: VanHH.org, 2017.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

- Hubar, Bernadette van Hellenberg. Te Deum laudamus, De tekstband in schip, transept en koor van de nieuwe Bavo. Erfgoed in ontwikkeling. Ohé en Laak: Res nova-VanHH.org, 2015. <http://bit.ly/2tTRRF5>.
- Hubar, van Hellenberg, Bernadette C.M. De nieuwe Bavo te Haarlem: ad orientem - gericht op het oosten. Zwolle; Haarlem: Wbooks ; Stichting Kathedrale Basiliek Sint Bavo, 2016.
- Hubar, van Hellenberg, Bernadette C.M., Angelique Friedrichs en G. W. C. van Wezel. De genade van de steiger: monumentale kerkelijke schilderkunst in het interbellum. Zutphen: Walburg Pers, 2013.
- Huizinga, Johan. Herfsttij der Middeleeuwen. Johan Huizinga, Verzamelde werken. (ed. L. Brummel) 3. Haarlem: H.D. Tjeenk Willink & Zoon, 1949. DBNL | <http://bit.ly/2fWTyII>.
- Janssen, J. Th. 1881-1981 Onze Lieve Vrouw Hemelvaart. 100 jaar parochiekerk in Loosduinen en wat daaraan vooraf ging. Den Haag: Coördinatiecommissie Eeuwfeestviering O.L.V. Hemelvaart Kerk, Loosduinen in opdracht van het kerkbestuur, 1981. <http://bit.ly/2vxmE7Z>.
- Kalf, Jan. "Derkinderen's ontwerpen voor de ontvangstzaal ter Koopmansbeurs te Amsterdam". Van onzen tijd jrg 6, 1905/1906 [volgno 2], 1906, 250-59. Delpher, <http://bit.ly/2xBiTym>
- Kantorowicz, Ernst. Laudes Regiae: A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship ; with a Study of the Music of the Laudes and Musical Transcriptions. University of California Press, 1946. <http://bit.ly/2vDUOK8>.
- KDC. "Plaatsingslijst Archief Edelsmidse Brom". Katholiek Documentatiecentrum Nijmegen, 2013. Archiefnummer: 218 Archiefnaam: BROM. www.ru.nl/publish/pages/588862/brom.pdf.
- Koldewey, E. F., Michiel van Hunen, en Taco Hermans, red. Stuc: kunst en techniek. Amersfoort: Zwolle: Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed ; Waanders, 2010. <http://bit.ly/2uvHLKg>
- Konings, Ted. "Apsis kathedraal krijgt nieuwe schildering". Tussenbeide, nr. 3 (2017): 12. <http://bit.ly/2vuuwqX>
- Krogt, René van der, en Peter van der Krogt. "Rotterdam - Vredesengel". Site Mens & Dier in Steen & Brons, 2010. <http://bit.ly/2sc92wU>.
- Krogt, René van der, en Peter van der Krogt. "Tilburg - Petrus Donders". Site Mens & Dier in Steen & Brons, 2010. <http://bit.ly/2sbVvVZ>.
- Krol, Hans. "Historie van Landgoed en Seminarie Hageveld/'t Klooster in boekvorm samengevat". Librariana, 9 januari 2012. <http://bit.ly/1Tj305Q>.
- L.v.d.B. "AMSTERDAM Ir. Joseph Cuypers gehuldigd." De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 29 juni 1931, Avond editie. Delpher

