Universiteit
Leiden
The Netherlands

Goud, zilver & zijde. Katholiek textiel in Nederland 1830-1965

Roon, M. van

Citation
Roon, M. van. (2010, June 3). *Goud, zilver & zijde. Katholiek textiel in Nederland 1830-1965*. Uitgeversmaatschappij Walburg Pers, Zutphen. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/15581

Version:	Not Applicable (or Unknown)
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/15581

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

GOUD, ZILVER & ZIJDE

Katholiek textiel in Nederland 1830–1965

Goud, zilver & zijde

Katholiek textiel in Nederland 1830–1965

Proefschrift
ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van de Rector Magnificus prof. mr. P.F. van der Heijden,
volgens besluit van het College voor Promoties,
te verdedigen op donderdag 3 juni 2010
klokke 15.00 uur
door

Marike van Roon
geboren te Krommenie
in 1963

Promotiecommissie:

promotor
prof. dr. T.M. Eliëns

copromotor
prof. dr. C.W. Fock

promotiecommissie
prof. dr. A. Bergmans
prof. dr. J. ter Molen
dr. M.H. Groot
dr. L. Tibbe

Van dit proefschrift is ook een handelseditie verschenen bij Uitgeversmaatschappij Walburg Pers, Zutphen onder ISBN 978 90 5730 642 6

Inhoudsopgave

Voorwoord 9

Inleiding 11

Vraagstelling 12
Afbakening 13
Literatuur en bronnen 14
Inhoud 16

Introductie begrippen 19

Paramenten 19
Onderverdeling 19
Materiaalgebruik 21
Liturgische kleuren 22
Omschrijving van de belangrijkste paramenten 22

1 Opkomst van de paramentennijverheid en de neobarok 1800–1860 27

Buitenlandse ontwikkelingen en invloeden 27
De eerste generatie Nederlandse ateliers 32
Goud, zilver en zijde: paramenten in Nederland 38
Karakteristieken van het borduurwerk 45
Oorsprong van de paramentennijverheid en bijzondere kenmerken van de neobarok 48

2 De neogotiek en de paramentiek 1840–1910 51

Pugin en de Brugse neogotiek 52
De Franse neogotiek 55
De Duitse neogotiek 57
De Nederlandse neogotiek 61
Terug naar de juiste vorm 64
De herleving van stoffen voor kerkelijk gebruik 71
– Pugin en Grossé 72

– Frankrijk 74
– Duitsland 75
– Belangrijkste productiecentra 79
Ontwikkeling van het gouddraad 81
De herontdekking van het zijdeborduurwerk 82
– Pugin 82
– Frankrijk en de wereldtentoonstelling van 1855 83
– Louis Grossé 84
– De Zusters van het Arme Kindje Jezus 89
De Nederlandse ateliers en de vroege neogotiek 91
– De familie Van Kalken en Janssen & Co 99
De Nederlandse ateliers en de bloei van de neogotiek 101
– De Zusters van het Arme Kindje Jezus 101
– F. Stoltzenberg 104
– Zusters Franciscanessen van Heythuysen, Eemnes 109
– H. Funnekotter 112
– H. Fermin 114
– Janssen & Co 119
– C.H. de Vries 121
Aspecten van de neogotiek in Nederland 125
– Iconografie en compositie van het borduurwerk 126
– Stoffen en geweven ornamenten 132
– De Utrechtse school versus de Amsterdamse school 136
De internationale neogotiek 142

3 Neogotiek en nieuwe kunst 1900–1930 145

Internationale ontwikkelingen 145
– Uitloop van de neogotiek 145
– De benedictijner orde en de Beuroner Schule 147
– Duitsland 150
– België 154
Nederland 156
– De Violier en *Van Onzen Tijd*, het Sint-Bernulphusgilde en *Het Gildeboek* 157
– De strijd om liturgische correctheid 159
– Hervormingen van de decoratie; van schildersdoek naar gewaad 162
Paramenten in Nederland 1900–1930 164
– Uitloop van de neogotiek: Janssen & Co, Cox & Charles, C.H. de Vries en H. Funnekotter 165
– De eerste vernieuwingen: H. Fermin 168
– Nieuwe ateliers, geïmporteerde stijl: P.P. Rietfort, H. Verbunt-van Dijk en het Duitse atelier Krieg & Schwarzer 175
– Op de grens: Leo Peters en de geometrische art nouveau 181

– Persoonlijke expressie: Christine van der Meer de Walcheren-Verbrugghe 183
– Terug naar de oorsprong: Jan Eloy Brom en het Sint-Bernulphushuis 185
– Belgische nieuwe kunst: A.-E. Grossé 187
– Naar een grotere abstractie: E. en H. Schouten, A.A. van Os 189
– Import en assemblage: overige bedrijven 191
Aspecten van de paramentennijverheid 1900–1930 191
– Ontwerp en uitvoering 196
– Vakbonden en vakorganisaties 201

4 Monumentale kunst en de Duitse school 1925–1955 205

De houding van de kerk ten opzichte van moderne kunst 205
Monumentalisme 206
– Monumentale vaandels 207
– Vroege monumentalen: Ton van Es, Wally Kraemer en Alex Asperslagh 208
– Monumentale schilderingen: Humbert Randag O.F.M. 211
– Muzikale expressie: Ellen Wijdeveld 214
– Kleur en lijn: Willem Wiegmans 215
Traditionalisme en de Duitse school 218
– De Duitse school 222
– Joanna Wichmann, het Sint-Bernulphushuis 1928–1931 en het Instituut voor Kerkelijke Kunst 1931–1939 224
– Hildegard Fischer, het Sint-Bernulphushuis 1931–1933, Utrecht 1933 e.v. 228
– Hildegard Michaelis, Amsterdam 1928–1935 231
– Magdalena Glässner en A.W. Stadelmaier, Nijmegen 1925–1936 233
– Trude Benning en Cox & Charles, Utrecht 1934–1936 234
– Navolging van de Duitse school: Wally Kraemer, Jeanne Nijsten, Gerda Blankenheym en Johanna Klijn 235
Monumentale kunst versus Duitse school 238
De Nederlandse atelierstijl: tussen monumentaal en primitief 240
– C.H. de Vries 241
– P.P. Rietfort en J.L. Sträter 242
– Th. Pijnappel, J. Jongenelen en Bos-Claessen 247
– A.W. Stadelmaier en Wim van Woerkom 250
Bloei van de kloosternijverheid 254
– Zusters van het Arme Kindje Jezus te Simpelveld 257
– Zusters Franciscanessen Missionarissen van Maria, Amsterdam en Maastricht 258
– De Benedictijner school: Hans van der Laan en de Sint-Paulusabdij, Onze-Lieve-Vrouweabdij 259
Het Sint-Liobaklooster en Hildegard Michaelis 266

Aspecten van de paramentennijverheid 1925–1955 267
– Stoffen 268
– Ontwerp en uitvoering 271
– Vakbonden en vakorganisaties 274

5 Op weg naar de ommezwaai 1945–1962 277

Liturgie en kunst 277
Liturgische veranderingen 279
Nieuwe vormen 280
De ondergang van de borduurnijverheid 283

6 Katholiek textiel in Nederland 1830–1965: overzicht 287

Opkomst van de paramentennijverheid en de neobarok 1800–1860 287
De neogotiek en de paramentiek 1840–1910 288
Neogotiek en nieuwe kunst 1900–1930 292
Monumentale kunst en de Duitse school 1925–1955 293
Op weg naar de ommezwaai 1945–1962 295
Vormontwikkelingen 296
Bedrijven versus kloosters 297
Organisatie binnen de ateliers 298
Organisatie van de bedrijfstak 300

7 Conclusies en besluit 303

Zusammenfassung 309

Summary 317

Bijlagen

I Overzicht bedrijven 323
II Overzicht kloosters 345
III Overzicht kunstenaars 350

Noten 359
Bronnen 373
Literatuur 375
Fotoverantwoording 387
Over de auteur 388
Register 389

Voorwoord

In 1983 betrad ik als jonge stagiaire voor het eerst de kerk van Sint Johannes de Doper in Westbeemster. In de grote neogotische kerk met steile spits, midden in het vlakke polderland, leek de tijd te hebben stilgestaan. De pastoor, een goedlachse Bourgondiër, en de vergrijsde, strenge huishoudster, die hem gedurende zijn hele carrière had gevolgd, voldeden volledig aan het beeld dat ik mij van het leven in een pastorie had gevormd. Het tochtige gebouw met grote zalen maakte diepe indruk. De dikke kluisdeur in de ijskoude sacristie verborg de schatten waarvoor mijn mede-stagiaire en ik kwamen: het zilver van de kerk. Monstransen, kandelaars, kelken en cibories gingen door onze handen. Gewapend met een volstrekt gebrek aan kennis en een grote dosis enthousiasme ontleedden en determineerden wij de collectie. Zilvermerken brachten ons op het juiste spoor en wij lazen alles wat wij over het onderwerp konden vinden. Een beeld van de belangrijkste ontwikkelingen maakten wij ons snel eigen. Het zilverwerk van onder anderen Hermans te Eindhoven en Brom te Utrecht had al snel geen geheimen meer voor ons. De collectie liet duidelijk de ontwikkelingen zien in de kerkelijke kunst van de negentiende en twintigste eeuw.

Het was vreemd om te ervaren dat alle opgedane kennis van weinig nut was toen ik jaren later de sacristiekasten van de Sint-Bavokathedraal in Haarlem opende, op zoek naar liturgisch textiel. Mijn taak was om over de roerende goederen in deze kerk te schrijven en de paramenten maakten daar deel van uit. Er waren kasten vol kazuifels, koorkappen, dalmatieken, tunieken, smal en stijf, wijd en soepel, geborduurd met goud en zijde of sober geweven. De gewaden waren niet gemerkt en niet gedateerd, vervaardigers waren onbekend. De vormgeving week sterk af van alles wat ik tijdens de studie kunstgeschiedenis had geleerd. Zelfs vergelijkingen met liturgisch zilver gingen mank. Het gebrek aan kennis over de geschiedenis van deze gewaden was verbijsterend. Niemand wist er eigenlijk het fijne van en literatuur bestond er op dat moment nog niet. Als onderzoeker kon ik maar weinig houvast vinden om de fraaie gewaden te dateren, laat staan toe te schrijven aan een vervaardiger.

Al snel werd het duidelijk dat er zich in het verborgene omvangrijke schatten bevonden. Elke kerk bezit tenslotte minstens enkele misgewaden met attributen. En zoals aan elk liturgisch voorwerp, was ook aan deze gewaden veel moeite en geld besteed om ze een fraai en waardig uiterlijk te geven. Een groot deel van deze gewaden was ondertussen verouderd, misschien wat versleten, de mode en gebruiken waren veranderd, en zij waren achter in een kast beland, op zolder,

of erger. De paramenten en de bijbehorende geschiedenis waren uit het zicht geraakt. Ik realiseerde mij dat hier een belangrijke taak lag: het in kaart brengen van de geschiedenis van de vormgeving van paramenten, het inventariseren van de instellingen en personen die zich hiermee hadden beziggehouden en het determineren en dateren van bewaard gebleven paramenten. Met behulp van deze gegevens zou deze kunstvorm de waardering kunnen krijgen die zij verdient.

Meer dan een decennium lang heb ik mij aan dit onderzoek gewijd, naast mijn werk voor de Universiteit van Amsterdam. Het heeft mij van begin tot eind veel plezier opgeleverd. Dit was niet in de laatste plaats te danken aan de mensen die er bij betrokken waren. Allereerst ben ik altijd welkom geweest bij de parochies en musea die ik benaderde. Alle kasten gingen open om mij de schatten te tonen die bewaard waren gebleven. Maar vooral de belangstelling en het enthousiasme van familieleden, vrienden en collega's bij de Universiteit van Amsterdam maakten dat het onderzoek mij nooit vermoeide. Mijn partner Geert liet zich welwillend langs alle paramentencollecties in West-Europa voeren, ook als zij van voor 1900 dateerden.

Hoewel het onderwerp weinig raakvlakken heeft met mijn werk aan de universiteit, kon ik altijd zonder problemen tijd vrijmaken voor het onderzoek en heb ik van de faciliteiten gebruik mogen maken. Ook van de Stichting Kerkelijk Kunstbezit Nederland heb ik veel steun mogen ondervinden. Zonder de inventarisaties van deze stichting was dit onderzoek niet mogelijk geweest. Mijn bijzondere dank gaat uit naar Lisette Oomen, die mijn eerste schrijfsels heeft begeleid, en mijn onvermoeide commentator Klaas van der Hoek, die ondertussen zelf een kenner is geworden.

Inleiding

'Er is in de kerkelijke kunst wel geen gebied, waar zoo ontzaggelijk veel valt goed te maken, als op dat der paramentiek.'[1] Deze uitspraak uit 1930 heeft nog niets aan waarde verloren. De paramenten – de zijden gewaden en attributen die bij de katholieke liturgie worden gebruikt – behoren wellicht tot de meest verborgen schatten van de katholieke kerk. Het oude, rijk geborduurde textiel wordt nog maar zelden gebruikt. Een kleine selectie is terechtgekomen in de Nederlandse musea, maar het meeste bevindt zich in de kasten of op de zolders van oude pastorieën en komt nooit meer tevoorschijn. En dat is zeer onterecht. De paramentennijverheid heeft in de afgelopen twee eeuwen de mooiste borduurwerken voortgebracht. In geheel West-Europa bloeide de nijverheid van de vroege negentiende tot ver in de twintigste eeuw. Ook in Nederland waren er belangrijke borduurateliers. Regelmatig hadden zij kunstenaars van naam in dienst, die de mooiste ontwerpen vervaardigden.

Het dateren, toeschrijven en op waarde schatten van het katholieke textiel was tot nu toe een vrijwel onmogelijke zaak. Zonder kennis van zaken is het heel moeilijk onderscheid te maken tussen belangrijk en onbelangrijk werk, tussen massagoed en uniek, handgeborduurd textiel naar ontwerp van een kunstenaar, tussen echt goud en klatergoud. Als gevolg hiervan zijn veel belangrijke borduurwerken verloren gegaan. Onnodig en betreurenswaardig, want belangstelling is er zeker. Mensen luisteren graag naar de verhalen achter de paramenten. Mits hen daarvoor de ogen worden geopend, kunnen zij snel de bijzondere kenmerken onderscheiden.

Het promotieonderzoek naar het katholieke textiel in Nederland in de periode 1830–1965, waarvan de uitkomsten nu voor u liggen, heeft alle kennis opgeleverd die nodig is voor de datering, toeschrijving en waardebepaling. En meer dan dat. Een wereld die geheel verloren is gegaan, is naar boven komen drijven. Wie zou gedacht hebben dat dezelfde gewaden die nu vaak zo nonchalant behandeld worden, ooit emotionele discussies opriepen? Dat er aan een kazuifel maanden, soms jaren gewerkt kon worden? Dat de prijs de waarde van een huis kon overtreffen? Dat borduren vooral een mannenberoep was, overgeleverd van vader op zoon, van meester op leerling? Dat islamitische stoffen gekopieerd werden om misgewaden van te maken? Dat de strijd om het model van het misgewaad meer dan zeventig jaar heeft geduurd en tot aan de paus werd uitgevochten? Dat de Nederlandse naoorlogse paramenten tot ver over de grenzen bekend waren?

Het onderzoek heeft vele boeiende verhalen opgeleverd, zowel over de geschiedenis van de paramenten als de mensen die erbij betrokken waren.

Vraagstelling

Geen enkele ontwikkeling staat op zichzelf. Ook de vormgeving van de paramenten werd beïnvloed door de wereld waarin zij tot stand kwam. Vooral de relatie tussen de paramenten en de liturgie van de kerk is altijd zeer nauw geweest. Het gaat hier niet om een vrije kunstvorm, maar heel duidelijk om een gebonden kunst. Paramenten dienen bij te dragen aan de katholieke liturgie en moeten daarom aan strikte voorschriften voldoen. Discussies over de vormgeving van de paramenten in de besproken periode hangen dan ook vrijwel altijd samen met de *ontwikkelingen op kerkelijke en liturgisch gebied*. Om de vormgeving van de paramenten te kunnen begrijpen, is kennis hiervan onontbeerlijk.

Daarnaast zijn de *kunsthistorische ontwikkelingen* zonder meer van groot belang geweest voor de vormgeving van de paramenten. Hoewel de kerkelijke kunst regelmatig haar eigen weg bewandelde, werd zij wel degelijk beïnvloed door de mode van de dag. Welke Nederlandse of grensoverschrijdende stromingen in de kunst van invloed waren op de paramenten en in hoeverre deze invloed werd gestuurd door de katholieke kerk, zal uit het betoog moeten blijken. Ook de *historische ontwikkelingen* waren van belang. Het gaat hier om bijvoorbeeld politieke en economische omstandigheden, mechanisatie en industrialisatie. Wat speelde zich af op dit gebied?

De *identificatie van de producenten* was een van de belangrijkste doelstellingen van dit onderzoek. Bij de meeste mensen heerst nog steeds de hardnekkige overtuiging dat kerkelijk borduurwerk in kloosters wordt uitgevoerd. De rol van de commerciële ateliers is geheel op de achtergrond geraakt. Dit boek zal proberen dit beeld te corrigeren. Een overzicht van alle ateliers en het werk dat zij vervaardigden zal handvatten leveren voor de *datering en determinatie* van de Nederlandse paramenten. Op basis van het uiterlijk moeten paramenten geplaatst kunnen worden in een bepaalde ontwikkeling en aan een atelier toegeschreven kunnen worden.

Als laatste lag er de vraag van de *organisatie van de bedrijfstak*. Bij de productie van paramenten waren verschillende partijen betrokken, zoals fabrikanten, textielhandelaren, atelliereigenaars, ontwerpers, borduurwerkers, naaisters en winkeliers. De onderlinge verhoudingen zullen zoveel mogelijk in kaart worden gebracht, vooral de gang van zaken binnen een atelier zal aan de orde komen. Hoe waren de verschillende ateliers samengesteld? Lagen ontwerp en uitvoering in dezelfde hand of waren deze taken verdeeld?

Afbakening

Dit onderzoek beperkt zich tot de periode 1830–1965. De paramenten uit de eerste bloeiperiode van de Nederlandse paramentennijverheid – de vijftiende en zestiende eeuw – zijn al redelijk goed in kaart gebracht. Het werk uit de daaropvolgende twee eeuwen mocht zich ook al eerder in enige aandacht verheugen. Het gaat in dat geval vaak om de in eigen parochie geassembleerde gewaden, samengesteld uit profane stoffen en zonder noemenswaardig borduurwerk. Borduurwerk werd in deze tijd vooral geïmporteerd. De wedergeboorte van de Nederlandse paramentennijverheid vond plaats na de afscheiding van België in 1830. In 1838 vestigden zich de eerste belangrijke borduurateliers in Nederland. De Nederlandse paramentennijverheid ging een periode van bloei tegemoet, die pas eindigde met het Tweede Vaticaans Concilie (1962–1965). De snelle maatschappelijke en kerkelijke veranderingen, die al in de jaren vijftig waren aangevangen, werden door dit concilie bevestigd. Zij waren destructief voor de borduurateliers. Eeuwenlang gehanteerde uitgangspunten werden losgelaten, de paramenten werden soberder, de markt werd snel kleiner. Bedrijven en kloosterateliers werden in rap tempo opgeheven. Enkele ateliers overleefden, maar van een Nederlandse borduurnijverheid was geen sprake meer. De ontwikkelingen van na het Tweede Vaticaans Concilie zijn zo ingrijpend geweest dat zij een eigen onderzoek verdienen.

Het begrip paramenten wordt in dit onderzoek in strikte zin gehanteerd. Dat wil zeggen dat alleen de liturgische kleding en toebehoren (zie introductie begrippen) besproken zullen worden, met andere woorden: de van zijde vervaardigde, vaak rijk gedecoreerde onderdelen die bij de liturgie worden gebruikt. Andere van zijde vervaardigde voorwerpen voor kerkelijk gebruik, zoals vaandels, zullen zijdelings aan bod komen. Deze onderdelen hebben geen liturgische functie, maar werden wel vaak door dezelfde kunstenaars ontworpen en in dezelfde ateliers vervaardigd. De vormgeving vertoont dan ook grote overeenkomsten. Het linnengoed en kantwerk valt geheel buiten het kader van dit onderzoek.

Alleen de professioneel vervaardigde paramenten, gemaakt door commerciële bedrijven, in kloosterateliers of ontworpen door kunstenaars, zijn onderzocht. De paramenten die door katholieke dames thuis of in missienaaikringen vervaardigd werden, komen niet aan bod. Overigens was het aandeel van deze huisnijverheid in Nederland vergeleken met landen als Duitsland en Engeland maar klein. Hoewel het onderzoek zich in eerste instantie op de Nederlandse professionele nijverheid richt, wordt de buitenlandse productie niet genegeerd. Niet alleen voor grondstoffen was Nederland afhankelijk van import, ook borduurwerken en complete paramenten werden regelmatig ingevoerd.

Wat dit boek niet beoogt, is het beschrijven van de geschiedenis van de katholieke kerk. Het herstel van de katholieke hiërarchie, de katholieke emancipatie, de verzuiling, de vergaande organisatie in de vroege twintigste eeuw en de neergang van het kerkbezoek vanaf de jaren vijftig: het zijn aspecten die op de achtergrond meespelen, maar in dit kader niet diepgaand besproken zullen worden.

Literatuur en bronnen

Het onderzoek vormde een mooie uitdaging, maar geen eenvoudige. De bedrijven en kloosters die zich met de vervaardiging bezighielden, zijn merendeels opgeheven. Literatuur over paramenten, vooral literatuur van vóór 1800, is zeldzaam. Over de ontwikkelingen in de negentiende en twintigste eeuw is bijna niets geschreven. Het artikel van Karin Westerink uit *Verborgen kerkschatten*, uitgegeven door de Stichting Kerkelijk Kunstbezit Nederland in 1996, is met zijn vijftien pagina's de meest omvangrijke publicatie die over het onderwerp is verschenen. Ook in de ons omringende landen bestaat deze situatie. Alleen over de fabrikanten van zijden stoffen en paramenten in Lyon – de belangrijkste zijdestad van Europa – is in 1992 een overzichtswerk verschenen: *Paramentica. Tissus Lyonnais et art sacré 1800–1940*, van Bernard Berthod en Elisabeth Hardouin-Fugier. De hierin opgenomen namenlijst bevat veel onmisbare gegevens en vormt de basis voor verder onderzoek. Maar het identificeren en dateren van paramenten uit Frankrijk is nog steeds erg moeilijk. In Vlaanderen zijn pas onlangs alle bedrijven en kloosters geïnventariseerd die zich met de nijverheid bezighielden, in opdracht van het Centrum voor Religieuze Kunst en Cultuur. Het koppelen van paramenten aan deze namen is ook hier nog een probleem. In Duitsland is de zaak zeker zo complex. Overzichtswerken bestaan er niet, alleen enkele deelstudies.

Er was weinig om op terug te vallen en het onderzoek is dan ook volledig op oorspronkelijke bronnen gebaseerd. Er kunnen grofweg drie bronnen onderscheiden worden: archieven, contemporaine publicaties en natuurlijk de paramenten zelf, met bijbehorende gegevens. Zakelijke gegevens zijn vooral ontleend aan publieke archieven. Het gaat hier in de eerste plaats om de bevolkingsregisters. Volledige namen, plaatsen en data van geboorte en overlijden en beroepsaanduidingen kunnen hierin gevonden worden. Daarnaast vormen de archieven van de Kamers van Koophandel een belangrijke bron. Sinds 1921 is elk bedrijf in Nederland verplicht zich bij het plaatselijke handelsregister in te schrijven. Gegevens als omschrijving van de activiteiten, jaar van oprichting en opheffing, adressen en namen van de eigenaren zijn in de dossiers opgenomen. Jaarverslagen van de Kamers van Koophandel geven inzicht in de wederwaardigheden van de bedrijfstak.

Er zijn bijna geen archieven van ateliers bewaard gebleven, waardoor het vrijwel onmogelijk was inzicht te krijgen in de omvang en productie van de bedrijven. Soms zijn losse stukken achterhaald, zoals ontwerptekeningen of stalenboeken. Het archief van het klooster van de Zusters van het Arme Kindje Jezus, dat gevestigd was in Aken en Simpelveld, is redelijk volledig, in ieder geval voor de negentiende eeuw. Het enige complete archief dat voor dit onderzoek van belang is geweest, is dat van het Brugse atelier Grossé. Dit was weliswaar geen Nederlands bedrijf, maar het belang van het atelier is grensoverschrijdend geweest. Bovendien geeft dit archief een goede indruk van de werkwijze in dergelijke ateliers. Een kleine maar interessante bron wordt gevormd door de getuigenissen van oud-medewerkers of hun nabestaanden. Hoewel beperkt tot de meest

recente periode, vormen hun herinneringen vaak de enige bron voor de gang van zaken binnen de ateliers.

Contemporaine publicaties vormen een belangrijke bron voor het onderzoek naar de achtergronden van de ontwikkelingen. In de negentiende eeuw werden de eerste historische werken over paramenten geschreven. Deze vertellen ons niet alleen over de vroegere ontwikkelingen, maar ook over de overtuigingen van de auteur en zijn tijdgenoten. Nog informatiever zijn de vele (kunst)historische en theologische tijdschriften die in de betreffende periode werden uitgegeven. Zij vormden dé contactorganen voor kunstenaars en geestelijken. Er werden grensoverschrijdende discussies over katholieke kunst, liturgische uitgangspunten en ontwikkelingen op het gebied van paramenten in gevoerd. Bovendien geven de in die tijdschriften geplaatste advertenties en ledenlijsten inzicht in de belangrijkste spelers op het terrein.

De belangrijkste bron vormen de paramenten zelf. Een kleine groep bevindt zich in de Nederlandse musea, de meeste paramenten zijn nog steeds in de parochies waarvoor ze werden aangeschaft. Er is voor gekozen in eerste instantie een steekproef in Nederland uit te voeren. Parochies verspreid over het land, in steden en dorpen zijn aangeschreven. Alle paramenten van deze parochies zijn geïnventariseerd en gefotografeerd, ook oudere, versleten en goedkope stukken, om een goede indruk te krijgen van de samenstelling en ontwikkeling van een gemiddelde collectie. Ook is in de parochiearchieven gezocht naar gegevens over de verwerving van de paramenten. De bruikbaarheid van parochiearchieven was echter betrekkelijk. Paramenten worden zelden en dan nog heel oppervlakkig vermeld in de annalen van de parochies (Registrum memoriale of Registrum pastorale). Inventarissen beperken zich vaak tot de vermelding van hoeveelheid, klasse en kleur van de paramenten. Rekeningen zijn bijna nooit bewaard gebleven. Maar de zeldzame rekeningen die zijn aangetroffen, vormen vaak wel sleutelstukken voor het werk van een bepaald atelier. In de laatste fase van het onderzoek zijn meer gericht parochies en musea bezocht, met het doel illustraties van het werk van bepaalde ateliers of bewijzen voor bepaalde theorieën te vinden. Onmisbaar waren de inventarisaties van de Stichting Kerkelijk Kunstbezit Nederland, die mij vaak op het spoor gezet hebben van nieuwe namen en belangrijke stukken.

Met dit bronnenonderzoek was het werk echter nog lang niet gedaan. Probleem is dat de drie genoemde bronnen weinig raakvlakken hebben. Bedrijven, discussies en paramenten zijn zelden met elkaar in verband te brengen. De zakelijke gegevens over een bedrijf zeggen niets over het daar vervaardigde werk. In de contemporaine publicaties worden zelden namen van producenten genoemd. De discussies zijn vooral theoretisch. Daarnaast werden er tot in de vroege twintigste eeuw nauwelijks duidelijke beschrijvingen of illustraties in de publicaties opgenomen. De paramenten zelf werden tot in de twintigste eeuw niet gemerkt. Latere merken zijn vaak samen met de versleten voering verdwenen. Bijkomend probleem is dat veel bedrijven zich bezighielden met assemblage, waardoor merken of zelfs rekeningen niet altijd iets zeggen over de oorsprong van het borduurwerk.

Het zag er in het begin van het onderzoek dan ook naar uit dat toeschrijving

en datering van een groot deel van het Nederlandse paramentenbestand een hachelijke zaak zou worden. Uiteindelijk is dit erg meegevallen. De verschillende atelierstijlen konden op een bepaald moment duidelijk onderscheiden worden. Dankzij gericht onderzoek zijn sleutelstukken gevonden, waarmee in één keer een hele groep kon worden toegeschreven en gedateerd. Het gaat hier vaak maar om een enkele vondst, zoals een rekening, een krantenartikeltje, een duidelijke omschrijving of een zeldzame folder, op basis waarvan de productie van vele decennia kon worden thuisgebracht. Maar de bewijzen zijn sterk genoeg om het werk van vrijwel alle belangrijke producenten thuis te kunnen brengen. Dit geldt overigens niet voor het aandeel van zuiver fabrieks- of assemblagewerk, dat onderling zeer vergelijkbaar is en waarvan de onderdelen meestal afkomstig zijn uit het buitenland.

Inhoud

De kennis op het gebied van paramenten is bij de gemiddelde Nederlander bijzonder klein, zelfs bij de meeste katholieken. Het begrip paramenten is onbekend en ook de omschrijvingen katholiek textiel of liturgisch textiel roepen vaak geen duidelijk beeld op. De namen van de afzonderlijke onderdelen zijn vrijwel altijd onbekend. De introductie die volgt op deze inleiding is dan ook gewijd aan terminologie en omschrijving van het onderwerp. De geschiedenis van de onderdelen komt alleen aan bod als dit nodig is voor een juist begrip van de tekst. Voor een degelijke beschrijving van de geschiedenis van alle paramenten verwijs ik naar het, ondanks zijn ouderdom, nooit verbeterde standaardwerk *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik* van Joseph Braun uit 1907.

Na deze introductie wordt de geschiedenis van de paramenten behandeld. De indeling in periodes is gebaseerd op de dominante stijl. De periodes overlappen elkaar, soms zelfs enkele decennia. Vernieuwingen op het gebied van stijl verliepen in de onderzochte periode vrijwel altijd moeizaam en oude en nieuwe vormgeving bleven lang naast elkaar bestaan. Bovendien ontliepen theorie en praktijk elkaar sterk.

Hoofdstuk 1 behandelt de periode waarin de neobarok de kerkelijke kunsten domineerde (1825–1860). De paramentennijverheid in West-Europa bloeide op en de eerste ateliers vestigden zich in Nederland. Welke waren dat, waar kwamen zij vandaan en wanneer vestigden zij zich? De gebruikte bronnen voor deze periode zijn zeer divers. Catalogi van nijverheidstentoonstellingen, rekeningen uit parochiearchieven en plaatselijke adresboeken leveren een overzicht op van de leveranciers. Op basis van beschrijvingen en de bewaard gebleven paramenten wordt een beeld geschetst van de productie. In hoeverre was deze productie specifiek Nederlands te noemen?

Hoofdstuk 2 is gewijd aan de periode van de neogotiek (1840–1910). De ontwikkelingen in de buurlanden en de relaties tussen de aanhangers van de neogo-

tiek komen uitgebreid aan de orde. Voor het eerst werd er in publicaties en nieuw opgerichte tijdschriften geschreven over de ontwikkelingen in de (kerkelijke) kunst. De opvattingen over wat kerkelijke kunst diende te zijn, werden hierin duidelijk verwoord. Gold dat ook voor de paramenten? En zo ja, welke waren deze opvattingen? Een aantal belangrijke internationale ontwikkelingen op het gebied van de vorm van de misgewaden, de stoffen en de borduurtechnieken komt aan de orde. De Nederlandse producenten worden in kaart gebracht. Voor het eerst zijn daar enkele kloosters bij. De grotere aandacht die aan de kerkelijke kunsten werd besteed, maakt het voor deze periode makkelijker om een goed beeld te schetsen van de betrokkenen. De onderlinge relaties tussen de verschillende producenten worden besproken. Het toeschrijven van werk is nog steeds niet eenvoudig, maar de belangrijkste stukken kunnen merendeels worden thuisgebracht. Op basis van de inventarisaties kan worden geconcludeerd in hoeverre de theorie de praktijk volgde en in hoeverre er verschillende stromingen bestonden.

Onderwerp van hoofdstuk 3 is de overgangsperiode tussen de neogotiek en de moderne, expressieve vormgeving (1900–1930). De kerkelijke kunst had in de periode van de neogotiek een andere weg bewandeld dan de profane kunst. Moderne kunststromingen leken geen vat te krijgen op de kerkelijke kunst. Was er een toenadering mogelijk en hoe kwam deze tot stand? Nieuwe opvattingen over liturgie komen aan de orde. Buitenlandse ontwikkelingen worden opnieuw uitgebreid besproken. Met de neogotiek lijkt de publicatiedrift enigszins te zijn afgenomen. Een nieuwe generatie nam het roer over en de bronnen voor het onderzoek veranderen dan ook. De tijdschriften die geijverd hadden voor de herleving van de middeleeuwen werden opgeheven, nieuwe werden opgericht. Hing dit samen met vernieuwingen op het gebied van kerkelijke kunst? Merken en folders maken de toeschrijving van paramenten uit deze periode goed mogelijk.

Hoofdstuk 4 behandelt de bloei van de moderne, expressief vormgegeven paramenten (1925–1955). De ontwikkelingen die in de voorgaande periode waren voorbereid, drongen nu pas werkelijk door in de vormgeving van de paramenten. De invloeden van zowel de buitenlandse als de Nederlandse kerkelijke kunst en liturgie worden in dit verhaal opgenomen. De verschillende individuele en atelierstijlen worden in kaart gebracht. Hoe beïnvloedden de producenten en ontwerpers elkaar en is er sprake van stromingen? *Het Gildeboek* wordt een belangrijke bron van onderzoek. Dankzij de betere bronnen bestaat er goed inzicht in de werkzame bedrijven. Dit geldt overigens niet voor de kloosterateliers. De productie van paramenten vormde maar een enkel aspect van de kloosteractiviteiten en feitelijke gegevens zijn nauwelijks te vinden. Welk aandeel namen de kloosters in bij de productie van paramenten? En wijkt de stijl van de hier geproduceerde paramenten af? Een aantal aspecten uit de paramentennijverheid van de twintigste eeuw komt in dit hoofdstuk uitgebreid aan de orde, zoals de verhouding tussen ontwerp en uitvoering en de vakbonden en vakorganisaties.

In hoofdstuk 5 wordt aandacht gegeven aan de nieuwe ontwikkelingen vanaf 1945, die bevestigd werden door het Tweede Vaticaans Concilie (1962–1965). Welke veranderingen vonden plaats? Wat was hun invloed op de paramenten-

nijverheid? In hoofdstuk 6 wordt een overzicht gegeven van de besproken ontwikkelingen, waarbij aspecten als vorm, bedrijven versus kloosters en de organisatie opnieuw aan de orde komen.

Het laatste deel van dit boek bevat overzichten van alle ateliers, kloosters en individuele kunstenaars die, voor zover nu bekend, zich met de productie van paramenten bezighielden, hoe miniem of zijdelings ook. In de overzichten zijn feitelijke gegevens, gevonden omschrijvingen en verwijzingen naar literatuur en bronnen opgenomen. Er wordt niet verwezen naar het door ateliers, kloosters of kunstenaars geleverde werk. Zo'n overzicht zou namelijk altijd onvolledig zijn en een onevenwichtig beeld geven. Aan veel (kleinere) bedrijven of (kortlevende) kunstenaars is bovendien geen enkel werk met zekerheid toe te schrijven. Met het vastleggen van de namen en feitelijke gegevens is een fundament gelegd voor verder onderzoek.

Introductie begrippen

De begrippen worden omschreven conform de heersende opvattingen in de negentiende en twintigste eeuw, tot aan het Tweede Vaticaans Concilie (1962–1965).

Paramenten

De eredienst van de katholieke kerk – de liturgie – heeft zich in de loop der eeuwen sterk ontwikkeld. Elke ceremonie en handeling is vastgelegd en heeft een betekenis. De betrokken attributen zijn in de kerkelijke boeken omschreven en het gebruik ervan is gereguleerd. Een belangrijk onderdeel van deze liturgie zijn de zogenaamde paramenten. Paramenten – ontleend aan het Latijnse woord *parare* (gereedmaken, toerusten, optooien) – zijn de ornamenten van textiel die gebruikt worden bij de liturgie. In strikte zin gaat het hier om de van zijde vervaardigde liturgische bovengewaden van de priester en zijn assistenten, namelijk om de *kazuifel*, de *koorkap*, de *dalmatiek*, de *tuniek*, de *stola*, de *manipel* en het *schoudervelum*.[2] Alle cursief gedrukte namen worden in dit hoofdstuk toegelicht (AFB. 1).

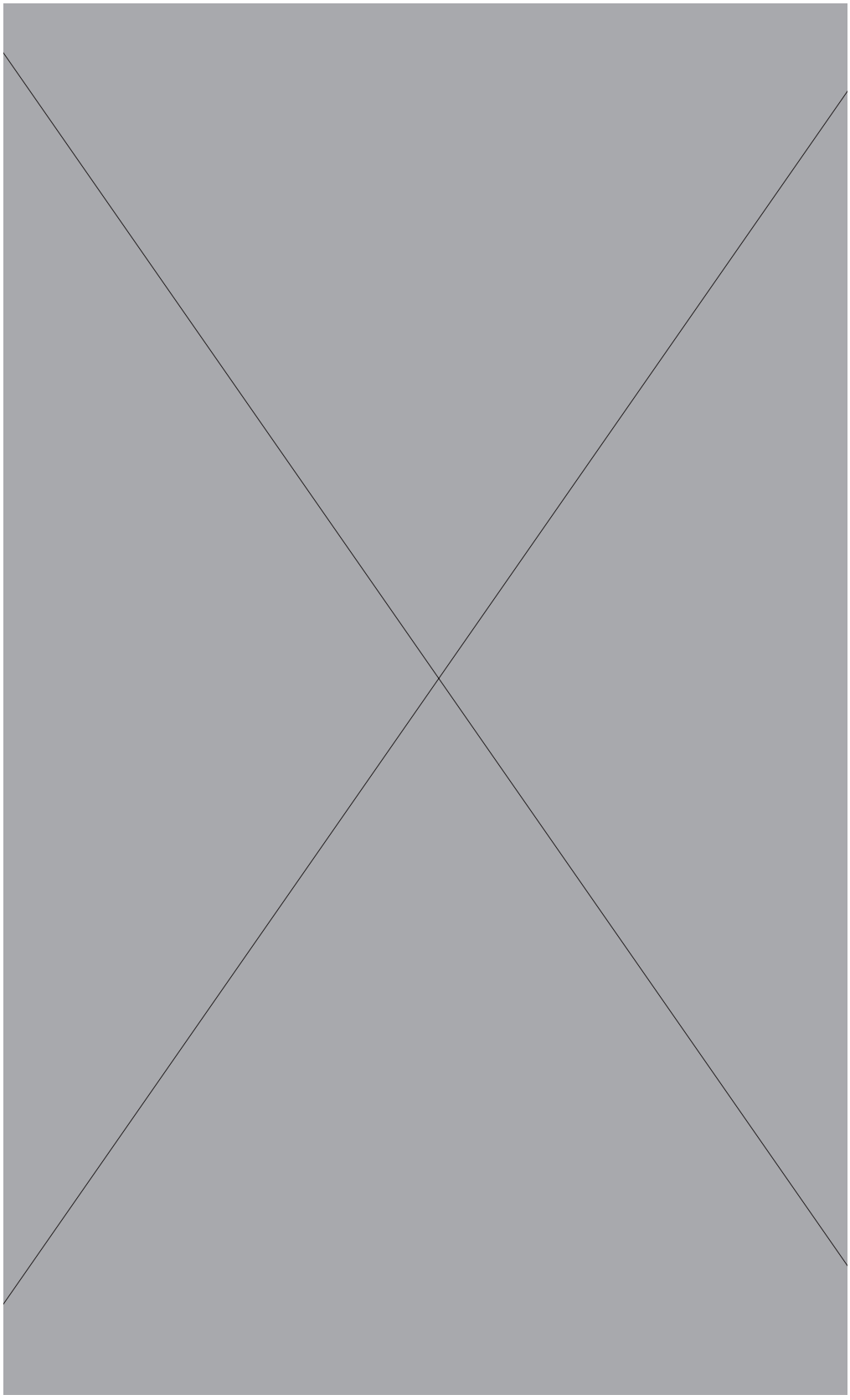
In de loop der tijd heeft de term paramenten een ruimere betekenis gekregen. Alle onderdelen van textiel die bij de liturgie betrokken zijn, ook de linnen ondergewaden en attributen als de altaarvoorhang en het kelkvelum, kunnen tot de paramenten worden gerekend. Zelfs vaandels en wandkleden worden er wel onder verstaan, hoewel zij niet direct bij de liturgie zijn betrokken. Alleen de dagelijkse kleding van de geestelijkheid en de ordekleding van kloosterlingen worden nooit tot de paramenten gerekend.

Onderverdeling

Paramenten kunnen in een aantal groepen worden verdeeld, gebaseerd op functie en materiaal. Als eerste en belangrijkste zijn er de misparamenten, waaronder de kleding van de priester en zijn assistenten. Tijdens de viering van de liturgie draagt de priester een amict (halsdoek), een albe (lang wit onderkleed), omgord door een singel (linnen koord), een *kazuifel* (rondom gesloten bovenkleed), een *stola* en een *manipel* (bandvormige attributen om de hals en de pols). De assistenten van de priester dragen een *dalmatiek* of *tuniek* (bovenkleed met mouwen).

1 Bisschop in vol ornaat (Bock 1859a, Taf. xxxi).

1. liturgische sokken
2. liturgische schoenen
3. amict
4. albe
5. singel
6. stola
7. tuniek
8. dalmatiek
9. kazuifel
11. mijter
12. manipel
16. pallium



Bij bijzondere gelegenheden buiten de mis draagt de priester een *koorkap* (lange en wijde mantel) in plaats van een *kazuifel*. Vaak beschikken kerken over minstens een driestel ten behoeve van uitgebreide vieringen (zoals de zogenaamde mis met drie heren: priester, diaken en subdiaken). Een driestel bestaat uit een *kazuifel*, een *dalmatiek* en een *tuniek* die uitgevoerd zijn in dezelfde kleur en stijl. Als er een bijpassende *koorkap* is, spreken wij over een vierstel. Grotere stellen kunnen ook voorkomen. Al deze paramenten dienen vooraf gewijd te worden. Bij bepaalde gelegenheden (buiten de mis) dragen priesters een superplie of rochet, een halflang linnen kleed, dat gedragen wordt over een toog (lang kleed, meestal zwart, maar purper voor bisschoppen en rood voor kardinalen).

Enkele paramenten zijn alleen in gebruik bij hogere kerkelijke functionarissen, zoals de *mijter* (hoofdbedekking), de pontificale handschoenen en voetbekleding en het pallium (band, gedragen over de schouders). Zij worden gedragen als symbool van het ambt, als ereteken of worden gebruikt bij bijzondere plechtigheden zoals pontificale diensten, inwijdingen of processies.

Vervolgens zijn er de kelkparamenten. Dit zijn de attributen die gebruikt worden bij de consecratie: het offer van brood en wijn. Linnen doeken, zoals het corporale (doek waarboven de consecratie wordt uitgevoerd), de palla (afdekking van de kelk) en het kelkdoekje (reinigingsdoek bij de kelk), dienen ter bescherming of ter reiniging. Zijden attributen en doeken (velums), zoals het *kelkvelum* en de *beurs* (houder voor corporale), dienen ter afscherming. Deze onderdelen horen bij elke *kazuifel* of elk stel aanwezig te zijn.

Zeer divers zijn de gelegenheidsparamenten. Het gaat hier veelal om doeken die dienen om heilige of belangrijke voorwerpen te beschermen tegen directe aanraking, zoals het *schoudervelum*, om de kerk te versieren op bepaalde feestdagen of om bepaalde delen van de kerk tijdelijk aan het oog te onttrekken. Van de vele gelegenheidsparamenten vormen de vaandels de omvangrijkste groep. Zij worden gebruikt ter versiering van de kerk of worden meegedragen bij processies.

Als laatste zijn er de altaarparamenten, die het altaar bedekken of omgeven. Voorbeelden zijn het altaarkleed en het *antependium*, de tabernakelgordijnen, tapijten, bidkussens en expositiekussens.

Materiaalgebruik

Liturgisch textiel is meestal gemaakt van linnen of zijde. Het gebruik van zuiver linnen (of hennep) is verplicht voor amict en albe, de kleden over het altaar, corporale, palla en kelkdoekje. Andere doeken mogen van bijvoorbeeld katoen worden gemaakt. Het linnengoed moet makkelijk te reinigen zijn en daarom worden bij voorkeur eveneens witte decoraties toegepast. Het gaat vaak om randen van kant of opengewerkt borduurwerk. Rijkere decoraties worden op aparte onderdelen aangebracht, zodat zij vóór reiniging verwijderd kunnen worden. Zijde wordt

alleen gebruikt voor onderdelen die niet regelmatig gereinigd hoeven te worden, zoals de bovenkleren. Het gebruik van zijde werd als verplicht beschouwd voor misparamenten als *kazuifel*, *koorkap*, *dalmatiek*, *tuniek*, *stola*, *manipel*, *beurs*, *kelkvelum* en enkele gelegenheidsparamenten, zoals het *schoudervelum*. Het gebruik van halfzijde, waarbij de ketting van het weefsel uit bijvoorbeeld wol of katoen bestaat maar de inslag uit zijde, is toegestaan. De schoonheid en kostbaarheid van het materiaal zijde wordt vaak geaccentueerd door een minstens even kostbare decoratie, zoals borduurwerk in zijde, goud- en zilverdraad.

Hoewel er voor veel attributen, zoals vaandels of de altaarvoorhang, geen specifieke materiaalkeuze voorgeschreven is, worden zij vaak van zijde gemaakt en even kostbaar geborduurd.

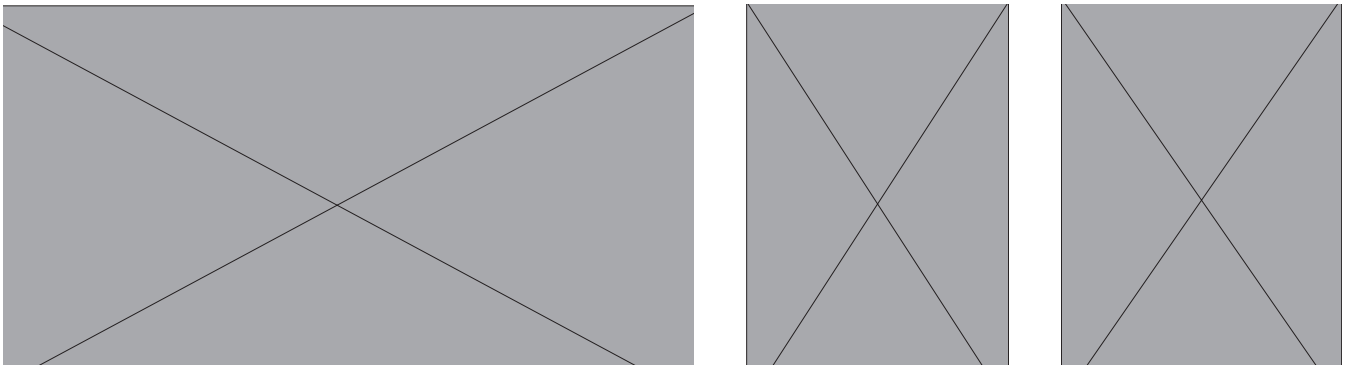
Liturgische kleuren

Voor alle zijden paramenten geldt dat de liturgische kleur van de dag moet worden gebruikt. In het *Missale Romanum* van 1570 werden de voorschriften vastgelegd voor het kleurgebruik, waarmee oude gebruiken – die plaatselijk veel verschilden – op één lijn werden gebracht. Wit, de kleur van onder andere onschuld en zuiverheid, geloof en vreugde, behoort gedragen te worden op feestdagen van Christus, Maria en de heiligen, voor zover zij geen betrekking hebben op lijden of martelaarschap. Op die dagen en tijdens Pinksteren wordt rood gedragen, de kleur van liefde, lijden en offer. Paars, de kleur van rouw en boete, wordt gedragen op boetedagen, zoals de vastentijd en de advent. Op de derde zondag van de advent en de vierde zondag van de vasten mag paars worden vervangen door roze, symbolisch voor blijdschap temidden van droefheid. Zwart, eveneens de kleur van rouw, wordt gedragen op dagen die betrekking hebben op overlijden en groen, de kleur van hoop, nederigheid en beschouwing, op dagen waarop geen bijzondere feesten worden gevierd. Op deze regels bestaan veel uitzonderingen, mede bepaald door bijzondere, aan een parochie verbonden feestelijkheden of door de dag van de week waarop een viering valt. In principe beschikt elke kerk over minimaal één set misparamenten in elk van de vijf liturgische kleuren; wit, rood, paars, zwart en groen. Roze paramenten zijn niet verplicht. Het is toegestaan witte paramenten door (gedeeltelijk) zilveren te vervangen. Goud kan wit, rood en groen vervangen, maar dan dient de stof voor het grootste deel uit gouddraad geweven te zijn. Het gebruik van goudkleurige, gele zijde is officieel niet toegestaan.

Omschrijving van de belangrijkste paramenten

KAZUIFEL Casula, planeta (L), Kasel, Messgewand (D), Chasuble (F), Chasuble (E) (AFB. 2).

De kazuifel – ook wel misgewaad genoemd – is het belangrijkste bovengewaad. De naam is ontleend aan het Latijnse woord *casabula* (hutje) waaruit het omhul-



2 De ontwikkeling van de kazuifel van de vijfde tot de achttiende eeuw (Anoniem 1926d).

lend karakter van het oorspronkelijke gewaad spreekt. Het wordt gedragen door de priester tijdens de mis. In een enkel geval wordt de kazuifel door de assistenten van de priester – de diaken en subdiaken – gedragen. Hij wordt dan wel aan de voorzijde in horizontale plooien opgevouwen, en over de schouders naar achter geslagen (*planeta plicata*).

De kazuifel is een rondom geheel gesloten kledingstuk met enkel een halsopening. De lengte en vooral de breedte van het gewaad zijn in de loop der tijd zeer aan verandering onderhevig geweest. Het model kan ook in details, zoals de plaats van de naden, per cultuur verschillen. Er wordt een aantal modellen onderscheiden. Het oorspronkelijke, zeer wijde model, gevormd uit een aan de voorzijde gesloten halve cirkel, wordt aangeduid met de term klokkazuifel. De laatmiddeleeuwse, versmalde en verkorte versie van dit gewaad, waarbij de zijkanten tot de polsen reiken, wordt aangeduid met de naam gotisch kazuifel of Bernarduskazuifel.[3] De kazuifels uit de tweede helft van de zestiende eeuw, de tijd van de heilige Carolus Borromeus, reiken tot halverwege de armen en worden naar de door hem vastgelegde voorschriften Borromeuskazuifels genoemd. De Romeinse kazuifel,[4] die tot op de schouders opgesneden kan zijn, ontwikkelde zich na de middeleeuwen. Rond 1800 was de smalste vorm bereikt. Ter hoogte van de armen werd de voorzijde meer of minder uitgesneden om de bewegingsvrijheid te vergroten. Dit model was gebruikelijk tot het begin van de twintigste eeuw. Halverwege de negentiende eeuw werd de Romeinse kazuifel door aanhangers van de neogotiek wel spottend een 'vioolkist' (Bassgeigenkasel, chasuble en forme de violon) genoemd, een term die stevig wortel heeft geschoten en tegenwoordig bekender is dan die van Romeinse kazuifel.

Wijde kazuifels zijn vaak zowel aan de voor- als achterzijde gedecoreerd met een gaffelkruis: een kruis waarvan de armen schuin omhoog lopen, over de schouders. De voorzijde van smalle kazuifels is over het algemeen gedecoreerd met een verticale brede band (aurifries), ook wel kolom genoemd. Op de rugzijde is vrijwel altijd een kruisvormige decoratie aangebracht.

DALMATIEK EN TUNIEK Dalmatica,[5] tunicella (L), Dalmatik, Tunicella (D), dalmatique, tunique (F), dalmatic, tunicle (E).

Dalmatiek en tuniek worden gedragen door de assistenten van de priester, de dalmatiek door de diaken, de tuniek door de subdiaken. Hoewel oorspronkelijk verschillend van vorm, waren ze op den duur vrijwel niet meer van elkaar te

onderscheiden. Vaak wordt dan ook gesproken van twee dalmatieken, in plaats van een dalmatiek en tuniek. Beide gewaden zijn samengesteld uit een voor- en een achterpand, van onder recht afgesneden, met korte mouwen. Ook bij de dalmatiek en de tuniek veranderde het model in de loop der tijd. De oorspronkelijk wijde en lange gewaden waren evenals de kazuifel rond 1800 zeer kort en smal geworden. De zijnaden en de naden aan de onderzijde van de mouwen werden opengelaten, om het draaggemak te vergroten. Dankzij de neogotische beweging werden dalmatiek en tuniek vanaf het midden van de negentiende eeuw langzamerhand weer wijder en langer en werden de mouwen en de zijnaden weer gesloten.

In principe zijn dalmatiek en tuniek aan zowel voor- als achterzijde gedecoreerd met twee verticale banden, de zogenaamde clavi. Bij de dalmatiek horen de clavi op borsthoogte met elkaar verbonden te zijn door een horizontale dwarsbalk, de plagula. De dalmatiek onderscheidt zich hierin van de tuniek, maar ook bij dalmatieken ontbreekt de plagula vaak. De zomen van dalmatiek en tuniek kunnen afgezet zijn met franje.

KOORKAP Pluviale (L), Pluviale (D), chape (F), cope (E).

Bij bijzondere gelegenheden buiten de hoogmis, zoals huwelijk en begrafenis, draagt de priester een koorkap. De koorkap heeft de vorm van een halve cirkel en wordt omgeslagen als een mantel. Hij wordt aan de voorzijde gesloten met behulp van een stoffen band met een haak of een metalen gesp. In bijzondere gevallen wordt er een grote siersluiting gebruikt, de pectorale. De randen aan de voorzijde zijn afgezet met brede banden, de zogenaamde aurifriezen. Op de rugzijde hangt een capuchon (kap), of een daaruit ontwikkeld schild (schelp). De vorm van de koorkap is altijd gelijk gebleven, de grootte en vorm van het schild zijn in de loop der tijd veranderd. Het schild kan afgezet zijn met franje of voorzien van een kwast.

STOLA OF STOOL Stola (L), Stola (D), étole (F), stole (E).

Onder het bovengewaad draagt zowel de priester als de diaken een stola of stool. Deze lange strook, voorzien van een kruisje in het midden en eventueel aan de uiteinden wordt door de verschillende functionarissen anders gedragen. De diakens dragen de stool over de linkerschouder, de priester om de hals, recht afhangend of kruiselings onder de singel bevestigd. De uiteinden van de stool, vaak voorzien van franje, dienen onder het gewaad uit te steken.

Voor de doop en de biecht bestaan aparte stola's. De eerste is tweezijdig, de ene kant wit, de ander paars, de tweede is geheel paars.

MANIPEL Manipulus (L), Manipel (D), manipule (F), maniple (E).

De manipel bestaat evenals de stola uit een strook zijde met een kruisje in het midden en eventueel aan de uiteinden. De uiteinden van de manipel worden aan elkaar bevestigd zodat deze als een lus aan de linkeronderarm gedragen kan worden. De uiteinden zijn vaak voorzien van franje.

SCHOUDERVELUM Velum humerale (L), Schultervelum (D), voile huméral (F), humeral veil (E).

Deze zeer lange en brede, meestal witte schouderdoek wordt gebruikt om onder andere de monstrans (waarin de hostie wordt tentoongesteld) of belangrijke relieken mee aan te vatten, zodat deze niet direct met de handen in aanraking komt. Een gesp voorkomt dat het velum van de schouders glijdt. Vaak is de voering aan de uiteinden van zakken voorzien, waarin de handen gestoken kunnen worden.

MIJTER Infula (L), Mitra (D), mitre (F), mitre (E).

Hoofdbedekking voor kardinalen, bisschoppen en abten. Bestaat uit twee, aan de zijkanten aan elkaar bevestigde schilden, met naar boven gerichte driehoekige punten. De voering aan de binnenzijde van de schilden is aan elkaar verbonden, zodat het hoofd bedekt wordt. Aan de achterzijde zijn twee afhangende banden aangebracht. De middeleeuwse mijter was tamelijk laag: de hoogte overtrof nooit de breedte. Vanaf de veertiende eeuw werd de mijter langzamerhand hoger en de van oorsprong rechte zijkanten gingen schuin uitlopen. Al in de zeventiende eeuw bereikte hij zijn hoogste en breedste vorm. Vanaf de jaren veertig van de negentiende eeuw streden de aanhangers van de neogotiek voor de terugkeer naar de middeleeuwse vormen van de paramenten en daarmee ook van de mijter. In het volgende decennium verschenen de eerste kopieën van middeleeuwse mijters. De hervorming van de mijter heeft nooit zoveel protesten opgeleverd als die van de kazuifel, hoewel het nog lang alleen de meest vooruitstrevende bisschoppen waren die een dergelijke mijter lieten maken.

BEURS Bursa (L), Bursa (D), bourse (F), burse of corporal case (E).

Deze rechthoekige foedraal, bestaande uit een verstevigde voor- en achterzijde, waarvan minimaal één zijde aan elkaar bevestigd is, wordt gebruikt om de linnen corporale in op te bergen. In het midden dient een kruisje aangebracht te zijn.

KELKVELUM Kelchvelum (D), voile du calice (F), chalice veil (E).

Rechthoekige doek voor over het geheel van kelk, pateen (schotel) en de afdekkende, linnen palla.

CIBORIEVELUM Ciboriumvelum (D), voile du ciboire (F), ciborium veil (E).

Witte doek om de ciborie (afgesloten beker voor hosties) mee te bedekken. In het midden bevindt zich vaak een opening die over het kruis op de deksel van de ciborie valt.

ANTEPENDIUM OF ALTAARVOORHANG Antependium (L), Antependium (D), parement of devant-d'autel (F), altar-frontal (E).

Rechthoekige afdekking van de voorzijde van het altaar. Het materiaal is niet voorgeschreven, maar meestal wordt de voorhang gemaakt van zijde.

HOOFDSTUK 1

Opkomst van de paramentennijverheid en de neobarok 1800–1860

Vanaf wanneer was er sprake van een zelfstandige Nederlandse paramentennijverheid? Dat is een vraag die niet makkelijk te beantwoorden valt. Het is in ieder geval duidelijk dat de paramentennijverheid in de eerste decennia van de negentiende eeuw nauwelijks naam kan hebben gehad. De zeldzame paramenten die uit deze periode over zijn gebleven, kunnen bijna allemaal met zekerheid toegeschreven worden aan buitenlandse ateliers. Het is heel moeilijk om onderscheid te maken tussen de zijde-industrie, waaronder de vervaardiging van zijden stoffen en passementen en de verwerking van gouddraad gerekend moet worden, en de paramentenvervaardiging. Deze bedrijfstakken liggen dicht bij elkaar. De Europese steden waar zijde werd verwerkt, waren vaak ook centra van paramentenproductie en regelmatig lag de uitvoering van beide in handen van een en hetzelfde bedrijf. Een fabrikant functioneerde in deze sector vooral als tussenpersoon. Hij kocht grondstoffen in, liet ontwerpen maken, besteedde de productie uit aan thuiswerkers, had een winkel waar hij de contacten met afnemers onderhield en beschikte vaak over enkele handelsreizigers. Het uitbesteden van naai- en borduurwerk was slechts een kleine stap verder.

En ook als een bedrijf – buitenlands of Nederlands – zich afficheerde als paramentenmaker, is dit niet los te zien van de zijdeproductie. Vaak verzorgde zo'n bedrijf alleen de laatste fase; het ineen zetten van aangekochte stoffen en passementen, soms zelfs kant-en-klaar borduurwerk, tot een parament. In dit hoofdstuk komen daarom zowel de belangrijkste zijdecentra als paramentenateliers aan bod. Niet altijd wordt duidelijk wat de precieze functie was van de genoemde bedrijven.

Buitenlandse ontwikkelingen en invloeden

Geheel West-Europa was rond 1800 in grote beroering. De gevolgen van de Franse revolutie waren groot, ook voor het kerkelijk leven. De kerk en daarmee de kerkelijke kunsten hadden zeer te lijden. In Frankrijk bijvoorbeeld was de vervaardiging van paramenten volledig in handen van de geestelijkheid geweest.[6] De revolutie had gezorgd voor de afschaffing van de kloosters, waardoor de vervaardiging van paramenten vrijwel geheel tot stilstand was gekomen. De situatie van voor de revolutie zou nooit helemaal terugkeren. Ook de zijde-industrie had veel te lijden, vooral door het wegvallen van haar belangrijkste afnemer, de adel. In de Napoleontische tijd zou deze industrie zich langzamer-

← 3 Koorkapschild van F. Stoltzenberg, 1847 (detail). Den Dungen, Sint-Jacobus de Meerderekerk.

hand herstellen. De zijdefabrikanten, als leveranciers van de belangrijkste grondstof voor paramenten, namen hun kans waar. Vanaf de Restauratie gingen zij het vakgebied eerst aarzelend, maar daarna overtuigend overnemen. In Lyon, de belangrijkste zijdestad van Europa, was er rond 1800 slechts een klein aantal bedrijven dat op een een of andere manier kerkelijk textiel leverde. In het eerste decennium van de negentiende eeuw werden er zeven nieuwe bedrijven opgericht, tussen 1810 en 1820 slechts één, tussen 1820 en 1830 vijf. In de jaren dertig werd het aantal bedrijven meer dan verdubbeld met 25 nieuwe bedrijven, in de jaren veertig kwamen er nog veertien bij en deze groei zou de eerstvolgende decennia doorzetten.[7] De productie ten behoeve van paramenten was vergeleken met de totale, zeer grote productie van de stad Lyon overigens laag; haar aandeel is waarschijnlijk nooit groter geweest dan 3%.[8] Ook Parijs zou zich ontwikkelen tot een belangrijke leverancier van zijden stoffen en paramenten en daarnaast veel vertegenwoordigers van de Lyonse fabrieken gaan herbergen. In 1855 werd gesteld dat de belangrijkste leveranciers van grondstoffen voor paramenten in Lyon waren gevestigd. De stad Parijs herbergde de belangrijkste Franse paramentenateliers.[9]

De Franse zijde-industrie was sterk op export gericht. In de periode 1800–1940 werd naar schatting 65 tot 80% van de productie in Lyon geëxporteerd.[10] Ook had een aantal bedrijven vertegenwoordigers in het buitenland, onder meer in België en Duitsland. Franse paramenten werden voor het eerst getoond in 1827 op de Exposition des arts industriels te Parijs.[11] Vanaf dat moment zouden de paramentenateliers zich op de meeste nationale en internationale tentoonstellingen presenteren en daarmee internationale bekendheid krijgen. Het is de vraag hoeveel van deze productie zijn weg naar Nederland vond. Aangezien paramenten in deze tijd niet gemerkt werden, zijn we volledig aangewezen op oude rekeningen en vermeldingen. Stilistische toeschrijvingen zijn bij gebrek aan voldoende vergelijkingsmateriaal moeilijk uitvoerbaar.