- Koninklijke Bibliotheek.
<http://bit.ly/2hZFnH3>.
- Leeuwen, A. J. C. van. Pierre Cuypers, architect (1827-1921). Cultuurhistorische studies. Zwolle : Amersfoort/Zeist: Waanders ; Rijksdienst voor Archeologie, Cultuurlandschap en Monumenten, 2007.
 - Loos, Wiepke, en Carel van Tuyl van Serooskerken, red. Waarde heer Allebé: leven en werk van August Allebé, 1838-1927. Zwolle: Waanders, 1988.
 - Looyenga, A.J. "Cuijpers, Josephus Theodorus Joannes (1861-1949)". Huygens ING | KNAW, 12 januari 2015. <http://bit.ly/2wPtYG2>.
 - Mater Dei Productions. + Christus Vincit. Christus Regnat. Christus Imperat +. Medieval Gregorian Chant, 2010. <https://youtu.be/wCq8zMd69us>.
 - Mengelberg, Willem. "Letteren en Kunst. Ons Bisschoppelijk Museum. Aanwinsten en desiderata. Mgr. J.J. Graaf herdacht en collectie Mariana van pastoor Wreesman te Rotterdam." De Maasbode. 2 maart 1927, Avond editie. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2gofsFl>.
 - Molenaar, Nics. "Bij het werk van P.G. Buskens, architect te Rotterdam." Het R.K. bouwblad; officieel orgaan der Algem[eeene] Katholieke Kunstenaarsvereniging, nr. 11 (12 oktober 1939): 89-90.
 - Msbd (Maasbode). "Leidsche Courant | C.A. Dunselman +". Historische Kranten, Erfgoed Leiden en Omstreken, maart 1937. <http://bit.ly/2vytha6>.
 - Museum Amstelkring. "Atelierarchief gebroeders Jan en Kees Dunselman, kerkschilders". Museum Ons' Lieve Heer op Solder | Ons' Lieve Heer op Solder, 1891-1937. <https://www.opsolder.nl>.
 - Nieuwbarn, M.C., Ordo Praedicatorum, Sanctae Theologiae Lector. Beknopt, kerkelijk handwoordenboek. Verklarend woordenboek van katholieke geloofs- en zedenleer, liturgie, symboliek en kerkkunst, met illustraties en bijlagen. 1ste dr. Tilburg: Bijvoet-Mutsaers & Zoon, 1910. <http://bit.ly/2lk3vk1>.
 - Nieuwbarn, M.C., Ordo Praedicatorum, Sanctae Theologiae Lector. Het Roomsche kerkgebouw, leer der algemeene symboliek en ikonografie onze Katholieke kerken. Nijmegen: J.F. Kloosterman, 1908. <http://bit.ly/Nieuwbarn-bouwsymboliek>.
 - Peijnenburg, J.W.M. "Bekkers, Wilhelmus Marinus (1908-1966) | Biografisch Woordenboek van Nederland". Huygens ING | KNAW, 2013. <http://bit.ly/2GDjUeO-Bekkers>.
 - Pieterse o.f.m., Edm. "Letteren en Kunst. Beschikking in de R. K. Kerk te Oudewater". De Maasbode. 3 juni 1911, Ochtend editie. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2t3Cs0F>.
 - Ploeg, Gré, en anderen. Het Stadhuis van Rotterdam. Hoogtepunten van het

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

- Rotterdamse Stadhuis. 10de ed.
Rotterdam: Gemeente Rotterdam,
2016. <http://bit.ly/2xlt9c>.
- Potters, Marja, David Mulder, en Thijs Stobbe. Inventaris van het archief van het architectenbureau Cuypers 1850-1958. (via Evernote). Rotterdam: Nederlands Architectuurinstituut (Nai), 2008. <http://bit.ly/2vOX1iS>.
 - Rath o.s.b., Philippa. "A Guided Tour of the Abbey Church of St. Hildegard". abtei-st-hildegard.de, z.j. <http://bit.ly/2CmoqLU>-Krebs.
 - RCE, Rijksdienst Cultureel Erfgoed. "R.K. Kerk HH Laurentius en Elizabeth met pastorie en patronaatsgebouw in Rotterdam | Monument - Rijksmonumenten.nl", 2014. <http://bit.ly/2oLejCN>.
 - RCE, Rijksdienst Cultureel Erfgoed. "Rijksmonument 520551: Ursulakapel", 2002. <http://bit.ly/2vIwjAe>.
 - RCE. "Rijksmonument 521890: R.K. Kerk O.L.V. Hemelvaart Oude Tonge - Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed". Monumentenregister.nl, 2001. <http://bit.ly/2usEs5M>.
 - RCE. "Rijksmonument 524366: HH Laurentius en Elizabeth - Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed". Rijksmonumentenregister, 2002. <http://bit.ly/2ubHJqu>.
 - Redactie, (Nics. Molenaar). "P.G. Buskens +". Het R.K. bouwblad; officieel orgaan der Algem[eene] Katholieke Kunstenaarsvereniging, nr. 11 (28 september 1939). <http://bit.ly/2yTFPtl>.
 - Redactie. "Antwoorden van de katolieke Nederlandse bouwmeesters over de richting in de kerkelijke bouwkunst, 4. Antwoord van bouwmeester P.G. Buskens, Rotterdam." Roeping 1 (1922 1923). DBNL | <http://bit.ly/2iSEv6Z>.
 - Reeser, Eduard, en Thea Diepenbrock. Alphons Diepenbrock, Verzamelde geschriften. Utrecht/Brussel: Het Spectrum, 1950. DBNL | <http://bit.ly/Diepenbrock-TeDeum-VG>.
 - Reliwiki. "'s-Hertogenbosch, Hinthamerstraat 177 - Sint Jacobskerk (1907) - Reliwiki", 2016. <http://bit.ly/2rPxJiq>.
 - Reliwiki. "De Zilk, Beeklaan 13 - Heilig Hart van Jezus - Reliwiki", t.a.q 2017. <http://bit.ly/2vImJNU>.
 - Reliwiki. "Medemblik, Ridderstraat 5 - Sint-Martinus - Reliwiki", 2016. <http://bit.ly/2xFicIU>.
 - Reliwiki. "Noordwijk, Van Limburg Stirumstraat 26 - Sint Jeroenskerk - Reliwiki", t.a.q. 2017. <http://bit.ly/2vxvkLA>.
 - Reliwiki. "Noordwijkerhout, Herenweg 13 - Jozef - Reliwiki", 2017. <http://bit.ly/2sLZUiL>.
 - Reliwiki. "Roelofarendsveen, Noordeinde 187 - Petrus Banden - Reliwiki", t.a.q 2017. http://reliwiki.nl/index.php/Roelofarendsveen,_Noordeinde_187_-_Petrus_Banden.
 - Reliwiki. "Roermond, Voogdijstraat 24 - Ursulakapel - Reliwiki", t.a.q 2017. <http://bit.ly/2vImz9m>.