De eerste melding van een Franse leverantie dateert uit 1841. Het gaat hier om een rekening van François-Ours Soiderquelk uit Lyon.[12] Dit atelier werd in 1832 opgericht en leverde stoffen, zowel voor meubels en kleding als voor paramenten, daarnaast alle andere benodigdheden voor de paramentenvervaardiging, zoals gouddraad, passementen en borduurwerken, én volledige paramenten.[13] Soiderquelk leverde in 1841 aan pastoor A.H. van Giessen van de kerk van Sint Antonius van Padua te Amsterdam, beter bekend als de Mozes en Aäronkerk, een zeer gedetailleerd omschreven vierstel van witte moiré met goudborduurwerk. De totale prijs van dit kostbare stel bedroeg 5062,80 francs, tegen de wisselkoers van dat moment 2421,56 gulden. Interessante informatie geeft de brief van 7 november van dat jaar. Soiderquelk vermeldt dat hij de stukken per diligence naar Amsterdam gezonden heeft. Hij had de vrijheid genomen enkele andere stukken mee te sturen voor een pastoor van het in zijn ogen nabijgelegen Muiden, ter waarde van 842,10 gulden. Tijdens een aanvullende leverantie in 1842 gebeurde hetzelfde.[14] Bij de zending aan pastoor Van Giessen ter waarde van 397,90 gulden werden nog vijf andere opdrachten voor met name genoemde ‘confrères’ in dezelfde stad meegezonden voor ongeveer hetzelfde bedrag. De leverantie aan de

Mozes en Aäronkerk lijkt dus geen uitzondering te zijn; Soiderquelk had alleen al in Amsterdam verscheidene opdrachtgevers.

Dit zijn echter de enige Franse rekeningen voor paramenten die tot op heden gevonden zijn. Maar dat Lyon inderdaad een leverancier voor Nederland was, blijkt nog uit andere bronnen. In 1853 deed de gemeente Roermond verslag van de plaatselijke nijverheid. Een van de belangrijkste bedrijven van dat moment was de fabriek van goudborduurwerken, kerkstoffen en ornamenten van François Stoltzenberg. Bij de afdeling kerkstoffen waren volgens het verslag in dat jaar zes tot acht vrouwen werkzaam. Deze afdeling hield zich bezig met het vervaardigen van kerkornamenten 'van stoffen uit Lyon'.[15] Ook leverde Stoltzenberg in 1859 'moiré antique en soie blanche' uit Lyon voor de woning van zijn pas gehuwde vennoot Petrus Josephus Hubertus (Pierre) Cuypers (1827–1921).[16] En toen hij in 1860 een grote order van vijf driestellen aan de bisschop van Breda leverde, vermeldde hij met een zekere vanzelfsprekendheid dat de bestelling van de ontbrekende kolommen al in Lyon was geplaatst.[17] Dat Stoltzenberg goede contacten in Lyon had, wordt bevestigd in een brief van Pierre Cuypers. Deze vermeldt dat in januari 1858 'de heer Henry fabrikant van kerkornamenten te Lyon' enige dagen bij Stoltzenberg had gelogeerd.[18] Het moet hier gaan om een lid van het beroemde huis Henry, dat al voor 1750 bestond en zowel zijden stoffen, passementen en borduurwerken als complete kerkornamenten leverde. Tijdens het bewind van J.A. Henry, in 1868–1907, groeide dit huis uit tot een van de grotere en vernieuwende leveranciers.[19] Mogelijk is het deze Henry die Nederland als handelsreiziger aandeed, een zeer gebruikelijke taak voor een jonger lid van de familie. Dat hij bij Stoltzenberg logeerde, wijst mogelijk op een al langer durende relatie tussen de beide bedrijven.

Naast Frankrijk lijkt België de Nederlandse markt van paramenten te hebben voorzien. Al sinds de reformatie was vooral Vlaanderen een belangrijke leverancier van kerkelijke kunst voor de Nederlanden. De nabije ligging en ononderbroken katholieke traditie maakte Vlaanderen daarvoor zeer geschikt. Paramentenateliers waren in de Belgische steden waarschijnlijk tot ver in de achttiende eeuw werkzaam.[20] Alleen over de nijverheid in de stad Antwerpen zijn betrouwbare gegevens beschikbaar. Deze stad was in de zeventiende eeuw een van de belangrijkste centra voor borduurwerk geweest. In de achttiende eeuw was de nijverheid geleidelijk in verval geraakt. De laatste paramentenmaker werd in 1755 genoteerd, in 1790 beschikte de stad nog maar over een totaal van drie borduurwerkers.[21] Ook de ooit bloeiende Antwerpse zijde-industrie was rond 1800 geminimaliseerd. In de eerste helft van de negentiende eeuw leefde deze industrie weer sterk op, maar slechts voor korte tijd; in 1884 werd het laatste bedrijf geliquideerd.

Van 1815 tot 1830 behoorde België tot het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden. In deze periode werden enkele nijverheidstentoonstellingen georganiseerd waar producten uit beide landen werden getoond. Hieruit komt een beeld naar voren van de belangrijkste centra op het gebied van zijde, passementen en borduurwerk. Op de eerste gezamenlijke tentoonstelling van 1820 te Gent

waren alleen enkele Antwerpse zijdefabrikanten vertegenwoordigd. Paramenten kwamen niet aan bod, wel werden enkele bedrijven vermeld die passement- en borduurwerk maakten. Het werk van de heer Lernous uit Gent werd als enige een (bronzen) medaille waardig geacht. Daarnaast werden de galonnen en passementwerken van Grossé uit Gent genoemd, een bedrijf dat nog uitgebreid aan de orde zal komen, en in dezelfde categorie staan de namen vermeld van Allegoet uit Gent, Vertoigne uit Yperen en de dames Metdepenningen uit Antwerpen.

Op de volgende tentoonstelling van 1825 in Haarlem verzorgde Vlaanderen, met als koploper Antwerpen, de meeste inzendingen van zijden stoffen.[22] Er werd voor het eerst een parament getoond; 'eene op witte zijde in fijn goud geborduurde priesters-stool', afkomstig van Joannes Baptist Karel Dubois uit Dendermonde. Het was het enige parament op de tentoonstelling en werd gerekend tot passementmakerswerk. Op de volgende nijverheidstentoonstelling, gehouden te Brussel in 1830, was Dubois niet aanwezig. Het enige parament dat hier getoond werd, was van La Hu uit Brussel. Deze firma toonde verscheidene borduurwerken, met als enig kerkelijk werk een palla.[23] Het enige Vlaamse werk uit deze vroege periode waarvan het origineel én de bijbehorende informatie bewaard zijn gebleven, bevindt zich in de Sint-Catharinakerk te Eindhoven. Deze kazuifel met een geweven kruis en een in goud geborduurde pelikaan kwam volgens een rekening uit 1828 van de Wed. Peeters te Antwerpen.[24]

Alleen over het hiervoor genoemde familiebedrijf Grossé is meer bekend.[25] Jean Josse Grossé (1743–1820), zoon van een Franse goudborduurder, had zich al in 1783 als *Passementier* in Gent gevestigd. Vier van zijn zonen volgden hem op. Een van hen, Jean François (1774–1848), richtte omstreeks 1814 de Brugse tak op en in 1845 een tweede tak te Brussel. Het Brugse atelier werd overgenomen door François' zoon Louis (1811–1899). Louis Grossé liep stage in de belangrijkste zijdecentra van die tijd, namelijk te Lyon bij de firma Tarfin en te Parijs bij het huis Quihaut.[26] Tarfin staat niet bekend als paramentenatelier, Quihaut wel. Blijkbaar was de eerste een zijdeweverij zonder kerkelijke productie. De Belgische afscheiding van 1830 pakte zeer gunstig uit voor de borduurateliers vanwege de vele opdrachten voor het leger. In de loop van de negentiende eeuw zou het familiebedrijf zich ontwikkelen tot een van de belangrijkste in Europa.[27] Van het Brugse atelier is het kasboek uit de jaren 1853–1861 bewaard gebleven, dat ons inzicht geeft in de belangrijkste leveranciers van die tijd.[28] Er worden in totaal 114 leveranciers vermeld, zowel van grondstoffen en halfproducten als een enkele keer van kant-en-klare paramenten. De belangrijkste waren gevestigd in Lyon (9), Parijs (18) en Brussel (43). Daarnaast worden nog 21 andere steden genoemd, de meeste in België met als belangrijkste Gent, Antwerpen en Brugge, daarnaast steden in Duitsland, vooral in het Nederrijns gebied (Krefeld, Viersen, Geldern), enkele steden net over de Franse grens (Lille, Tourcoing, Roubaix) en een enkel bedrijf in de steden Reims, Zürich en Londen. Louis Grossé produceerde daarnaast vanaf 1845 zelf zijden stoffen. Tot in de jaren tachtig zou hij zijn eigen zijderupsen telen. Gezien de vele leveranciers in het kasboek kon deze productie bepaald niet in eigen behoefte voorzien.

Het is zeker dat de ateliers Grossé in de loop der tijd veel geleverd hebben aan de Nederlandse markt, maar negentiende-eeuwse gegevens zijn zeldzaam. De eerste melding is ook hier weer afkomstig uit de Mozes en Aäronkerk te Amsterdam. In 1842 correspondeerde Jean François Grossé vanuit Brugge met pastoor A.H. van Giessen over een grote opdracht.[29] Het ging hier om een geheel 'ornement', dat onder andere een kazuifel en drie koorkappen zou omvatten en gedeeltelijk zou worden samengesteld uit onderdelen van oude paramenten. Daarnaast werd een vaandel besproken. De samenstelling van de onderdelen werd gedetailleerd beschreven en er werd een (verloren gegaan) ontwerp overlegd. Om dit stel te bekostigen, had Van Giessen tientallen stukken kant ter verkoop aan Grossé gegeven, die ze door de moeder van de stadskantwerkschool had laten taxeren. Net als Soiderquelk blijkt ook Grossé andere klanten in Amsterdam te hebben. Met zijn eerste zending van een koorkap en kazuifel werd ook hier een pakket voor een andere Amsterdamse pater meegegeven.

Een tweede belangrijke Belgische leverancier voor Nederland was Joseph A.A. van Halle. Hij was actief in Antwerpen van 1838 tot 1878. In de jaren 1854–1861 had hij ook een vestiging in Brussel.[30] De eerste Nederlandse vermelding van zijn bedrijf is afkomstig uit een uitzonderlijke bron. In 1899 werd een vijftiende-eeuwse kazuifel uit de Sint-Servaaskerk te Maastricht gerestaureerd. Hierbij werd achter het kruis een linnen lapje gevonden waarop de volgende aantekening: 'Dit kruys is geborduurt te Brussel in het jaar 1460, en voor de eerste maal gerepareert wederom te Brussel in het jaar 1655, en voor de tweede maal gerepareert te Antwerpen in het jaar 1849, eynde december door Joseph A.A. van Halle'.[31] Dat Van Halle een zo bijzonder fijn werk kon restaureren, wijst op lange ervaring. Vanaf 1850 wordt de naam Van Halle vaker genoemd. In dat jaar maakte hij bijvoorbeeld voor de Sint-Servaaskerk een ontwerp voor een vaandel met goudborduurwerk en drie medaillons met afbeeldingen uit het leven van Sint Servaas.[32]

Vanaf 1851 werden er naast landelijke en provinciale nijverheidstentoonstellingen ook wereldtentoonstellingen gehouden. De belangrijkste Europese bedrijven van dat moment waren er vertegenwoordigd. Op de wereldtentoonstelling te Parijs van 1855 komen we naast veel anderen verscheidene bekenden tegen: Soiderquelk, Van Halle en de enige Nederlander Stoltzenberg. Van Halle was de belangrijkste Belgische representant. In de grote vitrine met Brussels kantwerk, 16 vierkante meter in oppervlakte, trokken zijn 'riches broderies d'or, d'argent et de soie' veel aandacht.[33] Daarnaast worden twee andere Belgische bedrijven genoemd, beide gevestigd in Brussel: Denis en Mélotte.[34]

Ook in de eerste Nederlandse publicaties over dit onderwerp wordt een aantal bedrijven genoemd, zoals in de *Dietsche Warande* van 1857.[35] Gemeld wordt dat Joseph A.A. van Halle, 'fabrikant van borduurwerken te Brussel', onlangs zijn fabriek vergroot heeft. Dit overigens tot groot verdriet van de auteur van het artikel, de letterkundige Joseph Alberdingk Thijm (1820–1889), die een fervent aanhanger van middeleeuwse kunst was. Hij noemt het bedrijf 'een der grootste bedervers van de religiëuze kunstsmaak'. Niettemin is het hem duidelijk dat Van Halle vakkundig werk kon leveren. Volgens Alberdingk Thijm had Van Halle de

zestiende-eeuwse kazuifel uit de Sint Janskathedraal in 's-Hertogenbosch, die te zien was geweest op de genoemde tentoonstelling in Parijs, 'met eene meer dan gewone handigheid en bekwaamheid' gerestaureerd. Maar het maken van nieuw werk kon men beter overlaten aan anderen, vond hij, bijvoorbeeld aan de heren John Philp, die zich onlangs in Brussel hadden gevestigd, en de al genoemde Stoltzenberg uit Roermond, wiens werk later besproken zal worden. In 1858 werd Van Halle opnieuw genoemd in de *Dietsche Warande*.[36] Het bedrijf leverde de gouden stof die gebruikt werd bij de restauratie van zestiende-eeuwse gewaden uit Haarlem.

De namen van de belangrijkste leveranciers voor Nederland zijn hiermee waarschijnlijk bekend. Ongetwijfeld zullen er nog andere, kleinere ateliers zijn geweest, waarvan alle sporen zijn uitgewist. En hoewel geen enkele maal vermeld in Nederlandse rekeningen of literatuur uit de periode tot 1860, moet het Nederrijns gebied genoemd worden als productiecentrum van zijde en mogelijk ook paramenten. In de kasboeken van Grossé worden verscheidene leveranciers uit deze streek genoemd. Maar ook Nederland staat bekend als vaste afnemer van Krefeldse zijde vanaf 1740, na de neergang van de Hollandse zijde-industrie.[37] Het gaat hier vooral om halfzijde, zijdefluweel en satijnband. In de negentiende eeuw maakte de Krefeldse zijde-industrie, evenals die van Lyon, een enorme ontwikkeling door. In 1823 bestonden er nog maar veertien firma's, in 1857 waren dit er al 156. Het aantal weefstoelen groeide van ruim 2000 in het jaar 1822 tot meer dan 10.000 rond 1850.[38] Deze groei zou de hele negentiende eeuw doorzetten. Vele Krefeldse bedrijven hadden weverijen in de omgeving, onder andere in Wickrath, geboorteplaats van de vader van François Stoltzenberg, de oprichter van een van de vroegste Nederlandse paramentenateliers.

De eerste generatie Nederlandse ateliers

In de eerste decennia van de negentiende eeuw werden er zeker wel paramenten gemaakt in Nederland, maar op bescheiden schaal. We moeten ons er niet te veel van voorstellen; het gaat om genaaide paramenten, vervaardigd uit oude zijden japonnen of geïmporteerde nieuwe stoffen, zonder enig borduurwerk. Bij de samenstelling van dergelijke paramenten werd niet altijd rekening gehouden met de liturgische kleuren. Voor de vervaardiging waren geen bijzondere vaardigheden vereist en ongetwijfeld zal het naaiwerk gewoon door plaatselijke naai-(st)ers uitgevoerd zijn. Halverwege de negentiende eeuw beschrijft de pastoor van de Haarlemse Sint-Josephkerk bijvoorbeeld twee kazuifels, één van wit satijn met bloemen en rood zijden kruis, de andere van rode trijp met goud gebloemd kruis en de afbeeldingen van Maria, Petrus en Paulus, beide 'door mijn zuster vervaardigd van oude zijden lappen'.[39] Van echt atelierwerk was geen sprake.

Overigens bleef het oude gebruik om kostbare jurken aan de kerk ten geschenke te geven, ter vervaardiging van paramenten, tot ver in de twintigste eeuw bestaan. Een zekere Corneli van Moll schonk bijvoorbeeld na haar huwelijk met

notaris Fens in 1882 haar bruidsjurk aan de Sint-Catharinakerk te Eindhoven, 'waarvan een zeer net wit Kasuifel is vervaardigd, hetwelk bij voorkeur gebruikt wordt bij trouwpartijen'.[40] Aan de Sint-Servaaskerk te Maastricht werd nog in 1913 een kostbaar achttiende-eeuws gewaad geschonken, getuige het Registrum Pastorale: 'Van juffrouw A. van Castel een kleed van rijke ouderwetsche stof, gebruikt aan het Hof van Lodewijk XV en in hare familie bewaard ontvangen en daarmee een driestel miskleederen laten maken in de Miséricorde.'[41] Aan de Sint-Franciscus Xaveriuskerk in Amsterdam werden zelfs nog later dergelijke schenkingen gedaan: een zwart driestel werd gemaakt van de zijde van de trouwjapon van mevr. De Hoog-Bielders die zij rond 1920 had geschonken, en een witte kazuifel met het medaillon van St. Ignatius werd rond 1950 gemaakt van de trouwjapon van mevr. Rogmans-van Etten.[42]

De eerste twee Nederlandse bedrijven die paramenten leverden, werden beide in 1838 opgericht. In dit jaar vestigde François Charles Stoltzenberg (1805–1875) zich met zijn bedrijf aan de Markt te Roermond.[43] Stoltzenbergs vader Henricus Josephus (1772–1823) was afkomstig uit Wickrath, een van de vele Nederrijnse vestigingen waar de textielproductie een belangrijke plaats innam.[44] Hij vertrok kort na de Franse bezetting van 1794 naar Roermond, waar hij zich in liet schrijven als koopman in textiel. Zijn handelswaar zal ongetwijfeld voor een groot deel zijn betrokken uit zijn geboortestreek, met als belangrijk zijdecentrum de stad Krefeld. Als enige zoon zou François Stoltzenberg na het overlijden van zijn vader het koopmansbedrijf voortzetten, maar eerst zou hij enkele jaren werken voor de textielhandel Wed. C. Receveur te Venlo.[45] Deze bloeiende firma had veel internationale contacten, onder andere in de stad Luik. Na de afscheiding van België werden de handelscontacten tijdelijk naar Engeland, het Rijnland en de Elzas verlegd. François Stoltzenberg trouwde in 1837 met een dochter van de familie, Lucia Henriëtte Receveur. In datzelfde jaar bereisden zij België, waar zij beiden hun eigen bedrijven vertegenwoordigden. Zij bezochten verschillende textielcentra, zoals Verviers, Brussel, Gent en Ath. In 1838 vestigden zij zich definitief in Roermond. In 1852 werd het bedrijf voor de eerste maal in de gemeenteverslagen genoemd, als 'fabriek van goudborduurwerken, van kerkstoffen en ornamenten'.[46] Op dat moment was er blijkbaar al enige tijd een atelier aan het bedrijf verbonden. Er werd geleverd aan het binnenland, maar ook aan Duitsland en België. Het borduuratelier bood in het daaropvolgende jaar werk aan twaalf mannen. Het naaiatelier, waar stoffen uit Lyon tot paramenten werden verwerkt, had toen zes à acht vrouwen in dienst. In het ornamentenatelier werden schrijn-, draai- en steekwerken in hout gemaakt en lijsten, ornamenten en meubelen verguld door zeven à negen mannen. Daarnaast was er nog een atelier voor vier kunstschilders.[47]

In 1852 overleed Henriëtte en liet haar echtgenoot een aanzienlijke som geld na. Dit maakte het voor hem mogelijk nog in datzelfde jaar samen met P.J.H. Cuypers en E.F. Georges (die in 1854 al weer zou vertrekken) een tweede bedrijf op te richten. Hij zou veel geld investeren in dit atelier voor kerkelijk beeldhouwwerk, met gunstige resultaten; het atelier Cuypers & Stoltzenberg zou zeer succesvol worden en talrijke Nederlandse kerken aankleden.

Het tweede ons bekende Nederlandse bedrijf werd opgericht door Daniël van Kalken (1810–1896).[48] Van Kalken was geboren te Nijkerk, maar bracht vele jaren door in Antwerpen. Hij trouwde met de Antwerpse Antonia Anna Carolina van Gastel en in Antwerpen werden hun eerste twee kinderen geboren, in 1840 en 1841. Zijn bedrijf bestond toen al; volgens een artikel gewijd aan het 75-jarig jubileum was het op 10 november 1838 opgericht.[49] Op 15 maart 1842 liet Van Kalken zich inschrijven aan het Kerkhof in Oirschot en vermeldde als beroep koopman. Het is niet helemaal duidelijk of Van Kalken aanvankelijk alleen handelde in buitenlandse paramenten of dat hij ook in eigen beheer borduurwerk vervaardigde. Zes decennia later zou *De Katholieke Illustratie* dit eerste begin van de paramentennijverheid bevestigen door Van Kalken 'de oudste firma in kerkornamenten in Nederland' te noemen.[50]

Van andere vroege bedrijven zijn slechts enkele sporen te vinden. In de jaren veertig was te 's-Hertogenbosch 'den ornamentwerker van Roosmalen' (of Rosmalen) werkzaam. In 1840 vervaardigde hij een gouden lofstool voor de parochie van Sint Jacobus de Meerdere in het Brabantse Den Dungen.[51] En in 1843 leverde hij voor *ƒ* 134,– de eerste paramenten voor de Broederschap van het Allerheiligste en Onbevlekte Hart van Maria, die verbonden was aan de Utrechtse Sint-Catharinaparochie.[52] Meer gegevens over dit bedrijf zijn niet bekend.[53]

In het archief van de Mozes en Aäronkerk te Amsterdam zijn enkele rekeningen uit 1845 bewaard van Fr. van de Burgt uit Uden voor het maken en leveren van een zwart officie, bestaande uit twee dalmatieken, een kazuifel, twee grote antependia, waarvan een met de 'Heilige Naam', twee kleine antependia, een stool en een kantje.[54] Deze paramenten waren ter plekke in Uden gemaakt en Van de Burgt geeft een specificatie van de grondstoffen: gouden moor, goudlaken, zwart fluweel, voeringen, galon, franje, pailletten, koord en doodshoofden voor *ƒ* 484,16. Daar kwam nog *ƒ* 417,– maakloon bij. Dit is de enige bekende vermelding van het atelier.[55]

Verscheidene andere bedrijven zijn te vinden op de Nederlandse nijverheidstentoonstellingen. Deze tentoonstellingen werden in de negentiende eeuw regelmatig georganiseerd ter promotie van de inlandse nijverheid.[56] De eerste vermelding van een parament betreft de Tentoonstelling van Voortbrengselen der Nationale Nijverheid van Nederland en zijn Overzeesche Bezittingen, gehouden te Arnhem in 1852.[57] De firma T.A. Rietstap & Zoon uit Den Haag toonde daar passement- en borduurwerk, waaronder zilveren en gouden epauletten, gouden- en zilveren galonnen en borduursels, en een kast, 'inhoudende arabesques, geborduurd in goud, zijnde een garnituur voor koorkap, benevens eenige kerkborduursels'. In de Tentoonstelling van Provinciale Nijverheid en Kunst te Amsterdam in 1859 waren ook verscheidene borduursels te zien. De firma Van Gennip & Huijsman uit Amsterdam toonde daar een violet, een wit en een rood priestergewaad, geborduurd met goud, zilver en zijde. Daarnaast werden er drie kazuifels geëxposeerd, in goud geborduurd op zijden moiré en zilverlaken, en een vaandel van de typografische vereniging De Nederlandsche Drukpers, alle afkomstig van Paulus Sutorius & Co uit Amsterdam.[58] De Algemeene Nationale

Tentoonstelling in Haarlem van 1861 bood plaats aan een banier van Rietstap & Zoon, daarnaast twee kazuifels van Van Gennip & Huijsman, vier kazuifels en vier banieren van Stoltzenberg en kerkelijk borduur- en kantwerk van G. Stommels en J. van Hooff uit Eindhoven.[59]

De firma T.A. Rietstap & Zoon uit Den Haag lijkt van alle exposanten de oudste te zijn. De oprichter Theodorus Adrianus Rietstap (1785–1847) was ongetwijfeld al voor de geboorte van zijn eerste kind in 1812 werkzaam.[60] Hij stond bekend als 'marchand chapelier', dat wil zeggen hoedenmaker en -koopman; later werd daar passementmaker aan toegevoegd. Kerkelijk borduurwerk werd waarschijnlijk pas voor het eerst vervaardigd onder zijn zoon en opvolger Johannes Leonardus Theodorus Rietstap (1812–1881), die bekendstond als fabrikant. Hij lijkt zich voornamelijk geconcentreerd te hebben op het vervaardigen van gouddraad, waarvan het hele proces te zien is op de tentoonstelling te Haarlem van 1861, van de verguld zilveren staaf tot de gesponnen draad. De eindproducten – borduur- en passementwerk – waren niet per definitie voor de kerk bedoeld; vooral legerpassementen werden van het draad vervaardigd. De aanwezigheid van veel geüniformeerden in de hofstad zorgde voor overvloedig werk. In Den Haag waren dan ook vanouds veel passementmakers gevestigd die zich bezighielden met het vervaardigen van epauletten, tressen en borduurwerk voor uniformen. Paramenten leverde Rietstap onder andere aan de Broederschap van het Allerheiligste en Onbevlekte Hart van Maria te Utrecht. Het gaat hier om een stel uit 1857, bestaande uit twee kazuifels, een koorkap, dalmatieken en toebehoren voor *ƒ* 328,– en een paarse kazuifel uit 1860, dat voor *ƒ* 38,25 geleverd werd.[61]

De volgende paramentenmaker, Paulus Sutorius, vestigde zich in 1850 in Amsterdam. Het Helmondse familiebedrijf was toen al langer werkzaam.[62] De vader van Paulus, Johannes Wilhelmus Sutorius, had zich kort na 1800 vanuit het Nederrijnse Büderich in de textielstad Helmond gevestigd. Hij ontwikkelde zich van 'tenturier', textielverver, tot drukker en later fabrikant. Wat hij fabriceerde is niet vastgelegd, maar het zullen ongetwijfeld textielgoederen zijn geweest. Zijn zoon Paulus wordt genoemd als winkelier, later koopman in 'Kerk-Ornamenten' en eigenaar van de Amsterdamse 'Fabrijk van Gouden, Zilveren en Zijden Borduurwerken'. Paulus Sutorius zou zelf al in de jaren zestig terugkeren naar Helmond en het Amsterdamse bedrijf overlaten aan zijn zoon.[63] Vanaf dat moment werd er in Amsterdam waarschijnlijk alleen nog maar verhandeld, niet gefabriceerd.

Johannes Gerardus Huijsman (ca. 1809–1889) wordt vanaf 1841 genoemd in de Amsterdamse adresboeken als handelaar in modegoederen.[64] In ieder geval tussen 1854 en 1862 werkte Huijsman samen met Wilhelmus Adrianus van Gennip (1828–1869). Zij noemden zichzelf 'Fabriekanten van Borduurwerken en Kerkornamenten'. Hoewel zij als kooplieden bekendstonden, werd het goudborduurwerk in eigen huis gemaakt. Dit blijkt onder andere uit de signering 'W.A. van Gennip fecit' op de achterzijde van een borduurwerk dat in 1854 geleverd werd aan monseigneur F.J. van Vree van Haarlem.[65] Zowel in 1859 als in 1861 exposeerden Van Gennip & Huijsman op de provinciale tentoonstellingen. Zij leverden

niet alleen paramenten, maar ook andere religieuze artikelen, zoals zilver voor de kerk. In 1861 werd er bijvoorbeeld een zilveren doopschelp aangeschaft voor de titulair bisschop van Curaçao J.F.A. Kistemaker, bij zijn afscheid van Amsterdam.[66] Deze in Amsterdam gegraveerde schelp was waarschijnlijk van Duitse makelij, wat wijst op Duitse handelscontacten. Vanaf circa 1862 gingen beide firmanten hun eigen weg. Tot aan zijn overlijden in 1889 bleef Huijsman actief. Hij fabriceerde 'Gouden-, Zilveren- en Zijden-Borduurwerken'; voor alle andere religieuze artikelen was hij alleen handelaar.

De beide bedrijven van Gommarius Stommels, geboren in 1823 in de kantstad Lier en van beroep winkelier, en Johannes van Hooff, geboren in 1828 te Stratum en van beroep borduurder, hielden zich eveneens bezig met kerkelijk borduurwerk.[67] Waarschijnlijk gaat het hier niet om goudborduurwerk, maar om borduurwerk op linnen in combinatie met kant. Eindhoven en omgeving huisvestten in deze tijd veel 'borduurderijen', die tot 1877 elk jaar een gunstige vermelding kregen in de jaarverslagen van de Kamer van Koophandel.[68] De ondernemingen van Stommels en Van Hooff behoorden blijkbaar tot de besten; zij ontvingen op de nationale tentoonstelling van 1861 een eervolle vermelding voor hun werk. In dat jaar ging het goed met de borduurnijverheid rondom Eindhoven; zij 'maken thans eenen voornamen tak van nijverheid in deze gemeente uit', zo heet het. Over de exacte omvang van de nijverheid bestaat geen duidelijkheid. In 1866 werd geconstateerd dat een groot getal meisjes er voortdurend druk werk in kon vinden, en: 'Hetgeen hierin omgaat mag aanzienlijk genoemd worden.' De vermeldingen bleven gunstig tot 1878. 'De malaise, die alom heerscht', zorgde toen voor problemen en sindsdien wordt er geen melding meer gemaakt van deze nijverheid.

Het lijkt erop dat de eerste Nederlandse paramentenbedrijven voortkwamen uit de textielhandel, vooral de zijdehandel. Daarnaast was er een sterke band met de passementennijverheid. De textielnijverheid in Nederland was in de negentiende eeuw omvangrijk. De zijdenijverheid maakte daar weliswaar een heel beperkt onderdeel van uit, maar was toch niet te verwaarlozen. Ook hier vormen de nijverheidstentoonstellingen een belangrijke bron voor namen van leveranciers.

In Haarlem waren de bedrijven gevestigd van Isaac Wijnkamp en J.A. Travaglino & Zonen. Op de tentoonstellingen van 1809 was Wijnkamp aanwezig met zes stuks gouden en zilveren zijden stoffen, op de tentoonstelling van 1825 met zijde, gebrocheerd met zilver en goud, en met goud- en zilvermoor.[69] Het bedrijf van Travaglino, opgericht in 1825, was vertegenwoordigd op de tentoonstellingen van 1846, 1849, 1852, 1859 en 1876 met vele soorten stoffen, waaronder zilvermoor, goudlaken, goud- en zilverstof in verschillende dessins, damast, satijn, moiré, garen, lint, koord, vlas- of borduurzijde, daarnaast met een priestersingel van zwarte moiré.[70] Het bedrijf werd bekroond op de tentoonstellingen te Londen in 1851 en New York in 1853 en behoorde wellicht tot de belangrijkste negentiende-eeuwse zijdefabrikanten van Nederland. Rond 1880 hield het bedrijf op met de productie van zijden stoffen. Nog enige jaren vertegenwoordigde de firma M. & J. Travaglino de belangrijkste fabrieken in priestergewaden en kerkornamenten,

maar rond 1890 verdween ook deze tak uit Haarlem. De laatste vermelding uit 1889 betreft de leverantie van een koorkap aan de Sint-Laurentiusparochie in Heemskerk voor het bedrag van 36,15 gulden. Dit bescheiden bedrag wijst erop dat het een eenvoudig, ongedecoreerd werk moet zijn geweest.[71]

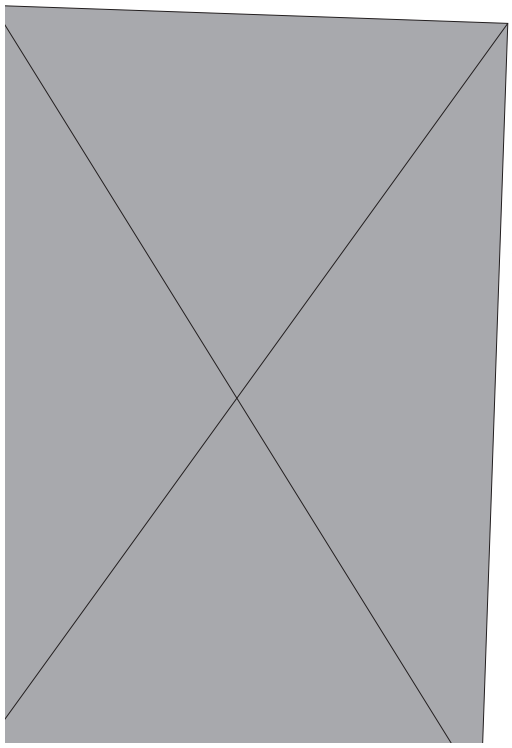
Enkele andere zijdefabrikanten waren gevestigd te Amsterdam, zoals David van Lennep Coster, die op de tentoonstelling van 1808 en 1809 zijden en fluwelen stoffen had laten zien. Op de tentoonstelling van 1809 was ook het Amsterdamse bedrijf J. la Coste Wed. P. van Walrée vertegenwoordigd. In Oldenzaal bevond zich de zijdefabrikant E.A. Tegel, die op de tentoonstelling van 1840 onder andere een zijden priestergordel had geëxposeerd.[72] A.J. van Eijndhoven uit Empe liet in 1847, 1849 en 1852 zelfs gekweekte zijdeproducten zien die volgens enkele verwerkende bedrijven 'met de beste buitenlandsche kan wedijveren'.[73] J.D. Jacobs uit Roermond toonde op dezelfde tentoonstelling zijden stof en fluwelen band. Deze laatste had vóór 1848 de oudere zijdespinnerij Van Stambeek overgenomen, die in ieder geval al in 1839 bestond. In Roermond worden verscheidene bedrijven genoemd in de gemeenteverslagen: Pöschen (tot 1862) en de zijde- en zijdefluweelfabrieken van de Gebrs. Fickler (1866–1871) en J. Leurs (1877), beide met een hand- en jacquardweverij.[74] Ook in Horst bevond zich een bescheiden zijdeindustrie. De firma Sartingen, ook wel Sartingen en Schundelen,[75] was aanwezig op de tentoonstellingen van 1855, 1861 en 1862.[76]

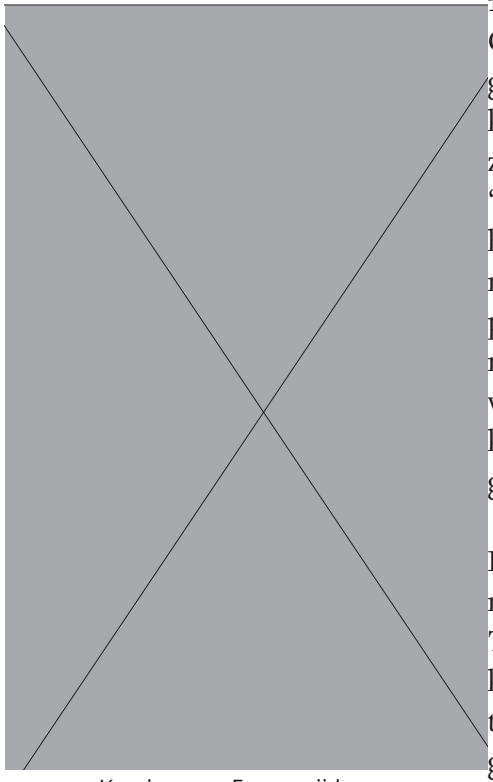
Met deze opsomming is ongetwijfeld geen compleet beeld geschetst; een systematisch onderzoek naar de negentiende-eeuwse zijdenijverheid in Nederland zou zeker meer namen opleveren. Een belangrijk aandeel van de kostbare zijde stoffen die deze bedrijven produceerden, zeker die waarin goud- of zilver waren verwerkt, zal gebruikt zijn voor kerkelijke gewaden. Bijna alle genoemde zijdeindustrieën gingen ten onder aan de buitenlandse, met name Duitse concurrentie, die vanaf 1870 zeer groot werd.

Behalve de aanwezigheid van een textiel- of zijdenijverheid zullen er zeker meer omstandigheden hebben meegespeeld bij de vestiging van de paramentenateliers. Het Brabantse land moet in ieder geval een gunstige plek zijn geweest om kerkelijke borduurateliers te vestigen, gezien de genoemde bedrijven van Van Kalken te Oirschot, Van de Burgt te Uden, Sutorius te Helmond, Stommels te Eindhoven en Van Hooff te Woensel en naderhand te Stratum en Eindhoven. Uiteraard vormde het grote percentage katholieken in deze provincie een gunstige factor, iets wat zeker ook gold voor de stad Roermond. In grote steden als Amsterdam was er eveneens een ruime katholieke afzetmarkt. De passementindustrie, waar ook een enkel paramentenbedrijf uit voortkwam, was vooral in de steden met militaire aanwezigheid gevestigd. Deze gunstige vestigingsvoorwaarden waren onder andere aanwezig in Den Haag en Roermond.

Van veel genoemde bedrijven, zoals Van Roosmalen, Van de Burgt, Sutorius, Rietstap, Van Gennip & Huijsman, Stommels en Van Hooff, wordt na de besproken vermeldingen niets meer vernomen en er is vrijwel niets bekend over het werk dat ze vervaardigden. Alleen Van Kalken en Stoltzenberg zouden hun sporen nalaten.

Goud, zilver en zijde: paramenten in Nederland





4 Koorkap van Franse zijde, ca. 1800–1825. Nijmegen, Berchmanianum.
5 Koorkap van Franse zijde, ca. 1800–1825. Amsterdam, Sint-Franciscus Xaveriuskerk.

In de eerste decennia van de negentiende eeuw was het de stof die het uiterlijk van het parament bepaalde; borduurwerk nam een ondergeschikte plaats in. Het beperkte zich vaak tot kleine, centraal geplaatste symbolen, naast gouden en zilveren galons en kanten die over de naden en als afzetting werden gebruikt. Aanvankelijk onderscheidden de gebruikte stoffen zich niet van de kostbare gedecoreerde zijden stoffen die in deze tijd voor kleding en interieur werden gebruikt. Noch het patroon van de stof (veelal bloemmotieven), noch de kleurstelling is specifiek kerkelijk te noemen. Pas tijdens de grote groei van de Franse zijde-industrie na 1820 ontstonden er gespecialiseerde bedrijven, die zich vooral op stoffen voor kerkelijk gebruik richtten.

Paramenten, gemaakt van achttiende-eeuwse of vroegnegentiende-eeuwse stoffen met ingeweven bloempatronen, worden in Nederland nog maar zelden aangetroffen. De ooit op deze stoffen aangebrachte borduurwerken werden in de loop der tijd wegens slijtage van de zijde of veranderingen van de mode overgezet op nieuwe stoffen. Uit oude inventarissen blijkt echter dat er heel veel aanwezig moeten zijn geweest. Dit is bijvoorbeeld af te lezen aan de inventarislijst van de Sint-Laurentiuskerk te Heemskerk uit 1858, waar ongeveer de helft van de paramenten een bloempatroon had.[77] Genoemd worden onder andere ‘een best wit casuivel van zijde stof met goud en bloemen doorweven’, ‘een wit casuivel van zijde stof met bloemen, kruis en kolom verschillend half echt goud galon’, ‘een wit casuivel blauwe zijde stof met bloemen wit moré kruis en kolom half echt goud galon’, ‘eene beste witte choorkap van zijde stof met bloemen’ en ‘een velum of humerale van witte zijde stof met bloemen, twee losse schilden, wit en rood met losse roode randen met echt goud galon’. Geen van deze Heemskerkse paramenten is bewaard gebleven. Dat paramenten van kostbare zijdestof nog tot over de helft van de negentiende eeuw een afzetmarkt vonden, blijkt wel uit het genoemde atelier van Stoltzenberg voor het ‘vervaardigen van kerkornamenten van stoffen uit Lyon’. Tot 1861 werd deze afdeling specifiek genoemd, daarna bleef alleen het borduuratelier over.

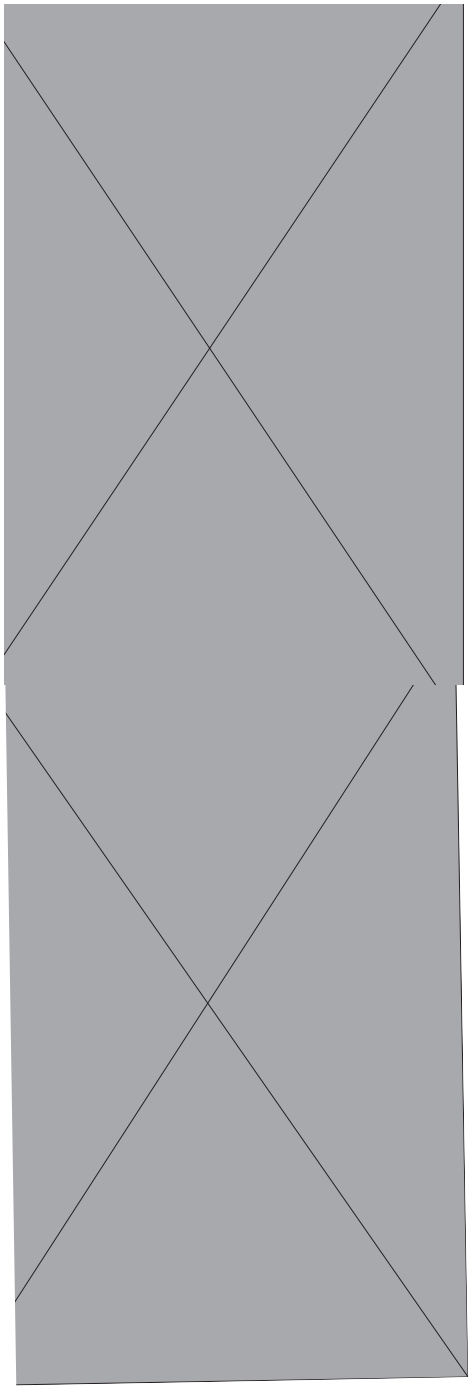
Bij de Nederlandse jezuïeten bevindt zich een zeldzaam voorbeeld van paramenten van Franse gebloemde kerkzijde uit de vroege negentiende eeuw. Tijdens het huwelijk van Napoleon en Marie-Louise in 1810 werden koorkappen gedragen van vrijwel identieke zijde, waardoor het stel rond deze tijd gedateerd kan worden.[78] De witte, met kleurige bloemenvazen en slingerende bloemenranken gedecoreerde zijde lijkt op het eerste gezicht niet voor kerkelijk gebruik te zijn ontworpen (afb. 4). Tussen de allesoverheersende bloemenweelde zijn echter druiventrossen en korenaren aangebracht, die subtiel verwijzen naar de eucharistie, het offer van brood en wijn. Deze motieven vinden we terug op een koorkap van groene zijde in de door jezuïeten bediende Sint-Franciscus Xaveriuskerk te Amsterdam, beter bekend als de Krijtberg (afb. 5).

De aurifriezen en het schild van deze koorkap zijn in vorm geweven, specifiek voor een koorkap. Gele, gestileerde barokke ranken slingeren over een witte ondergrond. Centraal op het schild is het Alziend Oog van God geborduurd, omgeven door een stralenkrans. Typerend voor deze tijd is de bijna hoekige vorm van het schild.

Een rood vierstel uit dezelfde kerk laat een modernere stijl zien. De gebruikte zijde heeft een ingeweven goudkleurig patroon bestaande uit kruislings geplaatste korenaren (AFB. 6). Zowel op het schild als op de aurifriezen van de koorkap zijn de christelijke symbolen voor de eucharistie – de korenaar en de druiventros – afgebeeld. Centraal op het schild is een eenvoudige afbeelding van een duif in stralenkrans geborduurd met zilverdraad en gouden pailletten, het symbool voor de Heilige Geest. Het is eenvoudig, weinig complex borduurwerk. Het sobere kleurgebruik van de stof – slechts één kleur in combinatie met goud – en de geometrische compositie van de geplaatste korenaren wijzen op invloed van het vroegnegentiende-eeuwse biedermeier. Het vierstel is een van de weinige voorbeelden in Nederland waaraan men deze invloed af kan lezen. De neobarok zou een veel grotere invloed gaan uitoefenen op de vormgeving van de paramenten. Deze stijl paste goed bij de veelal barokke interieurs van de oude schuilkerken en van de in de jaren twintig en dertig onder ingenieurs van het ministerie van Waterstaat gebouwde neoclassicistische kerken.

Vanaf de jaren twintig nam de productie van aurifriezen, schilden en kazuifelkruisen met ingeweven motieven in neobarokke stijl sterk toe. Er kwam een enorme variëteit aan patronen beschikbaar. De stof waarop deze ornamenten werden aangebracht was daarentegen meestal ongedecoreerd, hoogstens had het een ingeweven damastpatroon. Decennialang zouden de ongedecoreerde zijden stoffen de boventoon voeren. Populair waren zijde- of halfzijdefluweel of het hoogpolige pluche. Het werd vooral gebruikt voor de donkere liturgische kleuren, zoals rood en zwart. Witte paramenten werden veelal in moiré uitgevoerd. Deze fijne zijden ribstof vertoont door bewerking met walsen glansverschillen, waardoor een patroon als van marmer of watervlekken ontstaat (de stof werd dan ook wel 'gewaterde zijde' genoemd). Het leent zich goed als achtergrond voor goudborduurwerk. Daarnaast waren er vele soorten gouden- en zilveren stoffen in gebruik, bijvoorbeeld goud- en zilvermoor (moiré), goud- en zilverlaken en goud- en zilverdamast. De combinatie van goud en zilver in één parament kwam regelmatig voor.

Er zijn nog tal van kazuifels bewaard gebleven, gedecoreerd met geweven zijden balken en kruisen met uitspringende hoeken, die gedateerd kunnen worden in het tweede en derde kwart van de negentiende eeuw. Deze in vorm geweven decoraties, versierd met goudkleurige of veelkleurige ingeweven ranken, bloemen en symbolen, eventueel gebrocheerd met gouden of zilveren strookjes, kwamen in zeer veel varianten voor. Centraal in het kruis is vaak een christelijk symbool ingeweven, zoals de duif, het Lam Gods of het monogram IHS. Soms is alleen een stralenkrans ingeweven, die ruimte biedt aan een geborduurd symbool.



6 Koorkap van Franse zijde, ca. 1825–1850. De graanhalmen en druiventrossen verwijzen naar de eucharistie, het offer van brood en wijn. Amsterdam, Sint-Franciscus Xaveriuskerk.
7 Kazuifel waarvan het kruis werd geleverd door de Wed. Peeters te Antwerpen in 1828. Eindhoven, Sint-Catharinakerk.

Van al deze geweven paramenten is er tot nu toe nog maar één met zekerheid gedateerd en benoemd. Het gaat om het eerdergenoemde kazuifelkruis in de Sint-Catharinakerk te Eindhoven uit 1828 (AFB. 7). Dit kruis is geweven in veelkleurige zijde op goudkleurige grond, gebrocheerd met goud. Overheersend zijn kleurige bloemmotieven, de verspreide druiventrossen en korenaren verwijzen naar het kerkelijk gebruik. Centraal op het kazuifelkruis is een afbeelding van een pelikaan geborduurd, die haar jongen voedt met haar eigen bloed, symbool voor het offer van Christus. Het borduurwerk is tamelijk vlak en eenvoudig. Volgens een rekening is deze kazuifel afkomstig van de Weduwe Peeters te Antwerpen. Het is echter sterk de vraag of de geweven ornamenten in Antwerpen werden gemaakt of dat alleen de assemblage daar plaatsvond. Alle geweven decoraties zijn zonder meer in het buitenland vervaardigd. Voor dit vroege weefwerk lijkt vooral Frankrijk in aanmerking te komen, maar dat valt niet met zekerheid te zeggen; ook in Duitsland werd vergelijkbaar werk gemaakt.

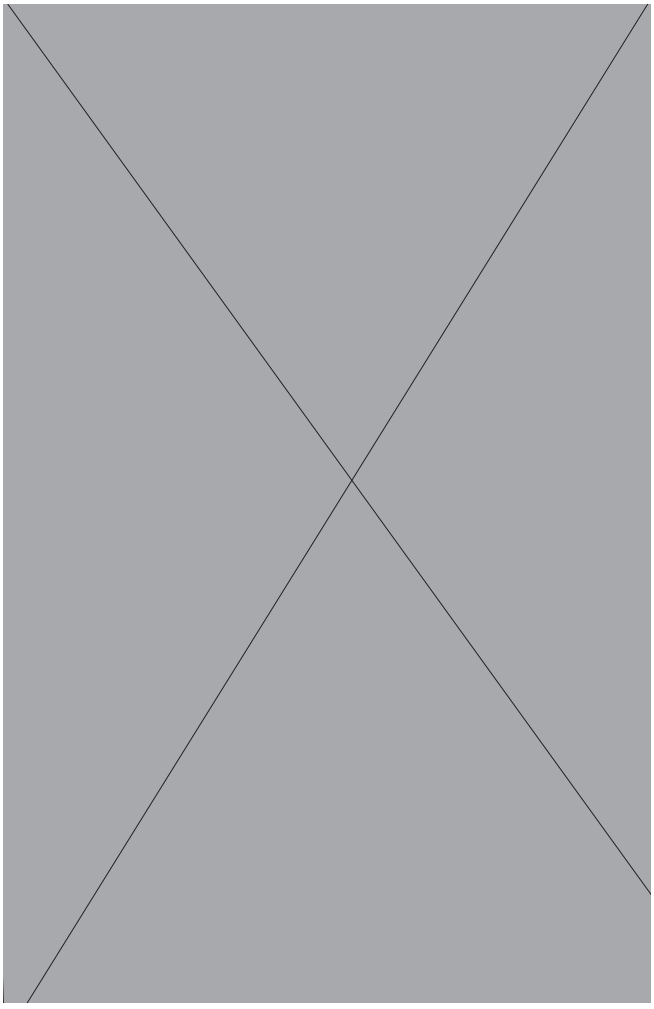
Naast paramenten met geweven neobarokke decoraties kwamen vanaf de jaren twintig rijk geborduurde neobarokke paramenten voor. Al in de vroegste vermeldingen is sprake van goudborduurwerk, bijvoorbeeld in 1825 bij de al genoemde 'in fijn goud geborduurde priesters-stool' van Dubois uit Dendermonde.[79] Dat goudborduurwerk zeer belangrijk werd, blijkt onder andere uit de beschrijvingen van buitenlands werk. Soiderquelk beschreef in 1841 gedetailleerd de decoratie van het stel voor de Mozes en Aäronkerk.[80] Alle onderdelen waren voorzien van goudborduurwerk, met rocailles als hoofdmotief. Deze waren op het kazuifelkruis en -balk, de banden op de dalmatieken en de aurifriezen van de koorkap geplaatst. De stof zelf, een witte moiré 'Grands effets', was volgens de beschrijving bedekt met licht borduurwerk van Maltezer kruisen, zo licht dat het effect van het moiré niet verstoord werd. Over de stof van de koorkap waren bovendien veertig boeketjes gestrooid. Centraal op het kazuifelkruis was een afbeelding van het Lam Gods aangebracht, op het schild een afbeelding van de Heilige Geest als duif. Alles was afgezet met gouden galons. Naast gouddraad was er zilverdraad toegepast voor een resultaat 'comme des èffect de diamants'. De indruk die de beschrijving maakt is er een van rijkdom, maar ook van verfijning.

Een indruk van grote rijkdom maakt ook het goudgeborduurde vierstel dat zich in de Krijtberg in Amsterdam bevindt. Het werd in 1858 door mevrouw Hendricks aan pater Andreas Consen geschonken. De gewaden van zilverlaken zijn geheel bedekt met hoogliggend goudborduursel, bestaande uit ranken met korenaren, waartussen bloem- en fruitcomposities (AFB. 8). Centraal op het kruis van de kazuifel zijn de harten van Christus en Maria afgebeeld. De vakkundigheid van het borduurwerk is voor deze tijd onvergelijkbaar. Gouddraad wordt gewoonlijk gemaakt door een metalen strookje rond een zijden draad te wikkelen. De kleur van deze zijde is geel, zodat de tint van het goud wordt accentueerd. Hier is het metaal echter om verschillende kleuren zijde gewonden, waardoor subtiele kleurverschillen ontstaan. Het gouddraad voor de rozen heeft bijvoorbeeld een rode kern, het gouddraad voor de blaadjes een groene kern. Een vervaardiger wordt in

de archieven niet genoemd, maar gezien de periode, stijl en prijs komt het atelier van J.A.A. van Halle uit Brussel in aanmerking.

Volgens de overlevering bedroegen de kosten van het Amsterdamse stel *ƒ* 25.000. C.H. de Vries, eigenaar van het Amsterdamse paramentenatelier dat het stel in 1910 reinigde en op nieuw zilverbrokaat overzette, bevestigde dat een aanschafbedrag van meer dan *ƒ* 20.000 realistisch was.[81] Dit bedrag benadert de prijs van een stel dat op de Parijse tentoonstelling van 1855 geëxposeerd werd door Van Halle. Dat stel moest 50.000 francs opleveren, volgens de wisselkoers van dat moment 23.625 gulden.[82] De rijkdom van de op deze tentoonstelling aanwezige paramenten blijkt eveneens uit het commentaar van de Franse (kunst)historicus Ferdinand de Lasteyrie (1810–1879). De Lasteryrie liet er geen twijfel over bestaan wat hij over de Belgische productie dacht, met name die van Van Halle:

> Ceux-là ont le privilége de tenir en extase, tous les dimanches, le public des trains de plaisir. Jamais habitant des campagnes n'a vu tant d'or et d'argent accumulés dans un si petit espace, et si la vitrine de M. Joseph Van Halle ne rivalise pas, sous le rapport du goût, avec celles de nos fabricant lyonnais et parisiens, il faut convenir qu'elle fait une rude concurrence aux expositions de la Californe, de l'Australie [...] Allez voir le vitrine de M. Van Halle, vous y trouverez un ornement complet de la plus écrasante richesse. On nous en dit le pris; il vaut 50,000 fr. On devrais bien nous en dire le poids. Ce sont de superbes étoffes surchargées à outrance des plus riches ornements; une main d'oeuvre énorme et un goût détestable.[83]

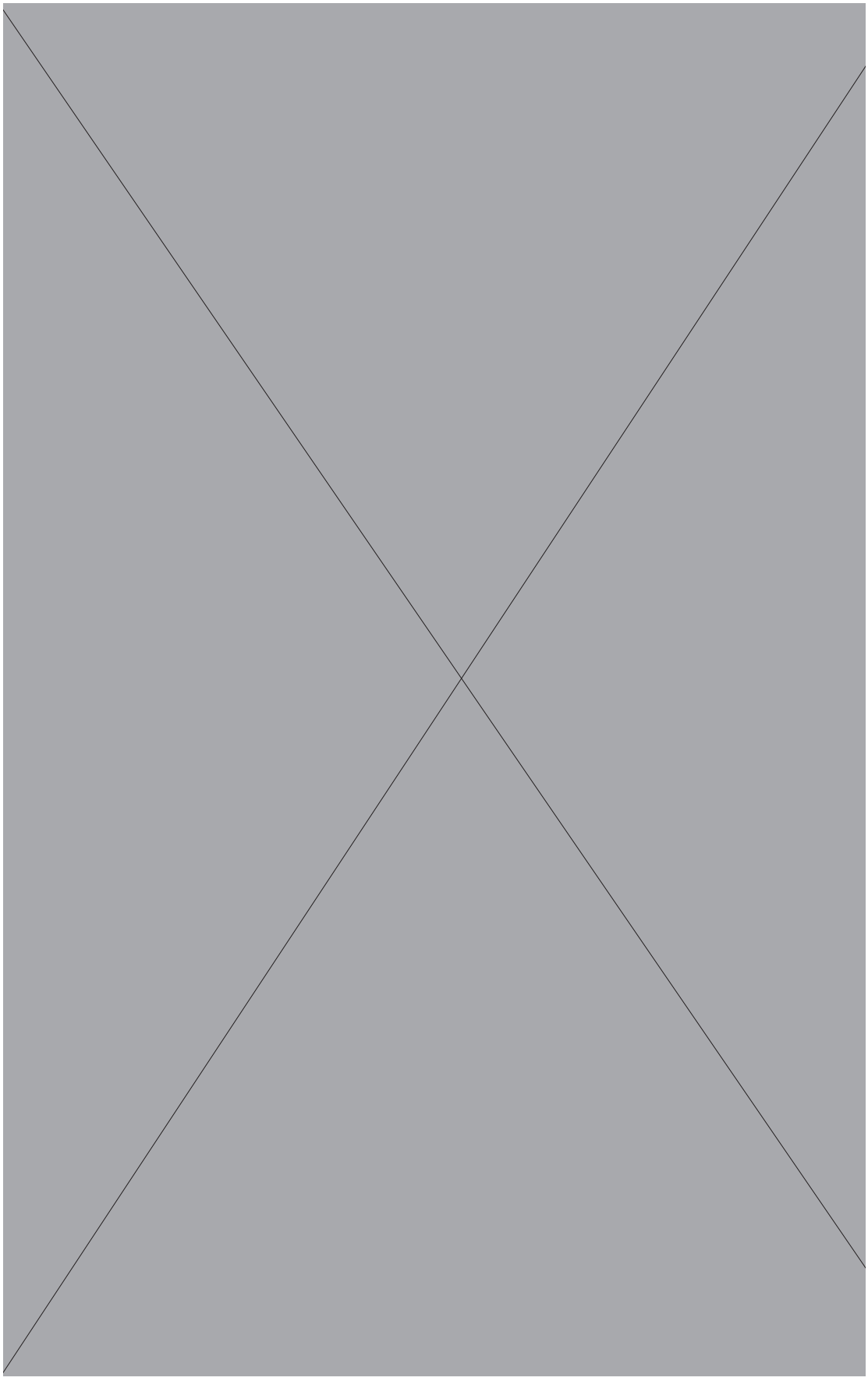


8 Kazuifel, samengesteld uit zilverlaken met borduurwerk in verschillende tinten gouddraad. Het volledige vierstel, dat in 1858 geschonken werd aan de Sint-Franciscus Xaveriuskerk te Amsterdam, kostte 25.000 gulden. Amsterdam, Museum Amstelkring, Br.Tx 284.

Uit de beide besproken werken en de beschrijving van De Lasteyrie zou afgeleid kunnen worden dat het Franse goudborduurwerk lichter van karakter was dan het Belgische, dat wil zeggen minder overdadig en hoog opgebracht. Het nu nog in Nederland aanwezige vroege goudborduurwerk zou op grond hiervan vooral aan Belgische ateliers of hun navolgers toegeschreven kunnen worden. Deze veronderstelling lijkt realistisch aangezien de belangrijkste bedrijven sterk onder Belgische invloed stonden; Van Kalken begon zijn bedrijf in Antwerpen en Stoltzenberg wierf zijn eerste werknemers waarschijnlijk in België.