- Reliwiki. "Rotterdam, Mathenesserlaan 307 - Laurentius en Elisabeth - Reliwiki", 2016. <http://bit.ly/2oJJd8j>.
- Reynaerts, Jenny. "De jaren aan de Rijkacademie. Allebé als hoogleraar en directeur (1870-1906)". In: Wiepke Loos en Carel van Tuyl van Serooskerken, Waarde heer Allebé: leven en werk van August Allebé, 1838-1927. Zwolle: Waanders, 1988, 53-71.
- RKD. "Explore Ad van Roosmalen". RKD | Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, 1996-2016. <https://rkd.nl/nl/explore/artists/108617>.
- RKD. "Explore Corns van Straaten". RKD | Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, 1996 2017. <https://rkd.nl/nl/explore/artists/109401>.
- RKD. "Explore Jacques Sprenkels". RKD | Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, 1994 2017. <https://rkd.nl/nl/explore/artists/90392>.
- RKD. "Explore Jan Hendrik Brom". RKD | Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, 1994-2016. <https://rkd.nl/nl/explore/artists/12905>.
- RKD. "Explore Jan Lourens Wolff (de)". RKD | Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, 2006-2016. <https://rkd.nl/nl/explore/artists/346583>.
- RKD. "Explore Joseph Theodorus Hubertus Timmermans". RKD | Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, 1996 2017. <https://rkd.nl/nl/explore/artists/109584>.
- RKD. "Explore Simon Frederik Kroon". RKD | Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, 1994 2017. <https://rkd.nl/nl/explore/artists/90853>.
- Roes, Jan. "Ariëns, Alphonse Marie Auguste Joseph". BWSA | Biografisch Woordenboek van het Socialisme en de Arbeidersbeweging in Nederland, 1986 2002. <http://bit.ly/2t1ML8B>.
- Roes, Jan. "ARIËNS, Alphonse Marie Auguste Joseph". BWSA | Biografisch Woordenboek van het Socialisme en de Arbeidersbeweging in Nederland, 1986; 2002. <http://bit.ly/2t1ML8B>.
- Rogier, L.J., en N. de Rooy. In vrijheid herboren, Katholiek Nederland 1853-1953. Den Haag, 1953. <http://bit.ly/1FbjG9g>.
- Rooijen, Nic. van. "LETTEREN EN KUNST. Lichtsonnetten". De Maasbode. 13 oktober 1923, Avond druk. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2uYOfk3>.
- Roosendaal, Daphne van. "Bisschop neemt boek over kerkelijke schilderkunst in ontvangst". Bisdom Rotterdam, 2017. <http://bit.ly/2uk70hB>.
- Schillemans, Robert. "Jan en Kees Dunselman, schilderijen voor Amsterdamse kerken". Een "Kathedraal" aan het IJ: de restauratie van de Sint Nicolaaskerk voltooid, Bulletin Stichting Vrienden van