Bij Stoltzenberg vormde het borduuratelier van meet af aan een belangrijk onderdeel van zijn bedrijf. De vroegst bekende paramenten van dit atelier bevinden zich in de kerk van Sint Jacobus de Meerdere te Den Dungen (afb. 3). In 1847 werd daar voor *ƒ* 400 een koorkap aangeschaft. Het bijpassende stel voor drie heren, inclusief een rijk schoudervelum, werd in 1849 verworven voor de prijs

9 Kazuifel van F. Stoltzenberg, ca. 1845–1850. ’s-Hertogenbosch, Sint-Janskathedraal.

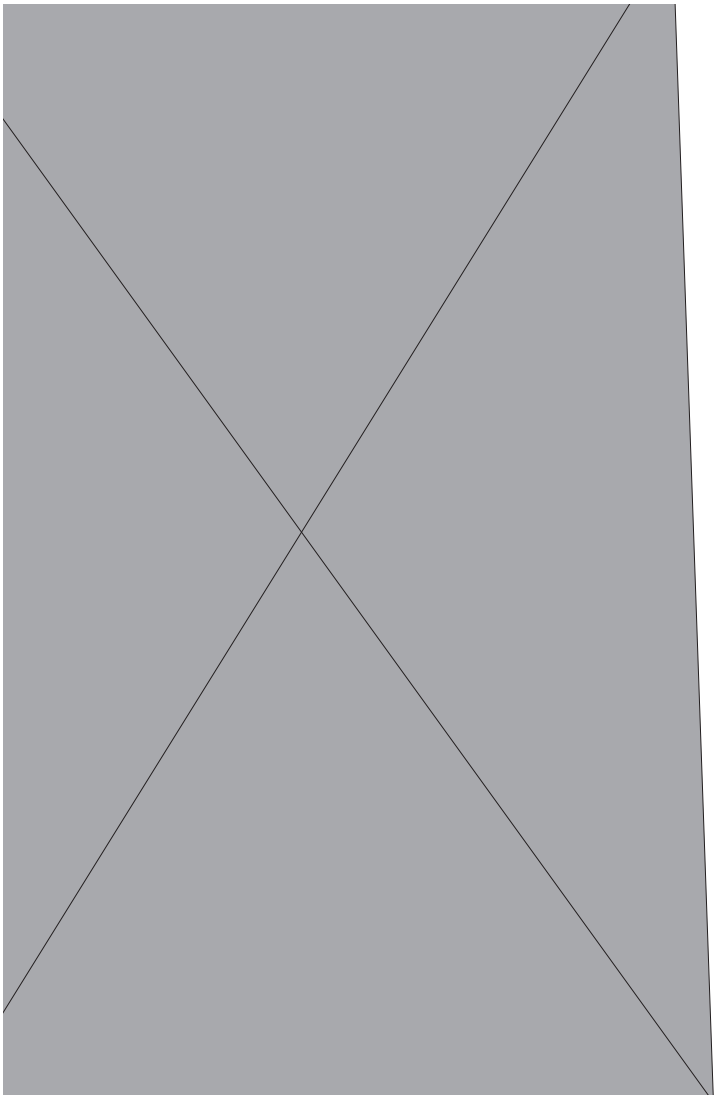


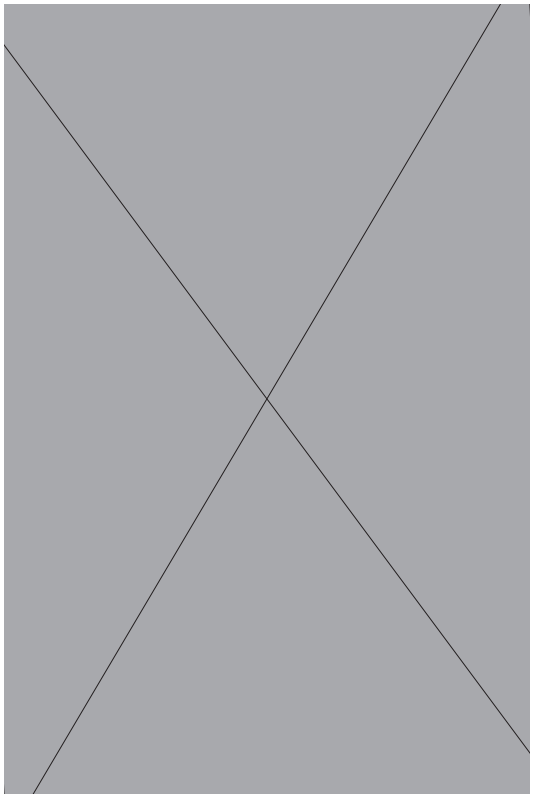
van *ƒ* 1.019. Een identiek driestel en een enigszins afwijkende koorkap bevinden zich in de Sint-Janskathedraal te 's-Hertogenbosch (AFB. 9). Kruis en balk van de kazuifel, het koorkapschild en de aurifriezen van beide stellen zijn van rood fluweel, gedecoreerd met zeer rijk uitgevoerd, hoogliggend goudborduurwerk. Op het kazuifelkruis is centraal een kelk met hostie afgebeeld, met daarachter een anker en een kruis. Zij worden omgeven door hoornen des overvloeds, gevuld met fruit en bloemen, een motief dat ook op het koorkapschild is toegepast. De aurifriezen zijn bedekt met S-vormig rankenwerk, gevuld met druiventrossen en bloemen. Het borduurwerk is zwaar van karakter, maar vertoont ook een zekere elegantie. Qua compositie en uitvoering steekt het met kop en schouders uit boven het meeste in Nederland aanwezige goudborduurwerk.

De meeste vermeldingen van het atelier van Stoltzenberg dateren van na 1852, het jaar waarin hij een compagnonschap met Cuypers en Georges aanging. Op de nijverheidstentoonstelling te Arnhem van dat jaar toonde Stoltzenberg enkele van zijn werken. Hij presenteerde zijn atelier als 'Fabriek van goud-, zilver- en zijden borduurwerken'.[84] Op de tentoonstelling liet hij uiteenlopend werk zien in verschillende stijlen, waaronder enkele vaandels – één in 'Bizantijnschen stijl' – en twee kazuifelkruisen, één 'in kleuren en goud' en de ander 'rijk met goud

10 Kazuifelkruis met 'verheven borstbeelden', mogelijk het exemplaar dat in 1852 werd geëxposeerd op de kunstnijverheidstentoonstelling te Haarlem. Het is rond 1910 overgezet op een nieuwe kazuifel. Amsterdam, Museum Amstelkring, Br.Tx 285.

11 Detail: de evangelist Matteus, vergezeld van zijn symbool, de engel.





geborduurd in de stijl der grijze middeneeuwen, met verheven borstbeelden'. De omschrijving 'grijze middeneeuwen' stelt ons voor raadsels. Deze term lijkt erop te wijzen dat Stoltzenberg hier een poging deed de gotische stijl te laten herleven. Maar de termen 'verheven' en 'rijk met goud geborduurd' geven aan dat het hem in ieder geval niet te doen was om de herleving van middeleeuwse technieken. Er zijn in Nederland enkele werken uit de betreffende periode bekend met 'verheven borstbeelden'. Het gaat onder andere om een kazuifel met de buste van een heilige bisschop en een kazuifel, waarvan zich identieke exemplaren in Amsterdam en in 's-Hertogenbosch bevinden (AFB. 10). De borduurwerken zijn duidelijk uit hetzelfde atelier afkomstig. De laatste kazuifel is gedecoreerd met de bustes van Petrus en de vier apostelen (AFB. 11).[85] De volstrekt identieke bustes op de twee kazuifels wijzen erop dat de ondergrond van het borduurwerk in een mal gevormd moet zijn. De stijl van de decoratie van de gevonden kazuifels is zeker niet aan de middeleeuwen ontleend. Grotere overeenkomsten zijn er met het borduurwerk uit de tweede helft van de zeventiende eeuw. De toevoeging van portretten in reliëf is echter uniek. Eclecticisme – een vrij gebruik van elementen uit meerdere historische stijlen – lijkt Stoltzenberg niet vreemd te zijn. Het borduurwerk op deze kazuifels heeft een kwaliteit die door geen enkel ander negentiende-eeuws Nederlands atelier benaderd wordt. Er zijn verschillende soorten gouddraad en borduursteken toegepast, de compositie van ranken, bloemen en druiven is levendig en afwisselend. Het op dezelfde tentoonstelling geëxposeerde vaandel van de harmonie van Sint Cecilia te Rolduc is niet bewaard gebleven.[86] De omschrijving 'Bizantijnschen stijl' lijkt net zo fantasierijk als die van de besproken kazuifel.

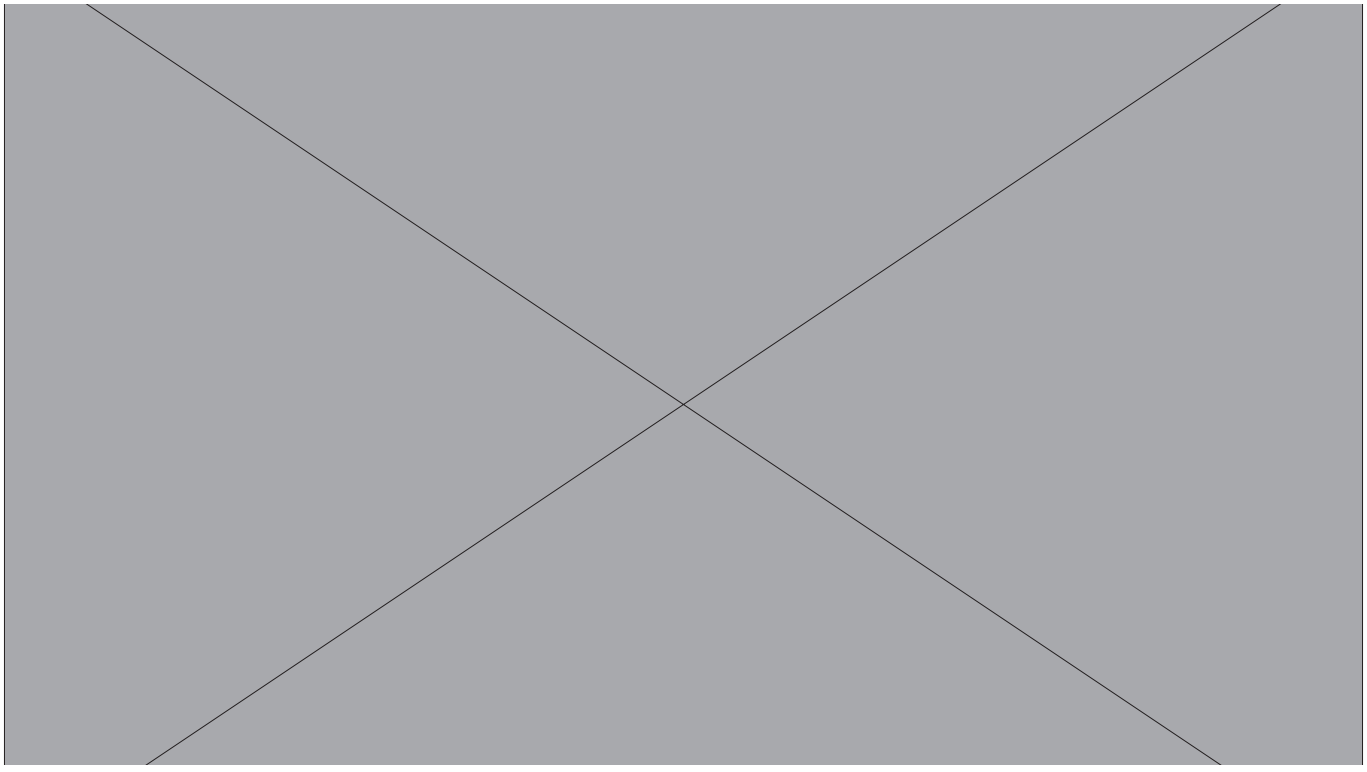
Het werk van Stoltzenberg was eveneens te zien op de tentoonstelling van 1855 te Parijs. Hij toonde daar onder andere enkele mijters en een ornament in wit en goud met kleurig geborduurd fruit in reliëf, volgens een commentator opmerkelijk van uitvoering.[87] Deze commentator, de al genoemde Ferdinand de Lasteyrie, was minder gecharmeerd van enkele andere stukken. Zij waren volgens hem zwaar en van inferieure stijl. De Lasteyrie staat bekend als een aanhanger van de neogotiek en hij had een grote afkeer voor het zware borduurwerk van de neobarok. Gezien deze afkeer kunnen wij ons wel een voorstelling maken van de stijl van Stoltzenbergs inzendingen. Ook op de tentoonstelling van 1861 te Haarlem liet Stoltzenberg enkele kazuifels zien in oude stijl, waaronder gouden borduurwerk in 'style renaissance'. Nog drie jaar later maakte hij een vaandel voor de Koninklijke Harmonie te Roermond dat hetzelfde hoogliggende en vakkundig gemaakte goudborduurwerk in weelderige ranken vertoont als de apostelenkazuifel.[88] Uit deze stukken komt een duidelijk beeld naar voren van Stoltzenbergs vroege werk: hoogliggend, sterk plastisch goudborduurwerk, in historiserende stijlen, met name de neobarok. Het werd uitgevoerd door zeer vaardige borduurwerkers, die uiteenlopende technieken beheersten. De patronen werden meermalen toegepast, met kleine variaties. De keuze van het patroon lijkt geheel los te staan van de kerk waarvoor het parament besteld werd, zowel qua symboliek als qua stijl.

Over het werk van het vrijwel gelijktijdig met Stoltzenberg opgerichte bedrijf van Daniël van Kalken zijn nauwelijks gegevens voorhanden. De vroegste gedocumenteerde leverantie dateert uit 1859, maar die is niet gespecificeerd.[89] Pas vanaf 1864 is er iets meer bekend. In dat jaar vestigde zich zijn oudste zoon Joachim Antonius Johannes van Kalken in Breda. Deze vermeldt als beroep 'goudborduurder'.[90] Ook de jongste overlevende zoon van Daniël van Kalken, Daniël Aloysius, was van beroep goudborduurder. Hij zou zijn vader in Oirschot opvolgen. Het is waarschijnlijk dat beide zoons het vak in het atelier van hun vader leerden.

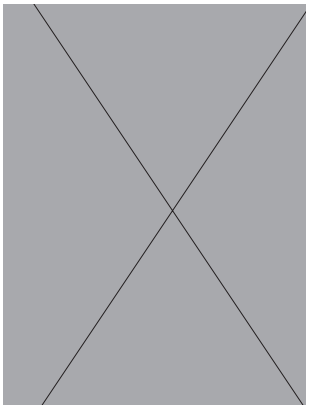
Alle vroege ateliers lijken zich gespecialiseerd te hebben in goudborduurwerk. Paulus Sutorius bijvoorbeeld werd in 1850 genoemd als eigenaar van de Amsterdamse 'Fabrijk van Gouden, Zilveren en Zijden Borduurwerken'. Hij toonde in goud geborduurde kazuifels op de tentoonstelling van 1859. Rietstap, vervaardiger van gouddraad en dus zeker in de eerste plaats een goudborduurder, was op de tentoonstelling van 1852 vertegenwoordigd met in goud geborduurde arabesken voor een koorkap. Het bedrijf van Van Gennip & Huijsman liet in 1859 priestergewaden zien, geborduurd met goud, zilver en zijde. Aan geen van de hier genoemde ateliers kan met zekerheid werk worden toegeschreven. Borduurwerken uit de betreffende periode die misschien uit deze ateliers stammen, zijn alle vormgegeven in de stijl van de neobarok. Het goudborduurwerk is altijd uitgevoerd in een hoog reliëf, maar is vergeleken met het werk van Stoltzenberg en grote buitenlandse ateliers als Van Halle zeer eenvoudig.

Karakteristieken van het borduurwerk

Alle vroege neobarokke borduurwerken zijn in goud- en/of zilverdraad uitgevoerd; gekleurde zijde werd nauwelijks gebruikt. Het stugge metaaldraad werd over een verhoogde ondergrond gelegd en vastgezet met zijde van een neutrale kleur: geel bij goudborduurwerk en grijs/wit bij zilverborduurwerk. Vaak werd de hechtdraad strak naar achteren getrokken, zodat deze in het geheel niet meer zichtbaar is. Er werden verschillende soorten metaaldraad gebruikt. De meest gebruikte is de zogenaamde Franse gouddraad. Deze bestaat uit een glad metalen strookje gewikkeld rond een zijden kern, ook hier meestal van een neutrale kleur. Door gebruik te maken van spanningsverschillen kan deze draad in gladde of frisé-uitvoering geleverd worden. De opvulling onder het borduurwerk bestond uit opgenaaide dikke draden, in vorm geknipt karton of verlijmde plantaardige vezels. Bij de opvulling van grotere vlakken werd de metaaldraad verspringend vastgehecht. Met de hechtdraad kon dan een patroon worden gecreëerd, bijvoorbeeld een ruit of een zigzag. Dikkere, getwijnde draden werden vaak gebruikt als afzetting van hoogliggend borduurwerk. Cantille, een spiraal van metaalstrip zonder zijden kern waar de borduurder zelf een zijden draad door rijgt, levert een geribbeld effect op. Het werd vaak gebruikt voor de opvulling van smalle vlakken zoals letters. Vlak goudstrip zonder zijden kern is zeer kwetsbaar en werd daarom spaarzaam toegepast. Het was vooral geschikt om hoogglanzende details te cre-



12 Goudborduurwerk, ca. 1850. Afgebeeld is het Lam Gods, liggend op het boek met de zeven zegels. Dit was een van de meest populaire decoraties van kazuifels in de periode van de neobarok. Heemskerk, Sint-Laurentiuskerk.



13 Het Lam Gods op het boek met de zeven zegels. Detail van een kazuifel uit 1855. Het kruis met een vaantje staat symbool voor de overwinning. Leiden, Hartebrugkerk.

eren. Pailletten werden veelvuldig aangebracht, bijvoorbeeld om de nerf van een blad te accentueren. Typerend voor het negentiende-eeuwse goudborduurwerk is het gebruik van geslagen plaatjes metaal. Het gaat hier om kleine, herhaalbare onderdelen als druiven (in een paar verschillende formaten), graankorrels, kleine siermotieven en onderdelen van veel gebruikte motieven, zoals de poten en kop van het Lam Gods.

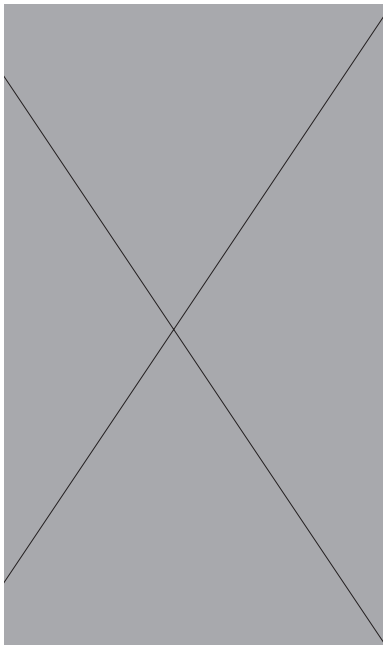
Borduurwerk werd in deze periode vrijwel altijd aangebracht binnen het kader van het kruis en de kolommen van kazuifel en dalmatiek, of op de aurifriezen en het schild van de koorkap. De omliggende stof is zelden geborduurd. Waarschijnlijk kwam deze overvloedige decoratie alleen voor bij kostbare, meestal buitenlandse stukken. De voor de decoratie gebruikte motieven zijn onderling goed vergelijkbaar. Plantenranken, bloemen en vruchten vormen de hoofdmoot. Soms hebben deze een symbolische betekenis, zoals rozen en lelies, druiventrossen en korenaren, maar er werden ook motieven toegepast zonder enige kerkelijke betekenis, zoals allerlei ongedefinieerde bloemen en fruitcomposities. De belangrijkste decoraties, zowel bij de geweven als bij de geborduurde werken, bevinden zich centraal op het kazuifelkruis of op het schild van de koorkap. Aan dit borduurwerk is de meeste aandacht besteed en hierbij kwam de vaardigheid van de borduurwerker het beste tot uiting.

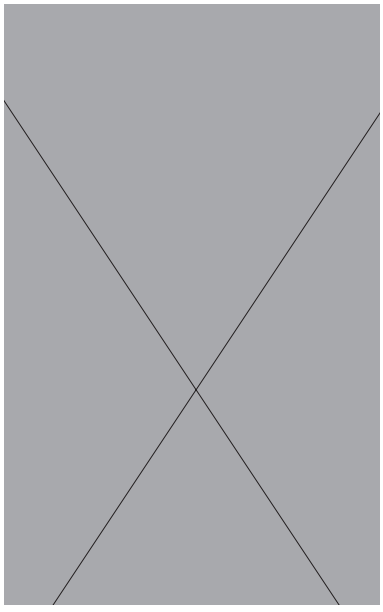
Een van de populairste centrale motieven was het Lam Gods (AFB. 12). De basis van deze afbeelding is een boek, liggend met de snede naar voren en gesloten met zeven afhangende zegels. Hierop is een kruis gelegd, waarop met de kop naar links een gestorven lam. De afbeelding is gebaseerd op de Apocalyps of Openbaring van Johannes. In dit Bijbelboek staat het geofferde lam symbool voor Christus, het boek met de zeven zegels bevat de goddelijke geheimen,

alleen te openbaren door Christus. Het was vóór 1800 een tamelijk zeldzame manier om het offer van Christus te verbeelden, maar in de negentiende eeuw werd het als symbool erg populair. Het geborduurde ornament is in heel West-Europa vrijwel identiek van uitvoering. De onder het lijf gevouwen poten en de kop van het lam bestaan uit in vorm geslagen plaatjes metaal. Het lijf is zonder uitzondering gemaakt van cantille met een hoekige spiraalvorm, dat in de vorm van krulletjes is neergelegd. Van dit ornament moeten honderden, wellicht duizenden exemplaren gemaakt zijn. Een enkele keer is het lam triomfantelijk afgebeeld, dat wil zeggen levend, het kruis opgeheven met een eraan bevestigd wapperend vaantje (AFB. 13). Het accent ligt dan vooral op de opstanding, niet op de opoffering.

Andere populaire motieven zijn het hart van Christus en een combinatie van de harten van Christus en Maria (AFB. 14). Paramenten met deze decoraties moeten eveneens in elke parochiekerk aanwezig zijn geweest. In de negentiende eeuw werd de aanbidding van het Heilig Hart van Jezus, aanvankelijk een elitaire aangelegenheid, zeer gestimuleerd.[91] Vooral de jezuïeten werkten mee aan de verbreiding van deze mystieke aanbidding, als tegenwicht tegen de rationalisering. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de oprichting van een aan het Heilig Hart van Jezus gewijde broederschap bij de jezuïeten in Amsterdam in 1834.[92] Paus Pius IX (1846–1878) moedigde de beweging aan, onder meer door de instelling van het Heilig Hart Feest voor de gehele kerk (1856). Een hoogtepunt van deze beweging was de bouw van de Sacré-Coeur in Parijs in 1876. Ook de verering van Maria nam sterk toe in de negentiende eeuw.[93] De eerste beweging die de harten van Christus én Maria aanbad, werd al in 1800 in Frankrijk opgericht. Vooral in het midden van de negentiende eeuw nam het aantal aan Maria gewijde bewegingen enorm toe. Dit culmineerde in 1854 tot de verheffing van de onbevlekte ontvangenis van Maria tot dogma. Deze ontwikkelingen in het geloof zijn af te lezen aan de populariteit van bepaalde motieven in de kunst, in dit geval van de harten van Christus en Maria, zoals gebruikt voor de decoratie van paramenten. De uitbeelding van de harten is zeer vergelijkbaar. Het hart van Christus wordt altijd omvat door een doornenkroon. Aan de bovenzijde ontspringen vlammen, soms is een kruis toegevoegd. Het hart van Maria wordt omvat door een bloemenkrans. Aan haar hart ontspringen aan de bovenzijde bloemen of een lelie. Soms wordt haar hart doorboord met een zwaard om haar smarten weer te geven.

Een ander populair motief is de pelikaan (AFB. 15), opnieuw een symbool voor het offer van Christus. Het is gebaseerd op de oude legende die verhaalt dat deze vogel haar jongen voedt met bloed uit haar eigen borst. Ook het motief van de Heilige Geest in de vorm van een duif en het monogram IHS – de afkorting van de naam *Ihesus* (Jezus) – zijn vaak op paramenten afgebeeld. Al deze symbolen zijn van stralenkransen voorzien, meestal gevormd door pailletten. De afbeeldingen zijn niet verbonden aan een bepaalde periode van het kerkelijk jaar; ze worden gevonden op paramenten van alle liturgische kleuren.





14 De harten van Christus en Maria. Detail van een koorkap van F. Stoltzenberg, 1847. Deze afbeelding was halverwege de negentiende eeuw zeer populair. Den Dungen, Sint-Jacobus de Meerderekerk.
15 De pelikaan die haar jongen voedt met haar eigen bloed. Detail van een koorkap uit 1855. Deze afbeelding symboliseert de eucharistie. Leiden, Hartebrugkerk.

Oorsprong van de paramentennijverheid en bijzondere kenmerken van de neobarok

De paramentennijverheid in Nederland lijkt heel geleidelijk te zijn ontstaan. In de eerste helft van de negentiende eeuw werden de meeste paramenten nog geïmporteerd. Het belangrijkste centrum voor geweven stoffen en ornamenten was ongetwijfeld Lyon. Deze stad leverde naast kant-en-klare paramenten een grote keuze aan ingeweven kruisen, balken, aurifriezen en koorkapschilden. Daarnaast waren Belgische steden als Antwerpen, Brussel, Gent en Brugge van belang. De hier opnieuw bloeiende goudborduurkunst leverde talrijke pronkstukken op, die eveneens hun weg naar Nederland vonden. De Roermondse koopman François Stoltzenberg was de eerste ondernemer die beide takken van nijverheid naar Nederland haalde. Hij verwerkte de geweven ornamenten en stoffen uit Lyon en richtte een goudborduuratelier op, waarschijnlijk met uit België aangetrokken goudborduurders. Binnen korte tijd bouwde hij een goede naam op, zowel in binnen- als buitenland. De rijkste borduurwerken uit het midden van de negentiende eeuw zijn afkomstig uit dit atelier. In de jaren veertig en vijftig ontstonden er enkele andere goudborduurateliers. Zij werden over het algemeen opgericht door textielhandelaren of passementenmakers. Deze ateliers vervaardigden eenvoudiger werk, maar voorlopig kan geen enkel werk met zekerheid aan hen toegeschreven worden.

De overheersende stijl voor borduurwerk tot 1860 was de neobarok. Daarnaast zien wij invloeden van andere historiserende stijlen, maar de barokke stijlkenmerken bleven dominant aanwezig. Na het sobere neoclassicisme van de vroege negentiende eeuw had Nederland rond 1835 belangstelling gekregen voor de gebogen lijn, hoewel de voorkeur voornamelijk bij de lichte, asymmetrische rococo lag.[94] Het is vooral de invloed van het weelderige, zware Belgische goudborduurwerk die zich bij de decoratie van paramenten doet gelden. Het negentiende-eeuwse neobarokke goudborduurwerk onderscheidde zich op enkele punten van zijn inspiratiebron: het borduurwerk uit de tweede helft van de zeventiende en het begin van de achttiende eeuw. Het vroege borduurwerk maakte bijvoorbeeld minder gebruik van reliëfverschillen. Verschil in lichtreflectie werd vooral bereikt door het gebruik van verschillende steken. Het negentiende-eeuwse borduurwerk daarentegen heeft een zeer hoog reliëf, soms zelfs enkele centimeters hoog. Bovendien werd er minder in patroon gelegd gouddraad gebruikt; het aandeel strak gelegd, glanzend gouddraad is groter. Alleen bij topstukken zien we een grotere variëteit van steken. Daarnaast is het gebruik van gestanste metalen onderdelen, zoals druiven, graankorrels en pailletten, typisch negentiende-eeuws.

Behalve in stijl onderscheidden de negentiende-eeuwse neobarokke paramenten zich in het gebruik van motieven van de historische voorbeelden. Ook in de zeventiende en achttiende eeuw werd al veel minder gebruikgemaakt van centrale motieven op kruis en koorkapschild. Alleen op geborduurde paramenten werd deze decoratie aangebracht. Op maat geweven ornamenten met een ingeweven

symbool op kruis of koorkapschild zijn een typisch negentiende-eeuws product. Daarnaast verschillen de gebruikte symbolen. De duif en het monogram IHS als symbool waren al wel in gebruik. Maar de populairste afbeeldingen van de negentiende eeuw werden voor het eerst in deze vorm toegepast. De weergave van het Lam Gods op het boek met zeven zegels was weliswaar bekend, maar is nog nooit aangetroffen op een kazuifelkruis van vroeger datum. Dit geldt ook voor het motief van de harten van Christus en Maria. Vooral deze laatste motieven weerspiegelen ontwikkelingen binnen het katholieke geloof.

Het hoogtepunt van de neobarok lag in de jaren veertig en vijftig van de negentiende eeuw. De rijkste stukken werden in deze periode gemaakt. Veel ateliers zouden nog lang door blijven werken in deze stijl, maar dan in een afgezwakte versie. Zelfs tot in de twintigste eeuw waren nog neobarokke paramenten verkrijgbaar. De neobarok zou echter vanaf de jaren vijftig van de negentiende eeuw geleidelijk maar onstuitbaar overvleugeld worden door een nieuwe stijl, geïnspireerd op een vroeger verleden: de neogotiek.

HOOFDSTUK 2

De neogotiek en de paramentiek 1840–1910

De negentiende eeuw was bij uitstek de eeuw die haar blik naar het verleden richtte. Kunstenaars ontleenden hun inspiratie aan historische stijlen, ook voor de vormgeving van paramenten. Rond 1850 was de neobarok allesoverheersend aanwezig. De geschiktheid van deze stijl zou echter een punt van discussie worden. In een aantal West-Europese landen ging men in de loop van de negentiende eeuw de middeleeuwen zien als meest navolgenswaardige periode. De preoccupatie met deze periode ontstond vooral vanuit nostalgische gevoelens. De middeleeuwen werden beschouwd als een door en door katholieke tijd, met een kerk die nog niet was verzwakt door reformatie en revolutie. Daarnaast groeide de overtuiging dat kunst en maatschappij onverbrekelijk verbonden waren, elkaar weerspiegelden en beïnvloedden. Teruggaan naar een periode van onbedorven katholiek geloof, betekende dan ook aansluiting zoeken bij de uiterlijke aspecten van die periode. Deze overtuigingen zouden bijdragen aan het ontstaan van de neogotische beweging. In de eerste decennia werd deze beweging vooral bepaald door enkele leidinggevende architecten en een aantal geschiedkundigen en publicisten, de zogenaamde 'christelijk archeologen'. De architecten waren met name A.W.N. Pugin in Engeland, J.-B. Bethune in België, E.E. Viollet-le-Duc in Frankrijk en P.J.H. Cuypers in Nederland. Tot de 'christelijk archeologen' behoorden de Duitser A. Reichensperger, de Belg E. Reusens, de Fransman A.N. Didron en de Nederlander J.A. Alberdingk Thijm.

Drie neogotische bewegingen zijn van groot belang geweest voor de vormgeving van de paramenten in West-Europa. Als eerste was er de Brugse neogotiek, met als belangrijkste theoreticus de Engelse architect Pugin (vanaf circa 1840). Zijn theorieën over paramenten werden toegepast en uitgewerkt door Louis Grossé. Vervolgens was er de Franse neogotiek. Grondlegger voor de hervormingen van paramenten in dit land was de benedictijn Prosper Guéranger, abt te Solesmes. Belangrijke artikelen over paramenten verschenen in de *Annales archéologiques* van Didron (vanaf 1844) en in de *Mélanges archéologiques* van Arthur Martin (vanaf 1848). Didron zou ook de werken van de paramentenkenner Charles de Linas uitgeven. En als laatste was er de Duitse, met name Rijnlandse neogotiek. De Akense priester en verzamelaar Franz Bock was van groot belang voor de vernieuwing van de paramenten. Via talrijke publicaties bereikten zijn geschriften een groot publiek, onder andere via het *Organ für christliche Kunst* (vanaf 1851), de *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters* (1859–1871) en *Kirchenschmuck* (vanaf 1856).

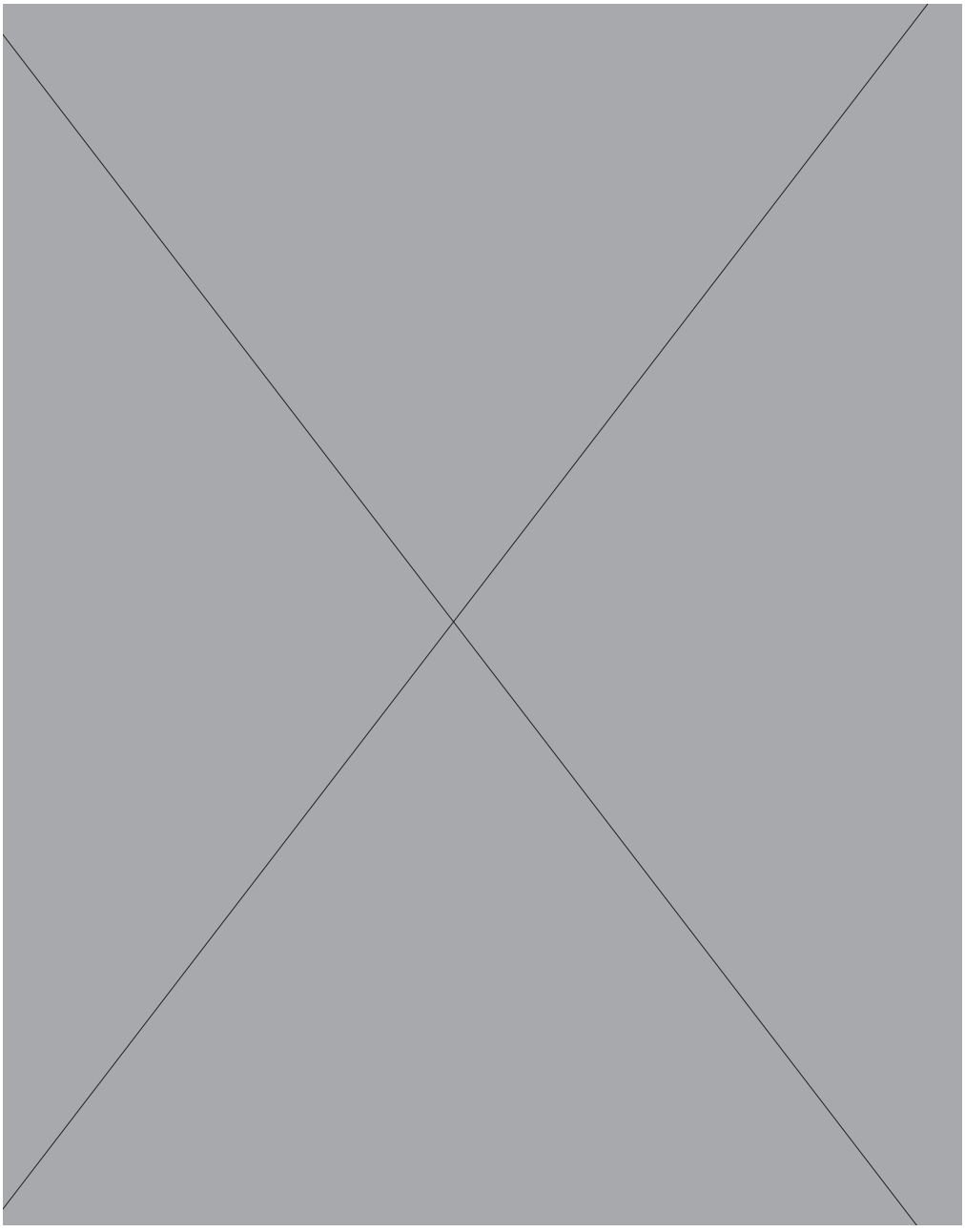
← 16 De evangelist Marcus en zijn symbool, de leeuw. Detail van een koorkap van C.H. de Vries, ca. 1900. Zaandam, Sint-Bonifatiuskerk.

Pugin en de Brugse neogotiek

'That Art has its fixed principles, any departure from which leads to inconsistency and unmeaning effect, is a truth never to be lost sight of.' Met deze woorden begon Pugin in 1844 zijn *Glossary of ecclesiastical ornament and costume, compiled from ancient authorities and examples*.[95] Pugin streefde levenslang naar een terugkeer van de tijd waarin deze 'fixed principles' nog werden gehanteerd, namelijk de middeleeuwen, 'the ages of faith'. Augustus Welby Northmore Pugin (1812–1852), zoon van een voor de revolutie gevluchte Franse graaf, had al van jongs af aan een fascinatie voor de gotiek. Na het overlijden van zijn ouders en jonge echtgenote in de jaren 1832–1833 besloot hij architect te worden. Ter voorbereiding bestudeerde hij de gotische architectuur in Engeland, Frankrijk, België en Duitsland. Hij associeerde de gotiek met het katholieke geloof, het geloof dat hij zelf zou aannemen.

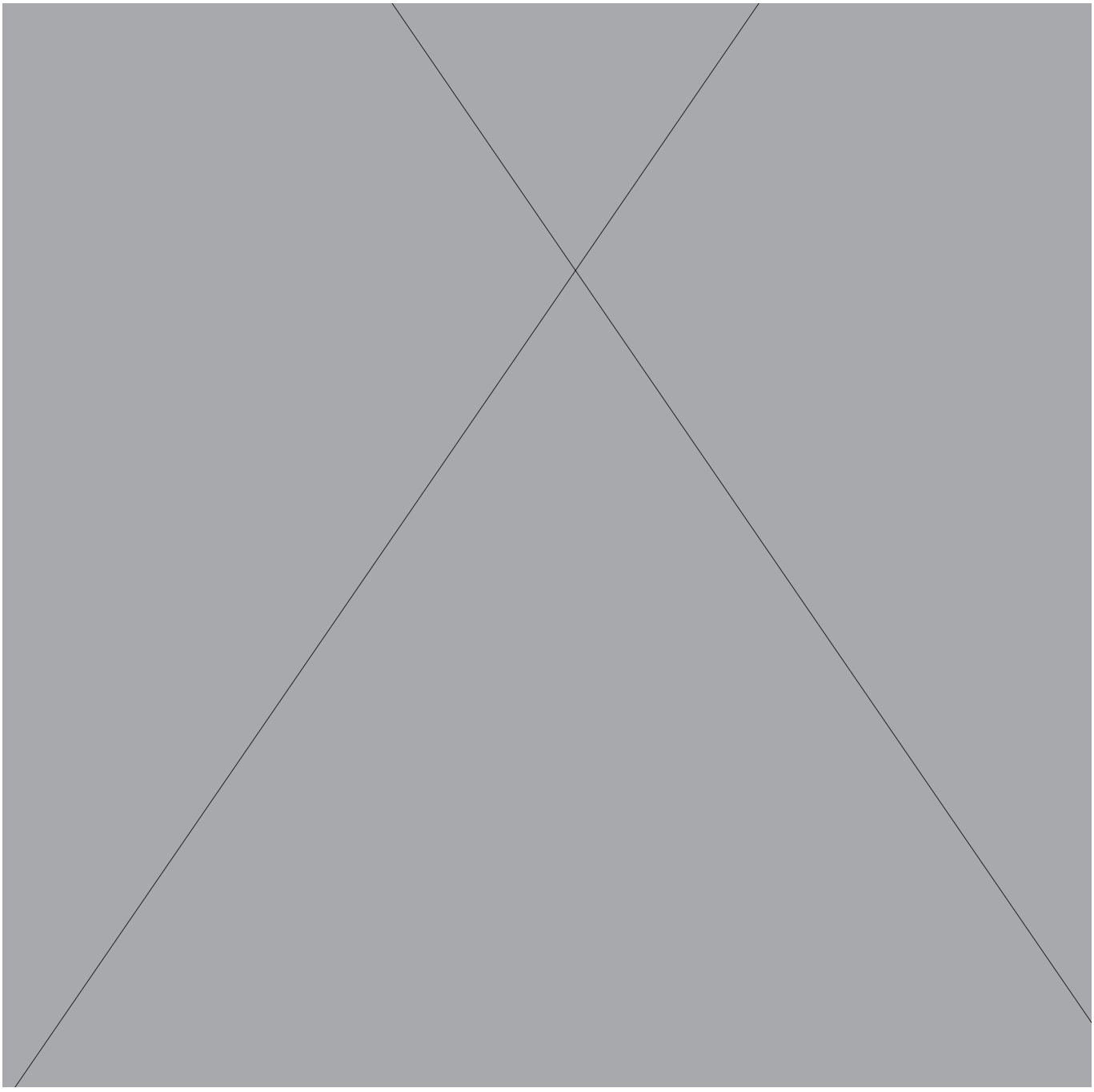
Hoewel hij in de eerste plaats een architect was, interesseerde Pugin zich ook voor alle andere vormen van kunst. Al tijdens zijn vroege reizen hadden ook paramenten zijn aandacht trokken. Vanuit Neurenberg schreef hij bijvoorbeeld enthousiast over de 'Old chests and Gothic panelled presses filled with ancient Copes en chasubles' en 'the choir hung with needlework of the 15th Cent.'[96] Tijdens zijn latere jaarlijkse reizen binnen Europa verzamelde hij een enorme hoeveelheid informatie over alle aspecten van gotische kunst, waaronder paramenten. Zijn goede contacten met een van de belangrijkste katholieke uitgevers van Engeland maakten het voor hem mogelijk zijn theorieën te verspreiden in de vorm van voortreffelijk geïllustreerde publicaties. In de genoemde *Glossary* uit 1844 zou hij zeer uitgebreid op alle aspecten van liturgisch textiel ingaan (AFB. 17). De *Glossary* is samengesteld uit alfabetisch geordende beschrijvingen van kerkelijke objecten en thema's. Er wordt ruim aandacht besteed aan de betekenis en geschiedenis van elk onderwerp en er worden uitgebreid oude schrijvers en inventarissen aangehaald. Geschiedschrijving in de vorm van een encyclopedie of glossarium was in de negentiende eeuw erg populair. In alle West-Europese landen verschenen dergelijke werken. Pugin illustreerde zijn *Glossary* met 73 platen in chromolithografie met afbeeldingen van paramenten, stoffen en borduurpatronen. Hoewel Pugin blijkens zijn beschrijvingen veel middeleeuwse paramenten moet hebben gezien, lijkt hij vooral geïnteresseerd in de oude vormen en de symboliek, niet in de originele decoraties. Met andere woorden: het ging hem vooral om de juiste principes. De afbeeldingen in de *Glossary* tonen vrije interpretaties van middeleeuwse kunst. De motieven zijn sterk geïnspireerd op middeleeuwse decoraties uit de architectuur, de wand- en glasschilderkunst. Slechts zelden liet Pugin zich inspireren door werkelijk bestaande geborduurde motieven. Aan de gebruikte technieken besteedde hij geen aandacht.

De *Glossary* werd herdrukt in 1846 en 1868, maar het is de vraag of de vroege uitgaven in Nederland gelezen werden. De invloed van Pugin op Nederland lijkt vooral indirect te zijn, via het Brugse centrum van de neogotiek. De contacten tussen Brugge en Engeland waren intensief en de ideeën van Pugin waren in Brugge welbekend. Pugin heeft deze stad, waar twee van zijn tantes recht tegenover het



17 Titelpagina van Pugins *Glossary of ecclesiastical ornaments* uit 1846. De wijde kazuifel bedekt in glooiende, horizontale plooien de rug van de priester. Dit model werd in Pugins tijd niet meer gedragen. Links op de voorgrond is een kist afgebeeld in de vorm van een kwart cirkel, voor de berging van koorkappen.

atelier van Grossé woonden, minstens één maal bezocht. Voor hem was Brugge 'far the most Catholic city in the whole country'.[97] Omstreeks 1840 bezocht hij voor de eerste keer het atelier van Grossé en maakte hij kennis met vader en zoon, Jean François en Louis.[98] In 1850 werd in Brugge de vertaling van Pugins bekendste werk *The true principles of pointed or Christian architecture* uitgegeven, onder de titel *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne avec des remarques sur leur renaissance au temps actuel*. De architect Thomas Harper King voegde aan de vertaling een op de principes van Pugin gebaseerd betoog over paramenten toe. Ook besprak hij het werk van Louis Grossé, dat op dat moment zeer succesvol was. Volgens hem had Grossé in navolging van Pugin zowel de oude vormen als de originele zijden weefsels opnieuw ingevoerd, evenals de christelijke decoratie en symboliek.



18 Voorbeelden van borduurwerk uit de *Dictionnaire raisonné du mobilier français* van Viollet-le-Duc uit 1873–1874 (De Farcy 1890, afb. 84).

Kort na 1862 vestigde de architect en ontwerper William Curtis Brangwyn (1839–1907) zich in Brugge. Hij zou de navolging van Pugin een extra impuls geven. Vóór 1866 startte hij zijn eigen borduuratelier, met medewerking van de Belgische architect Jean-Baptiste Bethune (1821–1894) en de Duitse paramentenkenner Franz Bock (1823–1899).[99] In dat jaar vervaardigde hij het fraaie neogotische vaandel met rankenwerk dat op de wereldtentoonstelling van 1867 in Parijs bekroond zou worden. Van andere paramenten zijn alleen de beschrijvingen bekend. Zij maken gewag van een Y-vormig kruis op een kazuifel, het zogenaamde gaffelkruis, en van geborduurde taferelen en heiligen onder bogen. Dit alles verwijst duidelijk naar een neogotische stijl. Een wisselwerking tussen de ateliers

van Brangwyn en Grossé, wier eigenaars zich in dezelfde kringen bewogen, was er zonder meer. In 1875 keerde Brangwyn terug naar Londen. Ook een ander lid van de Engelse kolonie te Brugge, de oudheidkundige en kunsthistoricus W.H. James Weale (1832–1917), was goed bevriend met Grossé. Hij was een vurig pleitbezorger van de neogotiek en introduceerde Grossé bij de Nederlandse publicist Joseph Alberdingk Thijm (1820–1889), die zijn passie deelde.[100] Alberdingk Thijm heeft ongetwijfeld kennis gemaakt met het werk van Grossé, in ieder geval kende hij de door hem uitgegeven religieuze prenten goed.

De Franse neogotiek

In Frankrijk werden de neogotische hervormingen voorbereid door Prosper Guéranger (1805–1875). Hij was verantwoordelijk voor het herstel van de benedictijner orde in Frankrijk in 1833. Vanaf 1837 was hij hoofd van de orde en abt van het klooster te Solesmes. Daarnaast was hij grondlegger van de zogenaamde liturgische beweging. Guéranger streefde met deze laatste beweging naar een volledige herleving van de middeleeuwse liturgie op basis van historisch onderzoek. Muziek en kleding vormden daarbij belangrijke onderdelen. In zijn *L'année liturgique*, uitgegeven tussen 1841 en 1866, werd er regelmatig aandacht aan besteed.

Een andere pionier van de christelijke archeologie in Frankrijk was de priester Arthur Martin (1801–1856). Vanaf zijn benoeming in Bourges in 1838 wijdde hij zich volledig aan de herontdekking van christelijke, dat wil zeggen middeleeuwse kunst. In 1848 richtte hij samen met zijn collega-jezuïet Charles Cahier het tijdschrift *Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de Littérature* op. Zij zouden vele artikelen wijden aan oude zijden stoffen en borduurwerken. Martin maakte ook zelf ontwerpen, zowel voor glasschilderingen als paramenten. Charles Cahier zou na het overlijden van Martin het werk voortzetten en in 1868 zijn onvoltooide werk *Suite aux mélanges d'archéologie* uitgeven, waarin 250 stofpatronen waren opgenomen. Hoewel Martin groot respect genoot was en bekend was tot over de grenzen, is zijn invloed in Nederland waarschijnlijk zeer beperkt geweest. De *Mélanges* werd in ieder geval niet in Nederland verkocht.[101] Martin zou artikelen gaan leveren aan het in 1856 aangekondigde Duitse *Kirchenschmuck*, maar hij overleed voordat het zover was.

Voor de verspreiding van de Franse denkbeelden was de uitgever Adolphe-Napoléon Didron (1806–1867) van groter belang. Als gepassioneerd aanhanger van de neogotiek onderhield hij correspondenties met tal van onderzoekers en kunstenaars van de neogotische beweging, onder wie Alberdingk Thijm. Vanaf 1844 gaf hij het tijdschrift *Annales archéologiques* uit, waarin al vanaf de eerste jaargang aandacht werd besteed aan liturgisch textiel. Victor Gay, architect, verzamelaar van paramenten en samensteller van het zeer omvangrijke *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance* uit 1887, schreef verscheidene artikelen over de geschiedenis van het parament vóór de renaissance voor de *Annales*. Hij probeerde, volgens zijn eigen zeggen in tegenstelling tot zijn

voorgangers, een zuiver feitelijke geschiedenis te schrijven zonder interpretatie. Zijn eerste artikel bevat een grote hoeveelheid citaten van oude auteurs met betrekking tot de paramentiek. Zowel Alberdingk Thijm als Pierre Cuypers las de *Annales*. Alberdingk Thijm publiceerde zelf in dit tijdschrift en verscheidene artikelen werden in het Nederlands vertaald en geplaatst in zijn eigen periodiek, de *Dietsche Warande*.

Een volgende belangrijke onderzoeker, die zeker in Nederland bekend was, was Charles de Linas (1812–1887). Behalve bij paramenten lag zijn belangstelling bij edelsmeedwerk, met name emailtechnieken. De Linas, lid van het Franse *Comité historique des Arts et Monuments* en het *Comité impérial des Travaux historiques et des Sociétés savantes,* verzamelde tijdens zijn reizen door Frankrijk, België, Pruisen en Italië veel informatie over paramenten. De *Annales archéologiques* van 1852 kondigde zijn voornemen aan om een standaardwerk over het onderwerp te schrijven.[102] De lezers werden opgeroepen alle hun bekende bronnen aan hem door te geven. In 1853 en 1857 verschenen zijn eerste stukken, de *Rapports adressés à S.E.M. le Ministre de l'Instruction publique*, uitgegeven door Didron. Zij werden in de jaren 1860–1863 uitgewerkt tot het driedelige werk *Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France*, dat eveneens verscheen bij Didron. Het is een degelijk, goed geannoteerd werk over vroege paramenten uit Franse privécollecties en kerken. De Linas had vooral een grote passie voor liturgische schoenen en kousen, waaraan geheel deel drie werd gewijd. Hij zou daarnaast publiceren in het volgende platform voor de neogotiek: het in 1857 opgerichte tijdschrift *Revue de l'Art chrétien, Recueil mensuel d'Archéologie religieuse*. De Linas kende alle belangrijke schrijvers, zoals Martin en 'mon docte ami' Bock, de belangrijkste Duitse onderzoeker. In 1873 zou De Linas Nederland bezoeken. Hij maakte er vrienden in neogotische kringen.[103] In 1879 schreef hij op aandringen van zijn 'amis de Hollande' een artikel in de *Revue de l'Art chrétien* over een geëmailleerd kistje in het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht.[104] Het tijdschrift zal hier dus in ieder geval bekend zijn geweest.

In het eerste deel van zijn *Anciens vêtements sacerdotaux* verwijst De Linas naar een volgende, nieuwe publicatie: de *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance* van Viollet-le-Duc (1814–1879), waarvan het eerste deel in 1858 was uitgekomen. Ook deze belangrijke Franse architect van de neogotiek (overigens geen katholiek) zou aandacht besteden aan het parament, maar het deel *Vêtements, bijoux de corps, objets de toilette* zou pas in 1872 verschijnen. Viollet-le-Duc ontleende zijn kennis over paramenten voor een belangrijk deel aan middeleeuwse beeldhouwwerken. De hoge reliëfs die de geborduurde aurifriezen van de gewaden weergaven, rijk bezet met stenen, werden door hem beschouwd als realistische weergaven van middeleeuws borduurwerk (AFB. 18). Feit is dat dergelijke met stenen bezette borduurwerken zeer zeldzaam zijn.

De Duitse neogotiek

In Duitsland was de schilder en historicus Jacob Heinrich von Hefner-Alteneck (1811–1903) uit Aschaffenburg de eerste die afbeeldingen van middeleeuwse kunstnijverheid verzamelde. Hij publiceerde ze in de jaren 1840–1854 in *Trachten des christlichen Mittelalters. Nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen*. Paramenten vormden daarvan echter maar een klein onderdeel.

De grootste kenner van paramenten in de tweede helft van de negentiende eeuw was ongetwijfeld de al genoemde Franz Bock (1823–1899).[105] Hij was bekend met de publicaties van Martin en deze vormden waarschijnlijk zijn eerste bron van inspiratie. In Krefeld, waar hij in 1850 als priester was aangesteld, organiseerde Bock al in 1852 een tentoonstelling van misgewaden uit het Rijnland. Zijn aanstelling als conservator van het Erzbischöfliches Museum für christlich-altertümliche Kunst in Keulen volgde in 1855. Kort na zijn aanstelling kreeg Bock een reisbeurs voor Europa. Hij zou onder andere België, Frankrijk, Italië en Zuid-Duitsland aandoen. Bock ontwikkelde een enorme passie voor het verzamelen van textiel, tijdens deze reis alleen al verzamelde hij ongeveer zeshonderd fragmenten van gewaden.[106]

Rond deze tijd ontstonden de eerste grote verzamelingen die voor een belangrijk deel aan de middeleeuwen waren gewijd, zoals het Musée de Cluny te Parijs (1843), het naar aanleiding van de eerste wereldtentoonstelling in London opgerichte South Kensington Museum, nu Victoria & Albert Museum (1852), en het Germanisches Nationalmuseum te Nürnberg (1852). Deze verzamelingen hadden een tweeledig doel: het behouden van bedreigd cultuurbezit en het leveren van inspiratie voor de vernieuwing van de kunst. Daarnaast werden er in de tweede helft van de negentiende eeuw veel particuliere verzamelingen aangelegd, verzamelingen die bekend werden door publicaties en exposities op de vele Europese nijverheidstentoonstellingen en die voor een belangrijk deel in musea terechtkwamen. Een bekende verzamelaar van textiel was bijvoorbeeld Friedrich Fischbach (1839–1908), auteur van *Ornamente der Gewebe* uit 1874–1878, die rond 1860 aan zijn verzameling was begonnen. Zijn collectie werd uiteindelijk verkocht aan het museum van St. Gallen.[107] De collectie van A. Dupont-Auberville, die als basis diende voor zijn boek *L'Ornement des tissus* uit 1877, werd in 1885 geveild: 'Fast alles ging in englische und französische Museen (Paris, Lyon), sowie in den Besitz grosser Lyoner Seidenfabrikanten über.'[108] Daarnaast waren er de zeer belangrijke kunstverzamelingen van baron Frédéric Spitzer (1815–1890), waarvan de textilia in 1893 door het museum te Lyon werden aangekocht, en van de later te bespreken Alexander Schnütgen (1843–1918), grondlegger van het gelijknamige museum te Keulen.[109]

Er was op het vlak van religieus textiel nog veel te ontdekken. Niet alleen waren er oude paramenten bewaard gebleven in de sacristieën van oude kerken te Europa, ook werden er paramenten als reliek bewaard, bijvoorbeeld de in deze tijd beroemd geworden gewaden van Thomas van Canterbury in Sens. De belangrijkste nieuwe inzichten kwamen van de talrijke oude stoffragmenten die veelal eeuwen aan het oog onttrokken waren, namelijk de omhulsels van relieken.

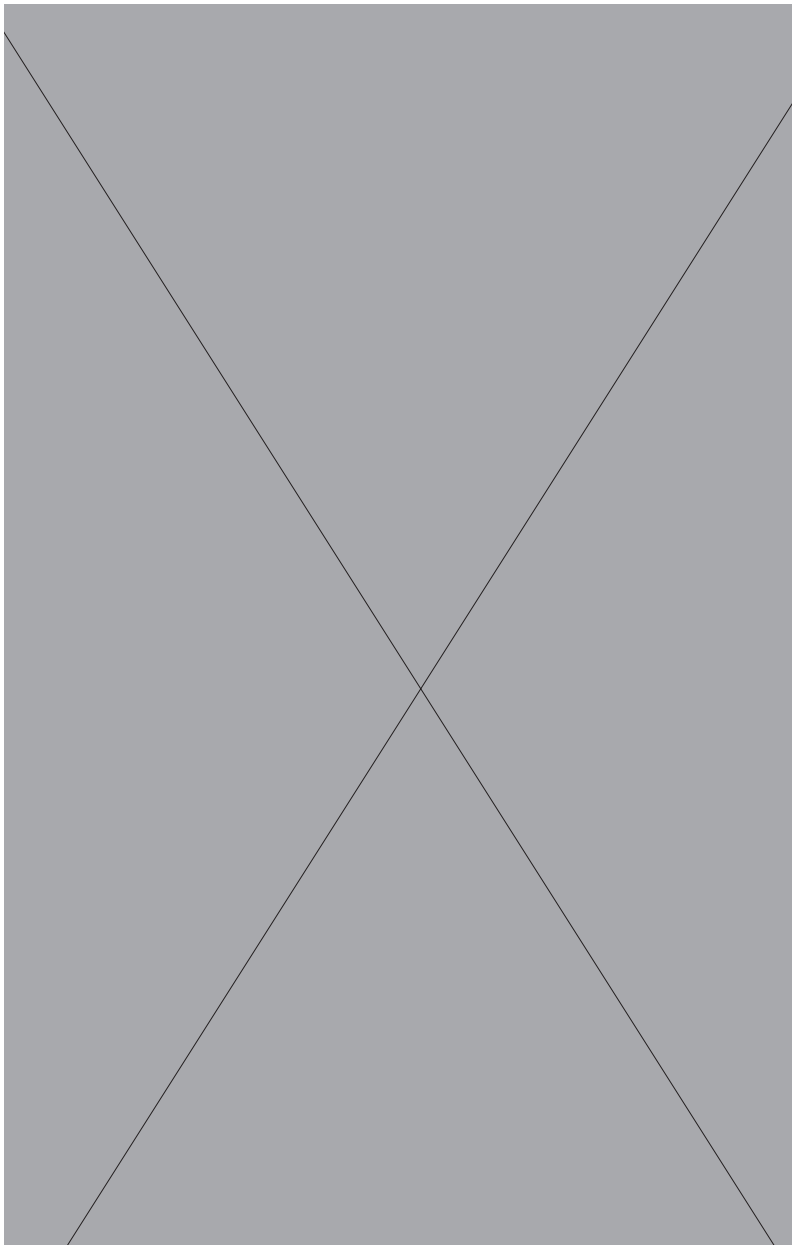
Daarnaast werden er in de tijd van Bock veel graven en schrijnen van heiligen geopend vanuit archeologische interesse. Bock was regelmatig aanwezig om zijn verzameling aan te vullen, onder andere bij grafopeningen in Aken en Keulen. Indien mogelijk knipte hij stukken uit de gevonden stoffen. Niet altijd kreeg hij hier toestemming voor: in 1861 bijvoorbeeld werd het hem verboden de stoffen die de relieken van Karel de Grote te Aken omhulden te verknippen. Vaak kreeg hij echter wel toestemming, wat blijkt uit de enorme hoeveelheid stoffragmenten die hij heeft nagelaten aan diverse Europese musea. Bock verkocht delen van zijn verzamelingen aan onder andere het al genoemde Musée de Cluny, het Österreichisches Museum für Angewandte Kunst und Industrie te Wenen (opgericht in 1864), het Musée d'Art en d'Industrie, nu Musée des Tissus te Lyon (eveneens opgericht in 1864), de Königlich-Preußische Kunstkammer, nu Kunstgewerbemuseum te Berlijn (opgericht in 1868 op basis van aankopen op de wereldtentoonstelling van 1867 te Parijs) en het Deutsches Textilmuseum te Krefeld (opgericht in 1880). Uit deze collecties blijkt dat de oorspronkelijke stof in soms wel vijf of zes fragmenten werd verknipt.

Ook Nederland werd door Bock aangedaan. In november 1853 bezocht hij 's-Hertogenbosch en sprak daar met de Brabantse historicus C.R. Hermans.[110] Hij vertelde hem over de pogingen die men in Keulen en Münster deed om de priestergewaden in oude stijl terug te brengen en over de vele vondsten van oude gewaden. Ook in Lutherse kerken werden deze aangetroffen. Men gebruikte ze daar weliswaar niet meer, maar zorgde wel voor de bewaring. Bock verzocht Hermans dringend om oplettendheid 'daar hij geloofde, dat in vele kerken van Noord-Brabant nog wel het een of ander oud-kerkelijk altaargewaad zou berusten'. Hermans beloofde hem op de hoogte te houden en plaatste een oproep in de *Dietsche Warande* van 1855.

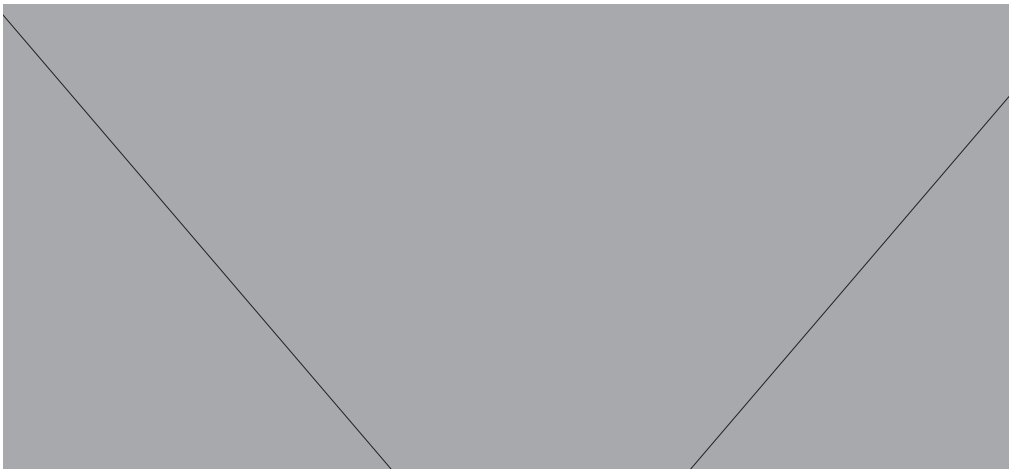
Of deze oproep gevolgen heeft gehad is niet bekend, maar Bock oogstte in ieder geval wel succes in Maastricht. Op 5 augustus 1860 ontmoette hij toevallig Pierre Cuypers, de restauratiearchitect van de Sint-Servaaskerk, bij het ontbijt in het Maastrichtse logement waar zij beiden hadden overnacht. Zij bezochten samen de kerk.[111] Bock zou verscheidene keren terugkomen. Zijn belangstelling bleek vooral uit te gaan naar de textielfragmenten in de kerk. Op de eerste bijeenkomst van het Gilde de Saint Thomas et de Saint Luc in Maastricht in 1863 diende hij een verzoek in om de schrijn van Sint Servaas te mogen openen. Aangezien de inventaris van de relieken verloren was gegaan, was op dat moment niet bekend welke relieken zich in de noodkist bevonden, maar men verwachtte de koorkap van Sint Servaas aan te treffen en daarnaast vele kleinere relieken van Servaas en Martinus van Tongeren, verpakt in oude stoffen. De bisschop van Roermond honoreerde het verzoek en in november 1863 werd de schrijn geopend. Aanwezig waren onder anderen de in Brugge gevestigde James Weale, Jean-Baptiste Bethune, de schilder Jules Helbig (1821–1906), de historicus Camille de Borman (1837–1922), Franz Bock, Pierre Cuypers en Joseph Alberdingk Thijm.[112] Er werden inderdaad vele stoffragmenten gevonden, waaronder de zogenaamde Dioscurenstof, vermoedelijk een deel van de koorkap van Sint Servaas. Alle

fragmenten werden uit de kist verwijderd, de relieken werden in nieuwe zijde verpakt en er werd een uitgebreide catalogus samengesteld. Bij deze gelegenheid kreeg Bock wel toestemming fragmenten mee te nemen. Wat hij precies heeft meegenomen werd niet vastgelegd, maar in ieder geval sneed hij een groot stuk af van de Dioscurenstof.[113] Het fragment verkocht hij in 1875 als onderdeel van een verzameling van 350 weefselfragmenten aan het museum in Lyon.[114] Ook andere Maastrichtse stoffen werden door Bock verzameld: bij dezelfde overdracht behoorde een deel van de zogenaamde Maastrichtse Buffelzijde en in 1864 verkocht Bock een in 1861 losgesneden fragment van de grafdoek van Sint Martinus van Tongeren aan het museum te Wenen, als onderdeel van een collectie van 408 weefselfragmenten.[115] Overigens was Bock niet de enige die zich met deze praktijken bezighield. Er blijken vele stoffragmenten uit Maastricht zonder aanwijsbare tussenkomst van hemzelf in andere verzamelingen terechtgekomen te zijn.