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

- Museum Amstelkring, 17 (1999): 10–20. <http://bit.ly/2tkNHkS>
- Schott, Paul. “Metamorfose apsis Bonifatiuskerk”. HVR-Jaarboek | Heemkunde Vereniging Rijswijk, 2012, 92–97.
 - Smits, X. “KUNST EN LETTEREN - Het Hoogkoor der Rozekranskerk te Amsterdam”. De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 18 maart 1922, Dag editie. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2i0PfjI>.
 - SRAL, (Stichting Restauratie Atelier Limburg). “Kathedrale kerk HH Laurentius en Elisabeth te Rotterdam verslag vooronderzoek muurschilderingen absis, 6-7 & 16 juli 2009”. Maastricht, 2009.
 - Stalenhoef, Liduino, en Dr. Mr. C. W. Van Voorst van Beest. Beschrijving van de kerk van de H.H. Laurentius en Elisabeth met enige historische achtergrond, Mathenesserlaan 307, 1904-1979. Rotterdam, 1979. Kathedraalrotterdam.nl | <http://bit.ly/2E5tfdD>.
 - TAK Architecten. “04.05 Kathedrale kerk HH Laurentius en Elisabeth, Rotterdam. Notitie aanpak schilderingen interieur”. Delft/Arnhem, 2009.
 - The Catholic Encyclopedia. “Original preface”. The Catholic Encyclopedia. New York, t.p.q 1917. <http://www.newadvent.org/cathen>.
 - The Modern Medievalist. “Modern Medievalism: The laudes regiae: Christ conquers”, 2012. <http://bit.ly/2uVOL4l>.
 - Thijm (pseudoniem Pauwels Foreestier), J.A. Alberdingk. “De Amsterdamsche kunst-ten-toonstellingen in 1858, XIe brief van Pauwels Foreestier”. Dietsche Warande 4 (DBNL.org | <http://bit.ly/2xxveo6>) (1858): 380–414.
 - Thijm, J.A. Alberdingk. “De schilderkunst in het westersch Europa der middeleeuwen met name in Frankrijk”. Dietsche Warande 9, 10 (1871, 1874): 319–35, 232–73.
 - Thijm, J.A. Alberdingk. De Heilige Linie, proeve over de oostwaardsche richting van kerk en autaar als hoofdbeginsel der kerkelijke bouwkunst. Sterck, J.F.M., red., J.A. Alberdingk Thijm, werken IV, kunst en oudheidkunde I. Amsterdam/Den Haag: C.L. van Langenhuysen, Martinus Nijhof, 1909. <http://bit.ly/Thijm-Heilige-Linie>.
 - Thurston, Herbert. “Acclamation (1905)”. The Catholic Encyclopedia. New York, t.p.q 1917. <http://bit.ly/2v5Izol>.
 - Tibbe, Lieske. R.N. Roland Holst 1868-1938, ‘Arbeid en schoonheid vereend’, opvattingen over gemeenschapskunst. Nijmeegse Kunsthistorische Studies 2. Amsterdam/Nijmegen, 1994.
 - Timmer, Han, ‘Evers, Hendrik Jorden (1855-1929)’, in: Biografisch Woordenboek van Nederland, op: resources.huygens.knaw.nl, <http://bit.ly/1RIENHS> (2002; 2013).
 - Timmer, Han. Henri Evers 1855 - 1929: architect, geschiedschrijver, hoogleraar. Bibliografieën en