Het fragmenteren van stoffen had voor Bock een duidelijke functie, namelijk het vergroten en verspreiden van kennis betreffende oude textilia, met als uiteindelijk doel de vernieuwing van de kunst. Hij verspreidde zijn kennis echter niet alleen (letterlijk) met behulp van zijn verzamelingen, hij was ook een actief schrijver over het onderwerp. In de jaren 1859–1871 zou hij zijn belangrijkste werk publiceren: *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, oder Entstehung und Entwicklung der kirchlichen Ornate und Paramente in Rücksicht auf Stoff, Gewebe, Farbe, Zeichnung, Schnitt und rituelle Bedeutung* (afb. 19). Dit in drie afleveringen uitgegeven werk behandelt de zijdeindustrie, de ontwikkeling van het borduurwerk en het ontstaan en de ontwikkelingen van alle paramenten van de vroegchristelijke tijd tot heden. Het was bedoeld als bron van kennis en inspiratie voor de geestelijkheid, kunstenaars en fabrikanten. De *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters* is een grondig, diepgaand, maar niet altijd overzichtelijk werk, voornamelijk samengesteld uit deelstudies van door Bock aanschouwde stoffen en paramenten in Europa. Anders dan in de *Glossary* van Pugin werd in dit werk veel aandacht besteed aan de weef- en borduurtechnieken. De afbeeldingen zijn zo gedetailleerd uitgevoerd



19 Titelpagina van Bocks *Geschichte der liturgische Gewänder des Mittelalters* uit 1959. Afgebeeld is een sacristie met een rijkdom aan paramenten van middeleeuws model.



20 Kop van het *Organ für christliche Kunst* (1851–1868). Afgebeeld is de herbouw van de Keulse Dom, die de Duitse neogotische beweging een enorme impuls gaf (*Organ* 1855, nr. 3).

dat de borduursteken eraan af te lezen zijn. Meer dan Pugin was Bock een 'christelijk archeoloog', die zo exact mogelijk de historische vormen vastlegde.

Het belangrijkste tijdschrift dat de Duitse denkbeelden op het gebied van paramentiek aan Nederland zou overdragen, is het in 1851 opgerichte *Organ für christliche Kunst*, onder redactie van de Keulse schilder Peter Ludwig Friedrich Baudri (1808–1874) (AFB. 20). In het *Organ* verschenen uitgebreide recensies van Bocks publicaties, onder meer over de *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*, van de hand van August Reichensperger (1808–1895), de voorman van de Duitse neogotiek. Zowel Alberdingk Thijm als Cuypers las het *Organ* en beiden hadden er goede contacten, wat onder andere blijkt uit een op instigatie van Cuypers geschreven artikel van Bock uit 1859 over de vorm van het misgewaad. Een vertaling van dit artikel werd kort daarop in het Nederlandse tijdschrift *Dietsche Warande* opgenomen. In datzelfde jaar bezocht Baudri het atelier van Stoltzenberg en Cuypers én het paramentenatelier van Stoltzenberg in Roermond en werd in beide rondgeleid door Stoltzenberg. Hij zou er in het *Organ* een lovend artikel aan wijden.[116]

In 1856 werd in het *Organ* een nieuw tijdschrift aangekondigd: *Kirchenschmuck, ein Archiv für weibliche Handarbeit*. Dit tijdschrift zou eveneens artikelen wijden aan historische paramenten. Het had echter een duidelijk praktisch oogmerk, namelijk het geven van voorbeelden voor de vele Duitse paramentenverenigingen, waar vrome dames zich wijdden aan het naaien en borduren voor de kerk. Naast historische verhandelingen zouden heel veel patronen worden bijgevoegd. Men had zich verzekerd van de medewerking van onder anderen Franz Bock, Jacob von Hefner-Alteneck, Arthur Martin (die echter overleed voordat het eerste nummer uitkwam) en de Keulse hoogleraar en kenner van christelijke oudheden Kreuser. De redactie was in handen van de pastoors Friedrich Laib (1819–1903) en Franz Joseph Schwarz (1821–1885) van het bisdom Rottenburg. In de praktijk was het vooral Franz Bock die de historische artikelen leverde. Andere auteurs op dit gebied waren Joachim Sighart en Karl Josef von Hefele (1809–1893), hoogleraar kerkgeschiedenis en later bisschop van Rottenburg. De invloed van *Kirchenschmuck* in Duitsland was groot; veel voorbeelden zouden worden nagevolgd,

ook door de industrie. Het tijdschrift hield in 1870 op te bestaan, wegens te grote drukte van de auteurs. Dit tijdschrift moet in Nederland in ieder geval bekend zijn geweest door de recensies die in tijdschriften zoals het *Organ für christliche Kunst* gepubliceerd werden.

Als opvolger van *Kirchenschmuck* en het *Organ* diende het *Zeitschrift für christliche Kunst* zich aan. Vanaf de oprichting in 1888 tot in de twintigste eeuw besteedde het veel aandacht aan historische én contemporaine neogotische paramenten. De priester en verzamelaar Alexander Schnütgen behoorde tot de oprichters en belangrijkste auteurs. De colleges die hij tijdens zijn studie bij professor Von Hefele te Tübingen had gevolgd, hadden hem zo geïnspireerd dat hij een van de grootste verzamelaars van kerkelijke kunst in Duitsland zou worden. Ondanks het feit dat hij vele delen van zijn textielcollectie verkocht, onder andere aan de musea van Neurenberg (1881 en 1886), Dresden (1883–1884), Berlijn (1884) en aan het nieuw opgerichte museum te Esztergom (1884),[117] bezit het Schnütgen Museum te Keulen nog steeds een van de betere collecties (vooral Rijnlandse) paramenten. De traditie van historisch onderzoek en navolging zou mede dankzij het *Zeitschrift für christliche Kunst* lang blijven bestaan.

De Nederlandse neogotiek

Er bestonden intensieve contacten tussen de verschillende aanhangers van de neogotiek. Men kende elkaar van tentoonstellingen en congressen, en in de vele tijdschriften die werden opgericht ter verspreiding van het neogotisch gedachtegoed besteedde men aandacht aan elkanders activiteiten en recenseerde men de verschenen artikelen en publicaties. De vertegenwoordigers van de neogotiek troffen elkaar daarnaast in verenigingen zoals het in 1863 door Weale, Bethune en Helbig opgerichte Gilde de Saint Thomas et de Saint Luc. Deze 'vereniging voor bestudering van christelijke oudheden en voor de propaganda van de ware principes van de christelijke kunst' was een Belgisch initiatief, maar stond open voor lidmaatschap van medestanders uit het buitenland.[118] Hiertoe behoorden in de eerste jaren Franz Bock, de Leuvense hoogleraar en 'christelijk archeoloog' Edmond Reusens (1831–1903), August Reichensperger en de Nederlanders Joseph Alberdingk Thijm en Pierre Cuypers.[119] Voor de vroegste verspreiding van het neogotisch gedachtegoed in Nederland was met name Alberdingk Thijm verantwoordelijk. Hij had in 1855 het tijdschrift *Dietsche Warande* opgericht, het *Tijdschrift voor Nederlandsche oudheden, en nieuwere kunst & letteren* (1855–1899). In dit tijdschrift verschenen onder andere vertalingen van artikelen uit het Duitse *Organ für christliche Kunst* (1851–1868) en de Franse *Annales archéologiques* (1844–1870). Alberdingk Thijm onderhield intensieve contacten met Europese neogotische voormannen als Didron, Weale, Reichensperger en Bethune. Ook in Nederland had hij veel belangrijke connecties, zowel op kerkelijk vlak als in de wereld van de kunst en letterkunde. In 1854 had hij de jonge architect Pierre Cuypers ontmoet en tussen hen zou zich een intensieve band ontwikkelen, die bevestigd werd door het huwelijk van Cuypers met Alberdingk Thijms zuster

Antoinette in 1859. Tijdens zijn opleiding in Antwerpen was Cuypers al in aanraking gekomen met de ideeën van Pugin en Viollet-le-Duc. Het doen herleven, zelfs overtreffen van de kunst van de middeleeuwen zou zijn levenslange passie worden. Alberdingk Thijm en Cuypers zouden samen de belangrijkste propagandisten van de neogotiek voor Nederland worden. Het is echter de vraag hoe ver hun invloed reikte op het gebied van de paramentennijverheid. De hoeveelheid artikelen die in de *Dietsche Warande* over paramenten verscheen, was beperkt. Tot de lezers behoorden zeer waarschijnlijk nauwelijks fabrikanten. Alleen Cuypers' compagnon Stoltzenberg moet goed op de hoogte zijn geweest van de ontwikkelingen en een wisselwerking tussen die twee moet onvermijdelijk zijn geweest.

Gerardus Wilhelmus van Heukelum (1834–1910) zou de volgende centrale figuur van de neogotische beweging in Nederland worden. Na zijn priesterwijding in 1859 was Gerard van Heukelum kapelaan geworden in de Utrechtse Sint-Catharinakathedraal. Hij zou zijn hele leven in het bisdom Utrecht werkzaam blijven.[120] Al tijdens zijn studie was hij een overtuigd aanhanger van de neogotiek. Hij wist tijdens zijn leven een groep van medestanders en kunstenaars om zich heen te verzamelen, wat leidde tot de zogenaamde Utrechtse school van de neogotiek. Deze stond sterk onder de invloed van de Rijnlandse neogotiek. Zij werd sterk bepaald door een aantal kunstenaars, namelijk de architect Alfred Tepe (1840–1920), de edelsmid Gerard Bartel Brom (1831–1882) en de beeldhouwer Friedrich Wilhelm Mengelberg (1837–1919). Al in 1858 had Van Heukelum contact gelegd met belangrijke vertegenwoordigers van deze stroming, namelijk Franz Bock en August Reichensperger. In navolging van Bock ontwikkelde hij een interesse voor liturgisch textiel en hij verzamelde, als secretaris van het bisdom en later persoonlijk secretaris van de bisschop, vanaf de jaren zestig middeleeuwse weefsels en borduurwerken. Twee door Van Heukelum verzamelde gewaden, vijftiende-eeuwse Nederrijnse kazuifels geborduurd met ranken, zouden in 1866 opgenomen worden in Bocks *Album mittelalterlicher Ornament-Stickerei zur Zierde für Kirche und Haus*.[121]

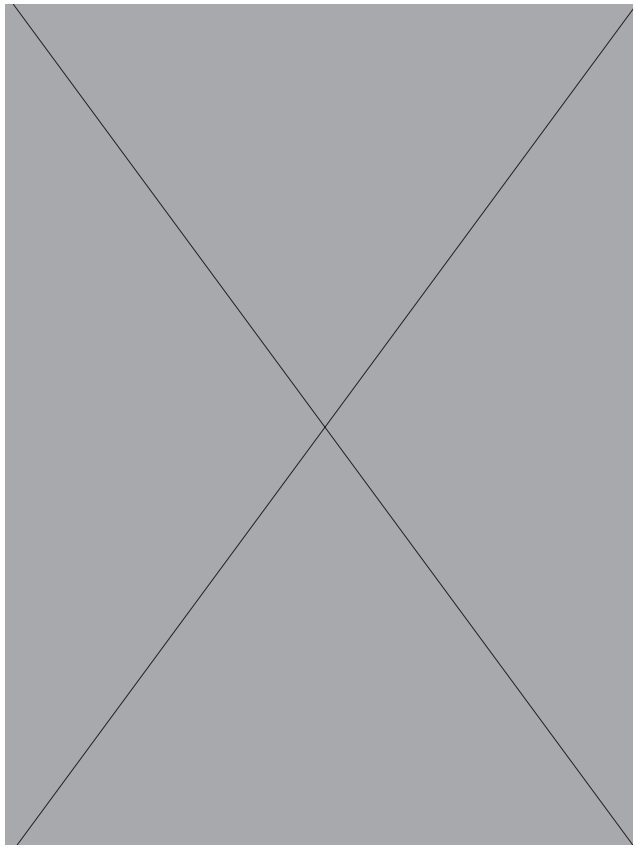
De collectie van Van Heukelum was tot 1869 opgesteld in zijn eigen woonruimte en daarmee beperkt toegankelijk. Vanaf 1872 zou zijn collectie te zien zijn in het nieuwe Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht. In 1873 bezocht de Franse onderzoeker Charles de Linas het nieuwe Aartsbisschoppelijk Museum en hij was zeer onder de indruk:

> Ce magnifique établissement, trop peu visité, car il ne figure pas encore que je sache sur les Guides officiels, est dû à l'énergique initiative de M. l'abbé Van Heukelum, curé de Jutphaas, qui a consacré à le former beaucoup de temps et une partie de sa fortune. La collection exclusivement composée d'objets ayant servi au culte catholique, est riche en pièces d'orfèvrerie, peintures, vêtements sacerdotaux, anciens tissus et surtout en broderies liturgiques [...].[122]

Van Heukelums collectie complete paramenten was beperkt; volgens de inventaris van 1883 bevonden zich op dat moment in totaal drie koorkappen en elf kazuifels in zijn collectie.[123] Het grootste deel van zijn collectie bestond uit onder-

delen van paramenten. Zo bevatte de collectie in datzelfde jaar 113 geborduurde heiligenbeeldjes, veertien kazuifelkruisen en -kolommen, twee koorkapschilden en een aantal losse taferelen. De herkomst van deze onderdelen is niet vastgelegd. Van Heukelum beschouwde de collectie blijkbaar vooral als een studiecollectie, zoals zoveel van zijn Europese medeverzamelaars. Naast paramenten en borduurwerk bestond zijn collectie op dat moment uit een honderdtal weefselfragmenten, banden, franjes en dergelijke en een collectie van zeshonderd kanten. Zijn collectie stoffragmenten begon hij waarschijnlijk in 1868, toen hij de Sint-Bonifatiuskerk in Dokkum bezocht. Daar bevonden zich een koorkap en een kazuifel, volgens de overlevering gedragen door Sint Bonifatius.[124] Van Heukelum knipte, in navolging van Franz Bock, grote delen uit de kazuifel, zowel uit de stof als de voering als de aurifriezen. Ook een deel van de koorkap nam hij mee. Ze vormen de eerste nummers in zijn verzameling. Kort daarop moet Van Heukelum contact gehad hebben met Bock. De volgende nummers uit zijn verzameling, zes zijden weefsels van Italiaanse makelij, een aurifries van het type 'Kölner Borten' en enkele kanten, werden door Bock aan de verzameling geschonken. Het is zeer waarschijnlijk dat daar iets tegenover stond; Bock was zich zeer bewust van de waarde van zijn verzameling. Mogelijk werden er fragmenten geruild.

Van Heukelum had eveneens contacten met vertegenwoordigers van de Belgische neogotiek, onder anderen Bethune en Reusens. In navolging van het Belgische Gilde de Saint Thomas et de Saint Luc richtte Van Heukelum in 1869 het Sint-Bernulphusgilde op.[125] Tot de ereleden behoorden J.-B. Bethune, de directeur van het Germanisches Museum te Nürnberg August Ottmar Essenwein, August Reichensperger, James Weale en de onderzoeker en paramentendeskundige Charles de Linas.[126] Na enige tijd werd besloten een orgaan in het leven te roepen, om ook belangstellenden die op grotere afstand woonden van informatie te voorzien. Van *Het Gildeboek* zouden drie afleveringen verschijnen, waarvan de eerste in 1873 en de laatste in 1881 uitkwam. In de jaren 1886–1916 verscheen alleen nog het jaarlijkse *Verslag van het St. Bernulphus-Gilde*. Uit de eerste publicatie van Van Heukelum, gewijd aan het nieuwe altaartapijt in de Sint-Catharinakerk, bleek direct zijn waardering voor 'den op gebied van middeleeuwse paramentiek éénigen Dr. Bock',[127] een waardering die verscheidene malen herhaald zou worden. Toch werd er in *Het Gildeboek* relatief weinig aandacht besteed aan textiel. Na het artikel over het vloertapijt schreef Van Heukelum nog een artikel over de albe, stola en manipel van Sint Bernulphus, afkomstig uit de Sint-Janskerk in Utrecht,[128] en enkele toelichtingen op patronen van de kerkschilder Christiaan Lindsen (1840–1898) voor linnenborduurwerk en borduurwerken in zijde en goud, 'oude motieven op nieuw bewerkt' (AFB. 21).[129]



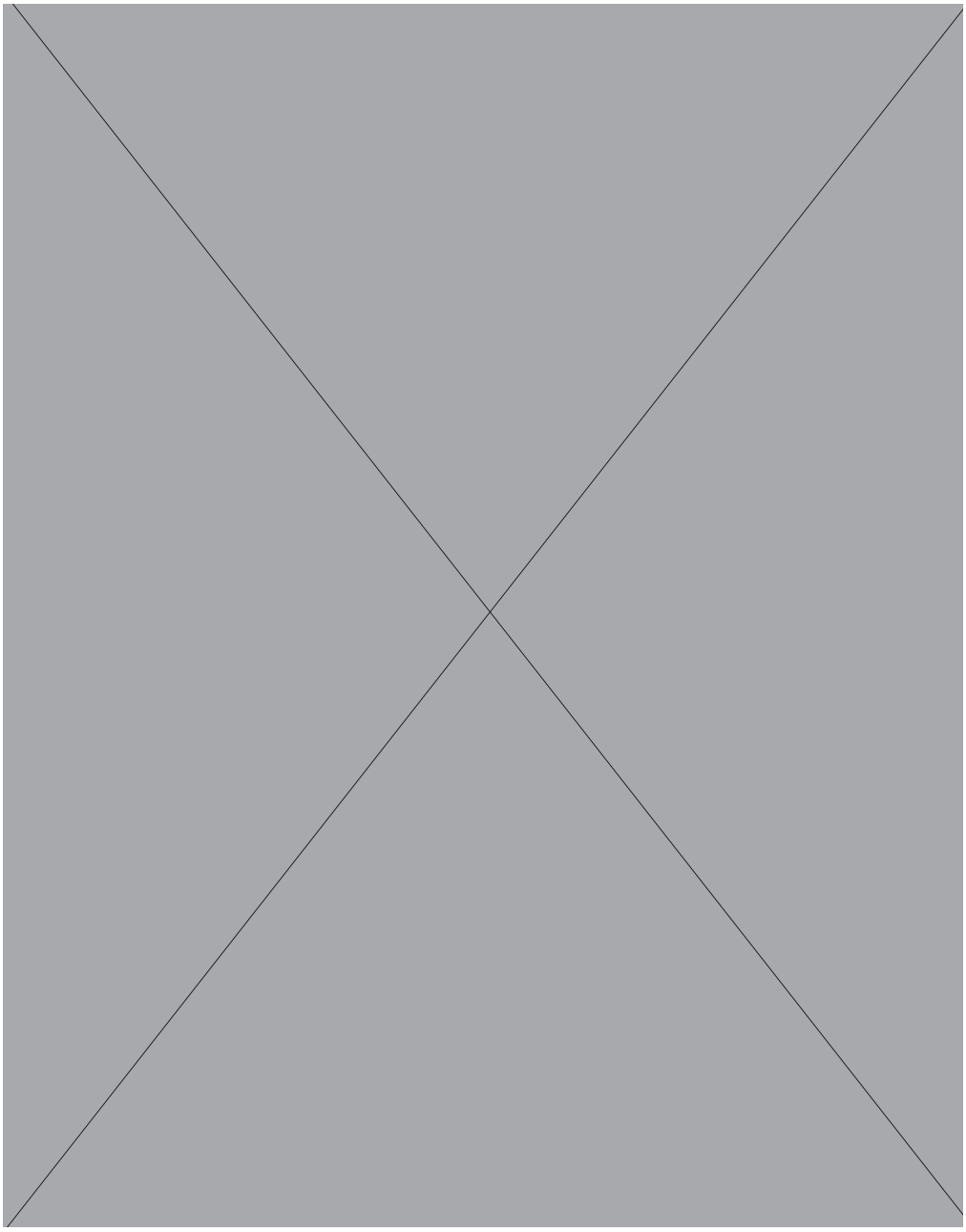
21 Patronen voor borduurwerk, getekend door Christiaan Lindsen voor *Het Gildeboek* (Van Heukelum 1873b).

De *Dietsche Warande* en *Het Gildeboek* zijn de enige Nederlandse publicaties in de negentiende eeuw waarin aandacht aan paramenten werd besteed. Voor kennis en inspiratie was de kunstenaar of fabrikant aangewezen op buitenlandse literatuur of op eigen studie van oude paramenten. De collectie van Van Heukelum, die aan de basis stond van het in 1872 geopende Aartsbisschoppelijk Museum in Utrecht, vormde een belangrijke bron van inspiratie. In Haarlem nam de bisschoppelijk secretaris Jacobus Joannes Graaf (1839–1924) het initiatief voor het aanleggen van een verzameling. Het in 1869 geopende Bisschoppelijk Museum richtte zich vooral op het verzamelen van kerkelijk kunst uit het eigen bisdom. Het aandeel oude paramenten in deze collectie was echter gering. De meeste paramenten die in de eerste decennia werden verzameld, waren afkomstig uit de zeventiende eeuw. Het museum bezat slechts twee fragmenten van oude zijdeweefsels, die in het jaar van oprichting waren verworven. Deze twee fragmenten hadden waarschijnlijk gediend als omhulsels van de relieken van Sint Jeroen en Sint Adelbert. Deze relieken, afkomstig uit de gesloopte Abdij van Egmond, waren in 1851 in Haarlem herontdekt.

Inspiratie konden de kunstenaars en fabrikanten niet alleen opdoen via deze museumcollecties. In de kerken zelf waren nog veel oude stukken bewaard gebleven. Het wilde nog wel eens gebeuren dat parochies oude stukken inleverden of verkochten om nieuwe paramenten te kunnen bekostigen. Op deze manier kregen de ateliers vaak kansen genoeg om oud borduurwerk of stoffen te verwerven, ter verkoop of studie. Over het algemeen waren dit geen blijvende verzamelingen; als het zo uitkwam werden de stukken doorverkocht of hergebruikt. Het is echter bekend dat verscheidene Franse paramentenfabrikanten zelf historische verzamelingen aanlegden.[130] Zo werden delen uit de historische stoffencollectie van Dupont-Auberville in 1885 door een aantal grote fabrikanten uit Lyon opgekocht.[131] Enkele van deze collecties, zoals die van fabrikanten Tassinari, Chatel & Viennois en Lamy & Giraud uit Lyon, werden uiteindelijk geschonken aan het museum te Lyon.[132] Van dergelijke Nederlandse verzamelingen uit de negentiende eeuw is niets bekend. Alleen in de veilingcatalogus van het Amsterdamse atelier C.H. de Vries uit 1962 staan verscheidene historische stukken vermeld,[133] die zeer waarschijnlijk uit de collecties van kerkelijke opdrachtgevers verworven werden.

Terug naar de juiste vorm

De introductie van de neogotiek voor de vormgeving van paramenten zou niet zonder slag of stoot verlopen. Een van de heftigste discussies, en zeker de langstlopende, betrof het model. Het gaat hier vooral om het model van de kazuifel en de bisschopsmijter, waarvan de vormen in het verleden ingrijpende veranderingen hadden ondergaan. In de loop der eeuwen was de kazuifel namelijk geëvolueerd van een zeer wijd, soepel gewaad, tot een sterk versmald kledingstuk, gemaakt van zwaar geborduurde of stijf gedoubleerde stoffen. Rond 1800 was de kazuifel op zijn smalst. De zijkanten waren tot op de schouders opgesneden. De voorzijde was ter hoogte van de armen zoveel versmald dat de priester zijn armen



22 Middeleeuwse paramenten volgens A.W.N. Pugin. De kazuifel is van de zogenaamde 'fish shape', het (verkeerd begrepen) model waarin veel neogotische kazuifels werden vormgegeven (Pugin 1868, z.p.).

vrij kon bewegen, zelfs als de stof door het zware borduurwerk onbuigzaam was geworden. De lengte was ook sterk afgenomen, soms reikte de kazuifel nauwelijks tot over de knieën. Tegelijkertijd met het smaller en korter worden van de kazuifel, was de bisschopsmijter steeds hoger geworden, om meer ruimte te bieden voor decoraties.

Dankzij de archeologische interesse in de middeleeuwen werd een grote hoeveelheid kennis opgebouwd over de ontwikkeling van de vorm en decoratie van paramenten. Zowel Pugin als Guéranger zou naar aanleiding van historisch onderzoek al in de jaren veertig pleiten voor de wedergeboorte van de liturgische kleding.[134] Pugin besteedde in zijn *Glossary of ecclesiastical ornament and costume* veel aandacht aan de ontwikkeling van de vorm van de kazuifel. Hij baseerde zich op zowel schriftelijke als materiële bronnen. Aangezien weinig paramenten

ongeschonden de eeuwen doorgekomen zijn, ontleende hij zijn kennis over de vorm en de algehele compositie vooral aan grafmonumenten. Volgens hem was de kazuifel oorspronkelijk een profaan kledingstuk, gevormd als een volledige cirkel met in het midden een opening voor het hoofd (in werkelijkheid heeft de grondvorm van de middeleeuwse kazuifel nooit de halve cirkel overschreden). In de loop van de middeleeuwen werden volgens hem de zijkanten iets weggesneden, wat leidde tot een ovale grondvorm. Hij noemde dit de 'fish shape' (AFB. 22). Volgens Pugin ontstond deze vorm nádat het gewaad zijn profane functie had verloren: het werd dus ontwikkeld voor puur kerkelijk gebruik. Heel Europa had tijdens de middeleeuwen, 'the ages of faith', een voorkeur voor dit model gehad. Pugin concludeerde hieruit dat het de perfecte, de ware vorm was. Dat die later verloren was gegaan, kwam volgens hem door de teloorgang van het ware geloof en door de overdracht van de vervaardiging aan 'mere tradesmen, who altered the traditional form of the Church to suit their own profit and caprice'. De vroegnegentiende-eeuwse, sterk versmalde vorm beschouwde Pugin als 'most hideous, with a front resembling the body of a wasp, and a back like a board'. Niet alleen het uiterlijk stond hem tegen, ook de symbolische functie was met deze vorm verloren gegaan. In de wetboeken van de katholieke kerk werd regelmatig verwezen naar een grote en plooibare kazuifel. Vele gebruiken tijdens de mis waren volstrekt betekenisloos geworden door de verandering van de vorm van de kazuifel.

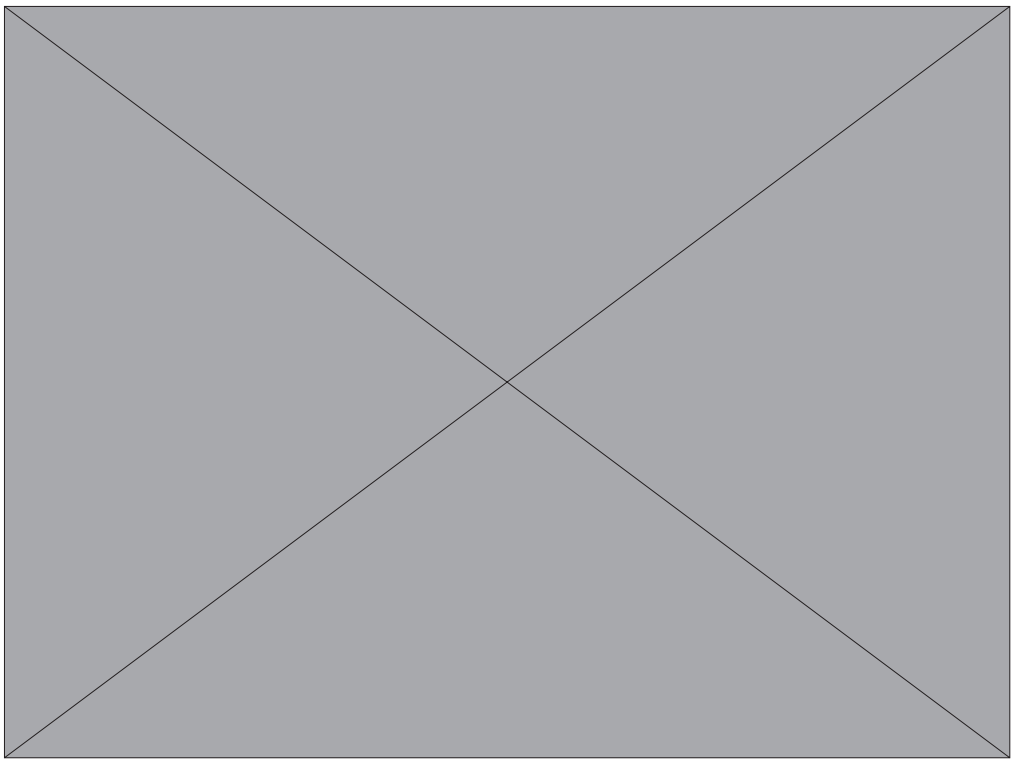
Pugin zou lang zijn best doen om de middeleeuwse vorm te herstellen. In Engeland werd de eerste kazuifel naar Pugins aanwijzingen in 1846 vervaardigd, ter gelegenheid van de inwijding van de kerk te Cheadle. Pugin introduceerde de vorm ook bij Grossé. In de Franse vertaling van Pugins *True principles* uit 1850 worden de eerste Brugse proeven getoond. De afgebeelde kazuifels zijn niet van het oorspronkelijk zeer wijde model (het zogenaamde gotische model), maar van het zestiende-eeuwse model dat tot halverwege de arm is opgesneden, geheel naar het ideaal van Pugin (AFB. 23). In 1849 liet Grossé dergelijke modellen zien aan monseigneur Jean Baptiste Malou (1809–1864), de bisschop van Brugge. Malou was vanaf zijn aanstelling in 1848 een belangrijke promotor geweest van de neogotische stijl. Hij had Bethune, die welbekend was met de theorieën van Pugin, gevraagd de aankleding van zijn bisschopswijding te verzorgen. En in het jaar van zijn aanstelling had hij zijn collega Ludovicus-Josephus Delbecque, bisschop van Gent van 1838 tot 1864, verzocht de beweging te willen ondersteunen.[135] Dat hij wellicht geïnteresseerd was in de herinvoering van de middeleeuwse vormen lag daarom voor de hand. Maar vooralsnog was hij terughoudend. Op 3 september 1849 schreef Malou aan Delbecque: 'Lorsque M.Grossé m'a exhibé ses ornements à la Pugin, afin que je voulesse les approuver. Je lui ai repondu, qu'en cette matière, tout cequi je pouvais faire, était de tolérer tout cequi n'était pas contraire aux prescriptions des rubriques et des décrets dela congrégation des rit […].'[136] Rond deze tijd vonden ook in Frankrijk de eerste hervormingen van de kazuifel plaats. Guéranger liet als eerste een gotisch kazuifel uit de schatkamer van Reims namaken, voor eigen gebruik. Monseigneur Pierre Simon de Dreux-Brézé van Moulins werd de eerste bisschop die wijde gewaden zou dragen, bij zijn inwijding in 1850. Ook de bisschop van Parijs, Marie Dominique Auguste

Sibour[137] zou vanaf 1852 gewaden van het gotische model gaan gebruiken.