- oeuvrelijsten van Nederlandse architecten en stedenbouwkundigen. Rotterdam: Stichting Bonas, 1997.
- Timmermans, Huub, Margaret Timmermans, en Elly van Rooden. “125 jaar Sint Urbanuskerk - Nes aan de Amstel 1891 - 2016 - jubileumkrant”. UrbanusparochieNes.nl, 2016. <http://bit.ly/2ukgf1l>.
 - Timmers, J.J.M. Symboliek en iconographie der Christelijke kunst. Roermond-Maaseik: J.J. Romen & Zonen, 1947.
 - V.d.M. “De twaalfde Gregoriusdag.” De Tijd : godsdienstig-staatkundig dagblad. 29 september 1910, Dag druk. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2fbbYs2>.
 - Vermeulen, Frits. “Christus Koning, in de kathedraal en in ons leven.” De kathedrale kerk. Het diocesane ‘huis van gebed’. Bisdome Magazine Rotterdam, 2018.
 - Viollet-le-Duc, Eugène. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. 10 vols. Parijs, 1854. <http://bit.ly/Viollet-le-Duc-Dictionnaire>.
 - Westhoff, Marcel. “Theater Tuschinski - interieur”. Wendingen, Platform voor de Amsterdamse School, terminus post quem 2016. <http://bit.ly/2sbAgnq>.
 - Will, Chris. “Professor Allebé en de Prix de Rome, 1883 en 1884”. In: Wiepke Loos en Carel van Tuyll van Serooskerken, Waarde heer Allebé: leven en werk van August Allebé, 1838-1927. Zwolle: Waanders, 1988, 76-81.
 - Wreesman, Alphons. “Brief aan Alphons Ariëns”. Katholiek Documentatie Centrum | KDC, 1904. <http://bit.ly/2s84mIn>.
 - Wreesman, Alphons. “De St. Elisabethskerk te Rotterdam.” De Maasbode. 20 maart 1909, Avond druk. Delpher Koninklijke Bibliotheek. <http://bit.ly/2fOxZNE..>

7.4 Materiële bronnen

Ron Bremer en Wil Werkhoven verdienen hier vermelding, omdat ze een groot aantal werken van Jan en/of Kees Dunselman hebben gerestaureerd: De Obrechtkerk te Amsterdam, de Nicolaaskerk te Amsterdam, de Agathakerk of bollenkathedraal in Lisse en de Jozefkerk van Noordwijkerhout. Dankzij dit werk kon bij het voorliggende project geprofiëerd worden van betrouwbare referenties.

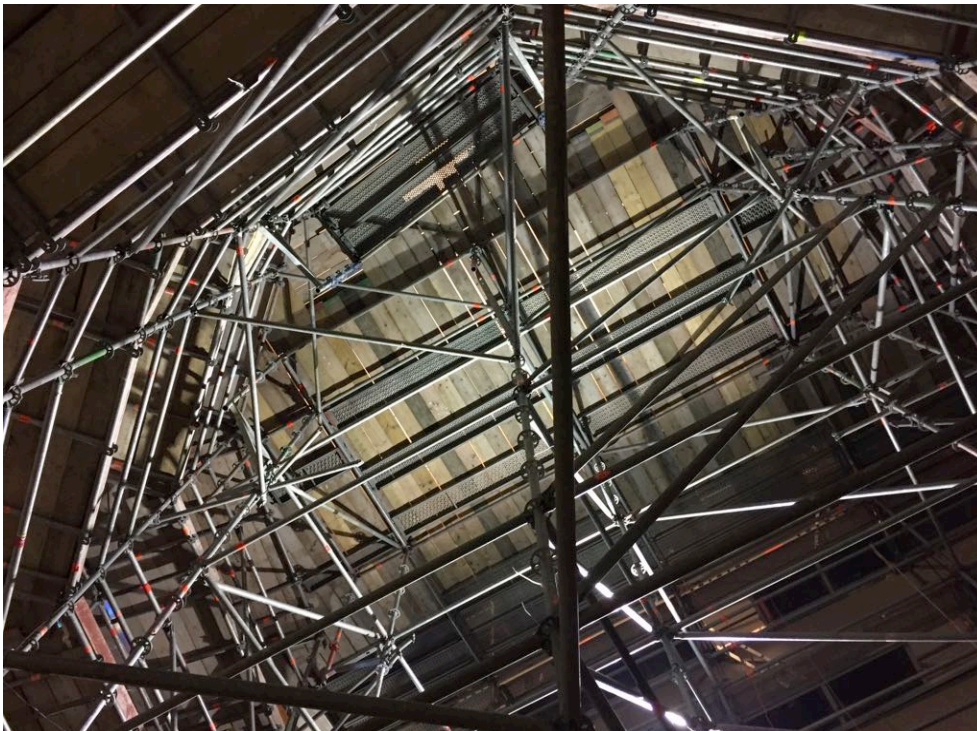
Dankwoord

Een boek als dit kan niet geschreven worden zonder de hulp van anderen. Graag wil ik in het bijzonder de volgende mensen en instellingen bedanken:

- Jojanneke Post van Davique Sierschilderwerken die me introduceerde bij de kathedraal, met wie ik samen het archiefonderzoek heb gedaan en tijdens het project volop van gedachten heb kunnen wisselen over de schilderijen van Kees Dunselman.
- Marij Coenen die ook ditmaal weer voor de opmaak, de redactie en de correcties heeft gezorgd.
- Hans Beijersbergen als aanspreekpunt en projectleider.
- Peer Houben voor zijn mondelinge input.
- Marjan Dunselman die me voorzag van beeldmateriaal en andere gegevens over haar grootvader, Kees Dunselman.
- Peter van Dael, voorheen verbonden aan de VU te Amsterdam, voor het interessante gesprek over de iconografie van de schildering en de gebroeders Dunselman. Voorts voor het kritisch doorlezen van de tekst.
- Joseph Cuyperskenners Gert van Kleef en David Mulder die de tekst kritisch doorgenomen hebben en voor terugkoppeling zorgden.
- Marijke en Bram Verschuur van de kathedraal, die ervoor zorgden dat ik de kathedraal ook buiten de openingstijden kon bezoeken.
- De vrijwilligers die ervoor zorgden dat we toegang hadden tot het parochie-archief, Gerard Koelemeij en Annemiek Kunen.
- Het Stadsarchief van Rotterdam dat de aanvragen voor beeldmateriaal in hoge resolutie in hoog tempo afhandelde en toestemming gaf om verschillende items uit zijn beeldbank voor dit boek te gebruiken.
- Robert Schillemans van Museum Amstelkring | Ons' Lieve Heer op Solder die ons toegang gaf tot het Dunselmanarchief en veel informatie met ons deelde.
- Het Catharijneconvent voor de foto's van de collectie van bouwpastoor Alphons Wreesman en de toegang die ik kreeg tot 'Kerkcollectie digitaal'.
- Léontine van Geffen-Lamers – Monumentenfotograaf.nl – voor het gebruik van de door haar gemaakte foto's.
- De Jozefparochie van Noordwijkerhout voor het gebruik van de foto's van de uitmontering van Kees Dunselman uit 'Kerkcollectie digitaal'.

- Sabine Broekhoven die foto's ter beschikking stelde van de schilderijen van Kees Dunselman in de Jozefkerk van Noordwijkerhout.
- Zuster Philippa Rath o.s.b. van de benedictijner abdij van St. Hildegard, Rudesheim am Rhein voor de foto van het Laatste Avondmaal van Paulus Krebs.
- De kanselier van het bisdom Rotterdam, dr Frits Vermeulen, die me hielp bij de formulering over de liturgische betekenis van de schildering van Christus Koning vandaag de dag.
- Les best monseigneur dr Hans van den Hende voor het interessante gesprek over de kerkschilder F.H. Bach en kerkelijke kunst en liturgie.

Auteursrecht foto's — Het auteursrecht is op alle foto's voorbehouden, behalve voor de groep die onder de Creative Commons licentie valt: Beeldbank RCE, Beeldbank Stadsarchief Rotterdam (voor zover in eigendom van de gemeente e.d.), Rijksmuseum Amsterdam, Wikimedia Commons, bvhh.nu en Davique.nl. Screenshots en foto's uit boeken zijn reprovrij.



afb. 78 Steigers blijken steeds op een plaats te staan waar een spannende ontdekkingsreis start. Zo ook wat betreft dit onderzoek naar de Laurentius & Elisabeth Kathedraal. Foto bvhh.nu 2017.

Tussen Gabriel en Michael

... in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam

Citeertitel

Deze publicatie kan geciteerd worden als:

Bernadette van Hellenberg Hubar, met medewerking van Jojanneke Post (Davique Sierschilderwerken) en Marij Coenen. *Tussen Gabriel en Michael. De schilderijen naar Kees Dunselman in de Laurentius & Elisabeth Kathedraal te Rotterdam.* Rotterdam: HH. Laurentius & Elisabethparochie, 2018.

ISBN 978-90-820976-2-7



Geïnteresseerd waarmee ik bezig ben? Kom dan kijken op mijn website www.vanhellenberghubar.org of bij <https://twitter.com/Bern4dette>.



Vanhellenberghubar.org

Kunst, cultuur & erfgoed

vanhellenberghubar@gmail.com

bernadette@vanhellenberghubar.org

www.vanhellenberghubar.org

Uitgave van de
HH. Laurentius & Elisabethparochie
te Rotterdam

ISBN 978-90-820976-2-7

Telefoon:

0475 - 55 23 30

06 - 513 87 805

Postadres:

B. Minkenberglaan 2

6109 AL Ohé en Laak