Zoals al bleek uit de brief van Malou, kreeg men echter te maken met de kerkelijke wetgeving, in de vorm van de rubrieken en decreten. Guéranger was al in 1850 gevraagd de Romeinse Congregatie van de Riten op dit punt gaan adviseren.[138] Voorlopig werden de nieuwe vormen getolereerd, maar geleidelijk aan onstond er weerstand. Zo weigerde deken Joannes Hartman in 1857 een gotische kazuifel te wijden voor plebaan De Jong van de Utrechtse Sint-Catharinakathedraal.[139] De reactie van de aartsbisschop, waar De Jong zich beklaagde, is helaas niet bewaard gebleven. Een ernstiger zaak speelde zich af in 1858. Monseigneur Delbecque van Gent was er eveneens toe overgaan het gewaad 'à la Pugin' daadwerkelijk te dragen. Dit had ingrijpende gevolgen. Er werd te Rome een aanklacht tegen hem ingediend, onder andere vanwege het dragen van een ongewoon misgewaad.[140]

Dit overkwam niet alleen Delbecque maar ook Franz Bock, die in datzelfde jaar te Rome de mis had opgedragen in een gotische kazuifel. Bock verdedigde zich door te verwijzen naar uitspraken van Georg Müller, de bisschop van Münster, die het voorwoord had verzorgd bij Bocks eerste deel van *Geschichte der liturgischen Gewänder* uit 1859. Bock was in dit deel uitgebreid ingegaan op de geschiedenis van het misgewaad. Volgens hem had de aanleiding van het versmallen en verkorten van het misgewaad gelegen in de steeds zwaarder wordende stoffen (brokaat) en het overdadige borduurwerk op brede aurifriezen. Zij hadden het gewaad in de oorspronkelijke zeer wijde vorm te zwaar en ondraagbaar gemaakt. Bock onthield zich in het eerste deel nog van commentaar op de latere ontwikkelingen. Müller had zich in de inleiding echter volledig geschaard achter de wens om terug te keren naar de middeleeuwse gebruiken, zowel qua materiaalgebruik, kleur en decoratie als qua vorm van de paramenten. Al deze aspecten hadden volgens hem een diepgaande symbolische waarde. Müller was ervan overtuigd dat de oorzaken van latere veranderingen buiten de kerk lagen en zelfs dat deze ontwikkelingen tegen de kerkelijke voorschriften ingingen.

In het eerste nummer van het *Organ für christliche Kunst* van 1859 schreef Bock op instigatie van Pierre Cuypers een uitgebreid artikel over de vorm van het misgewaad. De reden voor deze publicatie was ongetwijfeld de gerezen onzekerheid over de geoorloofdheid van de oude vorm. Bock droeg verscheidene argumenten aan voor terugkeer naar de vroege vormen, zowel historische, esthetische, symbolische als rituele. Volgens Bock waren de ontwikkelingen tot de renaissance vooral bepaald door religieuze argumenten. De ontwikkelingen daarna stonden echter onder vreemdsoortige en vijandige invloeden, zoals 'de zinnelijke zucht naar gemak […] de smakeloze pronkzucht en overlading met borduurwerk […] het meest echter nog in de, in den grond heidensche, zucht naar ontkleeding, naar "déshabillé"'.[141] De superieure schoonheid van het plooibare gewaad was voor hem overduidelijk en werd door kunstenaars bevestigd. En de traditioneel symbolische waarde van de kazuifel, gebaseerd op zijn onverdeeldheid, gesloten-heid en allesbedekkende vorm, was bij de moderne vorm natuurlijk niet meer van toepassing. Evenals Müller beschouwde Bock de sterke uitsnijding van de kazuifel in tegenspraak met zowel de letter als de geest van de kerkelijke ritus.



23 Paramenten uit het atelier van Louis Grossé te Brugge, zoals afgebeeld in de Franse vertaling van Pugins *The true principles of pointed or Christian architecture* (Pugin 1850, z.p.).

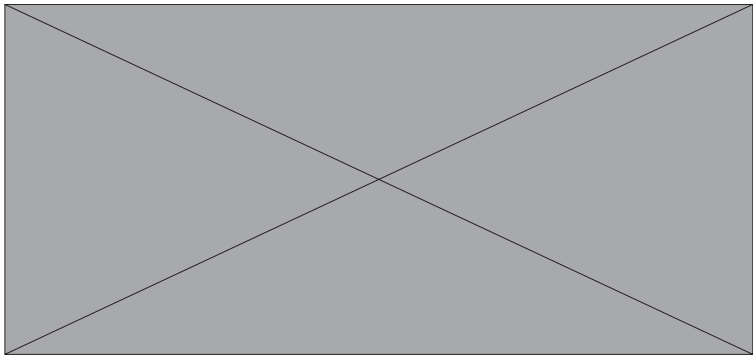
Aan de uitsnijding lagen geen wetten of voorschriften ten grondslag, integendeel, de enige bekende voorschriften vereisten een wijde vorm van de kazuifel, zoals bijvoorbeeld het voorgeschreven oprollen van de kazuifel over de armen van de priester.

De kerk was echter absoluut nog niet overtuigd van de argumenten die pleitten voor terugkeer van de oude vormen. Cuypers vermeldde in een brief aan zijn echtgenote de verschijning van het artikel van Bock, om meteen daarop te laten volgen: 'Msgr. de Aartsbisschop heeft de goede form verboden!!!'[142] Dit genoemde verbod is blijkbaar niet heel strikt geweest, aangezien Stoltzenberg op de Haarlemse tentoonstelling van 1861 een kazuifel exposeerde van het gotische model.[143] Indien het een werkelijk verbod voor het gehele aartsbisdom had betroffen, had hij zich dit niet kunnen veroorloven. Het is mogelijk dat het verbod alleen gold voor het eigen bisdom van de door Cuypers bedoelde aartsbisschop, Joannes Zwijsen, die tevens bisschop van 's-Hertogenbosch was. Bisdommen kennen een redelijk grote zelfstandigheid en zolang van hogerhand geen verbod wordt opgelegd, kunnen in elk bisdom andere voorschriften gelden.

In 1860 verscheen het artikel van Bock in vertaling in de *Dietsche Warande* met een inleiding van Alberdingk Thijm. De laatste had geconstateerd dat de oude vorm in verscheidene bisdommen en congregaties opnieuw in gebruik was genomen. De wijde kazuifel werd onder andere gedragen door de aartsbisschop van Parijs en de bisschop van Haarlem. De redactie van de *Dietsche Warande* schaarde zich achter de opvattingen van Bock met die uitzondering dat men zich tevreden stelde met terugkeer naar het iets versmalde model uit de zestiende eeuw. Volgens Alberdingk Thijm dateerde de werkelijk afgang naar 'een plankachtig voor- en achterbehangsel', met 'den vorm van een viool of drinkpot' uit de periode van

de late renaissance. De renaissance zelf had volgens hem nog te veel goede smaak.

Ondanks alle argumentatie zag het er naar uit dat er een definitief verbod zou komen. De pauselijke ceremoniemeester Joannes Corazza was een aperte tegenstander van de hervormingen. Hij had al in 1859 besloten zowel de gotische kazuifel als de te smalle Romeinse kazuifel te verbieden. Een definitief besluit werd voorbereid. In veel Belgische kerken werd op de zaak vooruitgelopen en werden de nieuwe kazuifels weer in Romeinse vorm gesneden. Jean-Baptiste Bethune, de Belgische architect van de neogotiek, besloot echter naar Rome af te reizen om bij paus Pius IX te pleiten voor het bredere misgewaad.[144] Zijn betoog is mogelijk van invloed geweest; in ieder geval weigerde de paus het voorgestelde besluit goed te keuren en in plaats van een decreet kwam er een circulaire. Op 21 augustus 1863 werd deze circulaire verstuurd door kardinaal Patrizi, de prefect van de Romeinse Congregatie van de Riten (Sacra Rituum Congregatio, S.R.C.), aan bisschoppen van Engeland, Frankrijk, Nederland, België en Duitsland, waarin hun verzocht werd argumenten voor veranderingen aan de S.R.C. voor te leggen.[145] De S.R.C. erkende het mogelijke belang van deze argumenten. De voorlopige conclusie was echter als volgt:



24 De oorspronkelijke middeleeuwse kazuifel volgens James Weale (Weale 1864, p. 82).

> dat de Romeinsche Kerk, en de andere Kerken van de Latijnsche Ritus over de (gansche) wereld, zonder eenig verzet van den kant des Apostolischen Stoels, van de XVIe eeuw af, namelijk ongeveer sedert het juiste tijdstip van het Koncilie van Trente, tot op deze onze tijden toe, het gebruik dier gewaden [in gotische vorm] heeft achtergelaten, en tevens, onder voortduring derzelfde tucht en niet zonder raadpleging des Heiligen Stoels, geoordeeld heeft, dat geene nieuwigheden konden ingevoerd worden; gelijk meermalen de Pausen in hunne konstituties geleerd hebben, wijselijk waarschuwende, dat die veranderingen, als tegenstrijdig met de gevestigde gewoonte der Kerk, dikwerf wanorderlijkheden kunnen voortbrengen en de gemoederen der geloovigen verontrusten.[146]

Verscheidene aanhangers van de neogotiek zouden op deze circulaire reageren. Bisschop Müller van Münster had al op 10 juni 1859, naar aanleiding van de beschuldiging van Bock, een verklaring ingezonden.[147] Bisschop Malou van Brugge schreef in november 1863 een brief aan de apostolische nuntius te Brussel met de bedoeling de S.R.C. op andere gedachten te brengen, zonder resultaat.[148] James Weale, verdediger van de neogotiek in Brugge, publiceerde de circulaire en zijn betoog in het Belgische tijdschrift van de neogotiek *Le Beffroi* van 1864 (AFB. 24).[149] Hij bevestigde hierin de overtuiging van zijn voorgangers dat de versmalling van de kazuifel niet geïnitieerd was door de kerk. Die was een gevolg van invloeden van buitenaf, ten koste van de goede smaak, de tradities en de wet. Het feit dat hij en de zijnen door sommigen werden beschouwd als vernieuwers

– in katholieke ogen een ware belediging – en als veroorzakers van verwarring bij de gelovigen, beschouwde hij als 'un grand, un très grand découragement'. Weale geloofde echter niet dat dit de bedoeling van de circulaire was. Hij verwachtte hetzelfde jaar nog een definitief besluit.

Franz Bock maakt melding van het onderzoek in het tweede deel van zijn *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*, uitgegeven in 1866. Hij gaat in dit tweede deel dieper in op de ontwikkeling van de vorm van de kazuifel.[150] De vroegste kazuifel die hij behandelt, is de kazuifel uit de abdij van Brauweiler (bij Keulen), waarvan gezegd werd dat deze gedragen was door de heilige Bernardus in 1143. Deze was rondom even lang en bijzonder wijd: 4' 5,5" lang, 6' 11,75" breed.[151] Vervolgens behandelt hij het kazuifelmodel dat in de zestiende eeuw werd voorgeschreven. Tijdens het Concilie van Trente (1545–1563) waren onder toezicht van Carolus Borromeus de minimale maten van het (al verkorte en versmalde) misgewaad vastgelegd. Deze kazuifel moest volgens de voorschriften even lang als breed zijn, en voor en achter gelijk: 3' 9" 11'".[152] Vanaf het moment dat Bock deze twee modellen beschreef, zouden ze bekend worden onder de namen Bernardus- en Borromeusmodel. Bock was optimistisch gestemd over de uitkomst van de discussie en beloofde dieper in te gaan op de praktische kanten van de uitvoering van het gotische gewaad, zodra dit door de S.R.C. was goedgekeurd.

De verwachtingen waren onterecht. Uitspraken bleven uit en de circulaire zou tot in de twintigste eeuw het enige officiële geschrift blijven. Dat leidde tot enige onzekerheid. Het was weliswaar duidelijk dat verwarrende nieuwigheden werden afgekeurd, maar noch het Romeinse noch het gotische model werd specifiek verboden. Hoe er met de kwestie werd omgegaan, verschilde dan ook per bisdom. Monseigneur Gerardus Petrus Wilmer, de bisschop van Haarlem, stelde de parochies in zijn bisdom op de hoogte van de circulaire in een brief van 12 juli 1864. Wilmer had voorheen zelf het wijde misgewaad in gebruik genomen en had op 10 juli 1863 juist zijn onderdanen gewaarschuwd niet te oordelen over deze verandering, een uitspraak die overbodig werd door de circulaire van 21 augustus. Wilmer concludeerde uit de circulaire dat de gotische kazuifel als vreemd of vijandig werd beschouwd aan de Latijnse rite van de kerk en accepteerde deze vermaning.[153]

Maar niet iedereen zou zo volgzaam zijn. Dankzij de getuigenis van Gerard van Heukelum weten wij hoe de kwestie in Utrecht werd behandeld.[154] Volgens Van Heukelum had monseigneur Delbecque van Gent zijn Utrechtse collega Zwijsen, aartsbisschop van 1853 tot 1868, in 1864 bezocht en op de hoogte gesteld van de circulaire, zoals die aan de kardinaal van Mechelen was verstuurd. Van Heukelum werd bij dit bezoek aan hem voorgesteld. Delbecque vroeg of hij 'ook al een van die stoute menschen was, die de groote kasuifels (gotische) wilden invoeren. Z.D.Hw. deed het op schalkse wijze en al lachende.' Zwijsen nam het schrijven echter wel degelijk serieus en op 15 augustus 1864 verbood hij het wijde misgewaad voor zijn eigen bisdom. In 1865 ging de synode van de Utrechtse kerkprovincie er naar aanleiding van de circulaire toe over alle vormen uitgezonderd de Romeinse te verbieden.[155]

Zwijsens opvolger A.I. Schaepman, aartsbisschop van 1868 tot 1882, was het daar niet mee eens. Het ging tenslotte niet om een verbod en bovendien was de circulaire gericht geweest aan de Belgische bisschoppen. Het Utrechtse bisdom had nooit een schrijven ontvangen. Het was hem gebleken dat in enkele Duitse bisdommen, waaronder Keulen, Münster en Trier, het wijde misgewaad nog steeds werd gebruikt en tijdens een bezoek van de Keulse bisschop Baudri vroeg hij hem naar de redenen hiervoor. Baudri stelde dat de circulaire om toelichting had gevraagd, deze was geleverd, en aangezien er nooit antwoord uit Rome gekomen was, had men geen redenen gezien om op de zaak terug te komen. Baudri zag er dan ook geen bezwaar in dat men in Utrecht evenals de Duitse bisdommen 'stilletjes zijn gang ging'.

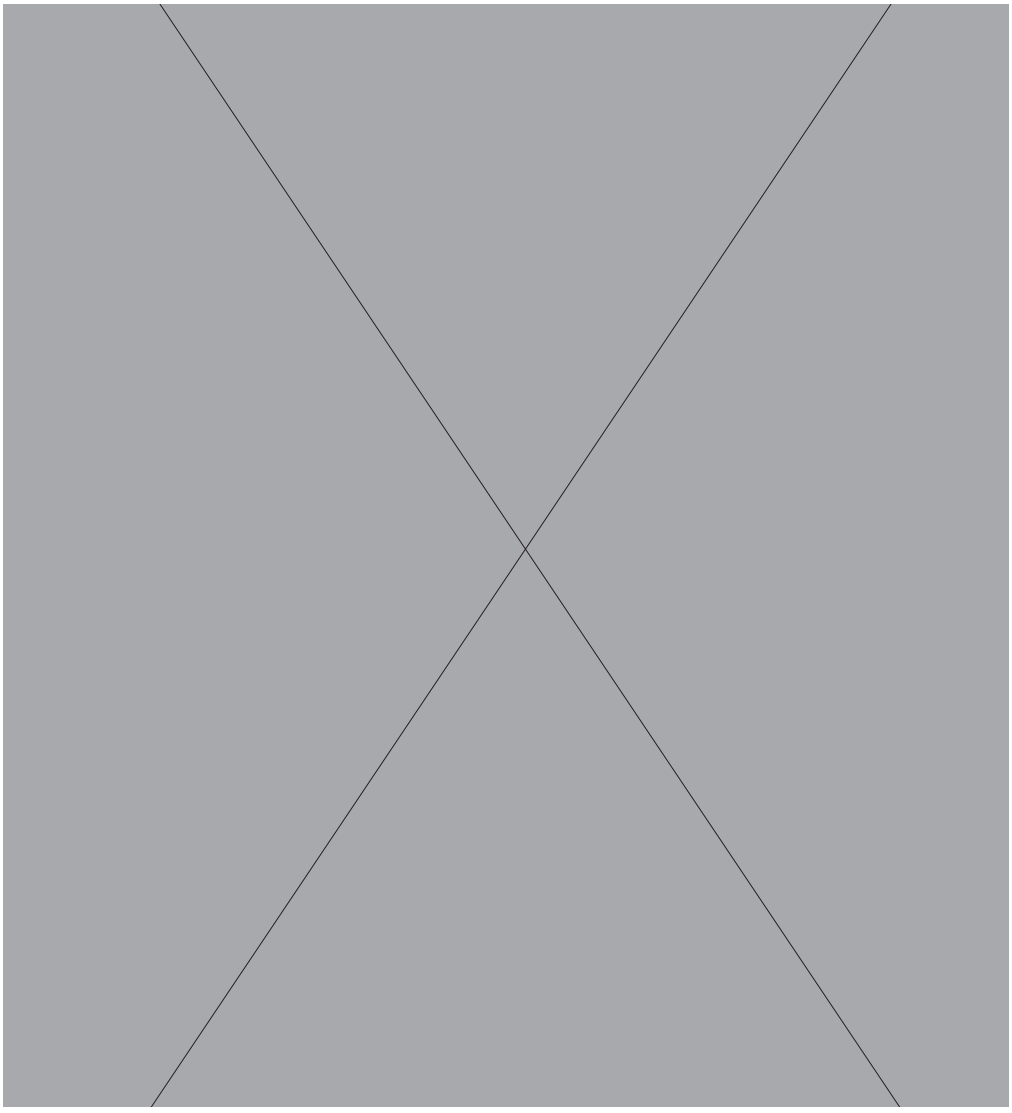
In de loop van de tijd zouden overal wijde kazuifels verschijnen. Zowel het huis Henry als het eveneens in Lyon gevestigde huis Tassinari & Chatel waagden het zelfs gotische gewaden te tonen op de tentoonstelling te Rome van 1870.[156] In 1888 werden aan paus Leo XIII ter gelegenheid van zijn jubileum verscheidene gotische kazuifels geschonken, die alle geaccepteerd werden.[157] Ondanks de onveranderde overtuigingen van de S.R.C. zouden eind negentiende eeuw bij alle grote ateliers wijde kazuifels verkrijgbaar zijn. In de praktijk waren er nog niet veel parochies die het aandurfden. Toen Victor de Stuers, de Nederlandse strijder voor de monumentenzorg, in 1896 advies gaf over de restauratie van de vroegzestiende-eeuwse kazuifel uit de Leidse Hartebrugkerk, zou hij nogmaals tegen het Romeinse model pleiten, 'die van voren op een guitaar en van achteren op een meikever of tor gelijkt'.[158] Zonder resultaat: het gaffelkruis zou opnieuw op een Romeinse kazuifel worden geplaatst. De wijdere kazuifel zou pas in de vroegtwintigste eeuw breed geaccepteerd gaan worden. De discussie over de geoorloofdheid van het model zou rond 1925 nog even oplaaien, maar toen was de terugkeer naar de wijde kazuifel al een algemeen geaccepteerd feit.

De herleving van stoffen voor kerkelijk gebruik

Een volgend punt van discussie was de voor paramenten gebruikte stof. Deze discussie hangt gedeeltelijk samen met de vorige. Het gotische model vereiste om draagbaar te blijven een soepele, lichte, in plooien vallende stof. Stijve en gedoubleerde stoffen, gebruikelijk in de vroegnegentiende eeuw, kwamen hiervoor dus niet in aanmerking. Daarnaast kwamen op stilistische gronden de wel soepel vallende gebloemde stoffen, zoals gebruikelijk in de achttiende en vroege negentiende eeuw, niet in aanmerking voor de vervaardiging van paramenten. Men zocht ook op dit gebied aansluiting bij de middeleeuwen.

Middeleeuwse paramenten waren tot de vijftiende eeuw gemaakt van soepele, dunne zijde stoffen, soms effen, soms met ingeweven patronen. Complete paramenten uit deze periode, waarvan niet alleen het borduurwerk maar ook de stof bewaard is gebleven, waren in de eerste helft van de negentiende eeuw echter nauwelijks bekend. Meer kennis over stoffen verkreeg men pas door

25 Kazuifels van Louis Grossé, links voor het gotische altaar, rechts voor het 'moderne' altaar. Stadsarchief Brugge, Archief Grossé.



grafvondsten en onderzoek naar de zijdefragmenten die relieken omhulden. Over de vijftiende en zestiende eeuw was meer bekend. De zware fluwelen en brokaten stoffen uit deze periode hadden de tand des tijds beter doorstaan en waren bovendien op veel schilderijen afgebeeld. Het granaatappelmotief was in deze periode allesoverheersend en het kwam in een oneindig aantal varianten voor. Het waren echter juist deze zware stoffen die voor de afsnijding van de kazuifel hadden gezorgd.

Pugin en Grossé

Pugin besteedde in zijn *Glossary of ecclesiastical ornament and costume, compiled from ancient authorities and examples* uit 1844 nauwelijks aandacht aan originele stofpatronen. Mogelijk omdat hij inderdaad niet veel voorbeelden kende van vroege zijde, maar mogelijk ook omdat deze stoffen bepaald geen christelijke oorsprong hadden. De in de dertiende, veertiende en vijftiende eeuw gebruikte zijden weefsels kwamen voornamelijk uit Italië, onder andere uit Lucca en Venetië. De hier geproduceerde damasten waren exact gekopieerd naar Oosterse, vooral islamitische stoffen. Soms waren er zelfs Arabische teksten in verwerkt. Men had

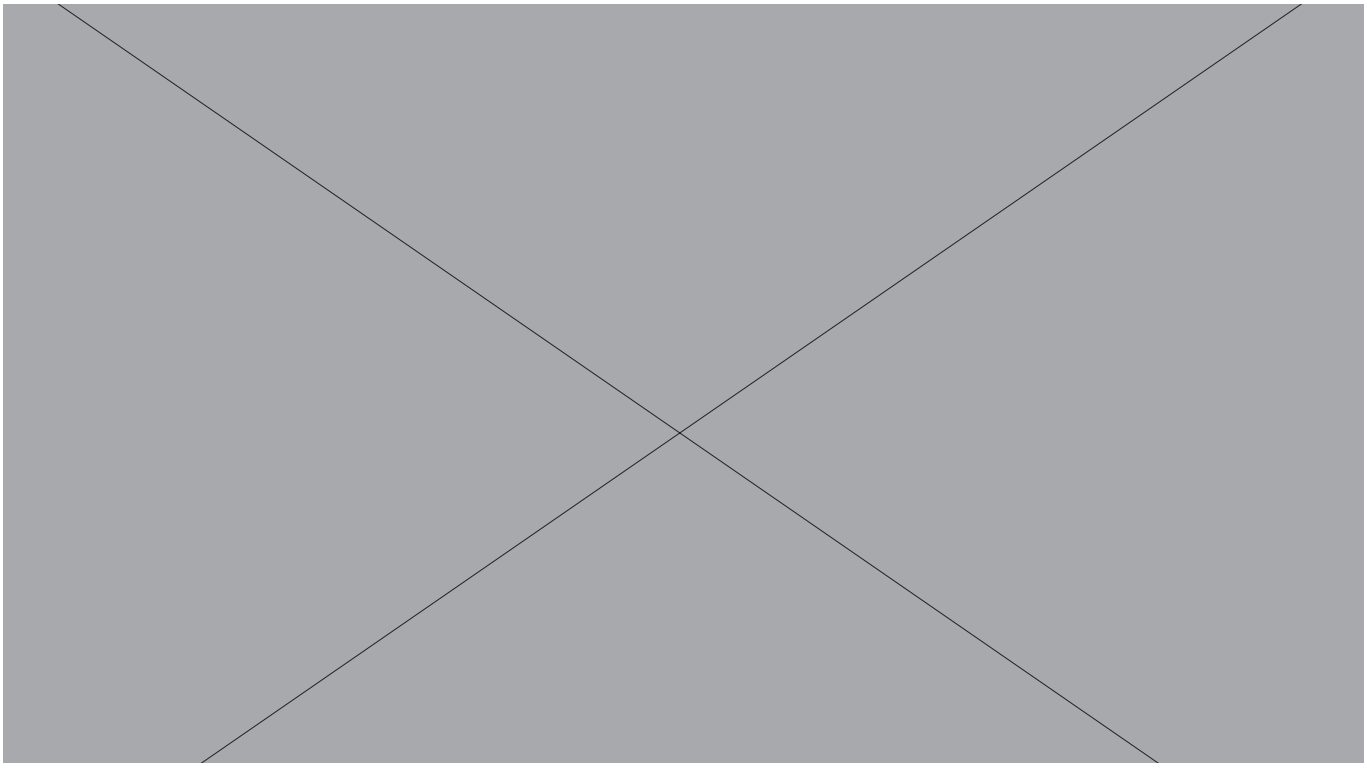
in de middeleeuwen blijkbaar geen probleem gehad met het gebruik van dergelijke stoffen voor kerkelijke kleding. Maar voor Pugin kan die zaak heel anders gelegen hebben. Het ging hem tenslotte niet om letterlijke navolging, maar om navolging van de principes. Volgens hem konden paramenten het beste gemaakt worden van effen stoffen van 'pliant materials', zoals fluweel of zijde, met een dunne voering. In de *Glossary* zijn slechts enkele afbeeldingen opgenomen van gedecoreerde stoffen. De getoonde patronen zijn niet op originele stoffen gebaseerd, maar geïnspireerd op de gotische ornamentiek zoals wij die kennen uit de architectuur. In Kings bewerking van *True principles* uit 1850 zijn de afbeeldingen van een aantal kazuifels opgenomen, waaronder een effen rode kazuifel met geborduurde banden en een kazuifel van rode stof met erover gestrooide kruisvormige motieven, waarschijnlijk geborduurd (AFB. 23). Deze stofdecoratie lijkt ontleend te zijn aan laatgotische Engelse paramenten. Zij kenmerken zich door een decoratie van verspreid aangebrachte motieven als engelen en sterren. De rode stof stelt ook hier waarschijnlijk effen fluweel voor, een stof die favoriet was bij Pugin: 'Perhaps the best material for chasubles is plain velvet, on which the embroidery of the orphreys tells with surprising effect and richness.' Als er een stof gebruikt werd met een ingeweven patroon moest deze klein zijn, 'as the plain surfaces between the orphreys are necessarily small, and a large pattern cut up has a confused and disjoined appearance'.[159] Alleen een afgebeelde koorkap is gemaakt van een stof met grote ingeweven patronen. Waarschijnlijk golden zijn bezwaren niet voor dit omvangrijke gewaad.

Pugins belangrijkste volgeling Grossé liet zich niet geheel door diens uitgangspunten leiden. Een aantal ontwerptekeningen uit de decennia na 1850 toont weliswaar borduurwerk op effen fluweel, maar een in Brugge uitgegeven plaat, waarschijnlijk daterend uit de jaren vijftig, geeft een ander beeld.[160] Het gaat hier om afbeeldingen van kazuifels voor het gotische en voor het moderne altaar. Het model van beide kazuifels verschilt miniem: de kazuifel voor het gotisch altaar reikt tot aan de pols en is aan de onderzijde iets gepunt, de kazuifel voor het moderne altaar reikt tot net over de elleboog en is afgerond. Beide gewaden vallen in soepele plooien. Het verschil schuilt vooral in de gebruikte motieven. De decoratie van zowel stof als aurifries van de gotische kazuifel is gebaseerd op de vierpas, op de moderne kazuifel is asymmetrisch rankenwerk afgebeeld (AFB. 25). Het is bekend dat Grossé vanaf 1845 zelf zijden stoffen vervaardigde, maar veel gegevens over deze productie zijn er niet. Het lijkt erop dat het hier om zijdedamasten ging, met gotische motieven. In aanmerking komt een rijk gedecoreerd zijden weefsel dat bekend is van verscheidene rijke stukken van Grossé. Het patroon van onregelmatige vierpassen in spitsovalen gevuld met een granaatappelmotief kent kleine variaties. Op de kazuifel van monseigneur Malou uit 1858 zijn tussen de spitsovalen koningsappels en sterren afgebeeld, bij andere paramenten cirkels met de letters IHS (Ihesus) en M (Maria). Tot ver in de jaren zeventig werd deze zijde gebruikt.[161] Het lijkt erop dat Grossé zich wat stofpatronen betreft niet op Engeland, maar eerder op Frankrijk richtte. Hij was in deze jaren tenslotte nog grotendeels aangewezen op de Franse manufacturen en moet goed op de hoogte zijn geweest van de ontwikkelingen aldaar.

Frankrijk

De modegevoelige zijdeweverijen in Frankrijk toonden vanaf circa 1850 interesse in de neogotiek. De eerste beschrijvingen van stoffen dateren uit 1855. In de *Annales archéologiques* werd in dat jaar een speciaal voor kerkelijk gebruik gemaakte stof beschreven, vervaardigd door de fabrikant Chardon uit Nîmes, naar ontwerp van de architect Henry Révoil (1822–1900).[162] De soepele stof toonde ornamenten als vierpassen, ruiten en Griekse kruisen, ontleend aan de romaanse en gotische architectuur. Op de Parijse wereldtentoonstelling van datzelfde jaar werden – naast veel rococostoffen – voor het eerst op de middeleeuwen geïnspireerde stoffen getoond.[163] Het gaat hier voornamelijk om soepele zijdedamasten, die mooi gedrapeerd konden worden. De bedrijven van Lemire, Bouvard & Lançon, Jaillard, Verzier en Vanel uit Lyon, en Guibout, Kreichgauer, Limal-Boutron, Hubert-Ménage en Biais uit Parijs toonden paramenten vervaardigd uit dergelijke soepele stoffen. Er waren twee categorieën stoffen te zien. Als eerste waren er de op de middeleeuwse architectuur en ornamentiek geïnspireerde patronen, met elementen als vierpassen, geometrische motieven, kruisen en sterren, die onder sterke invloed van de publicaties van Pugin en Martin tot stand waren gekomen. Daarnaast waren er stoffen met door archeologisch onderzoek beïnvloede patronen en elementen als leeuwen, pauwen, adelaars, griffioenen, draken, basilieken en chimères. Effen stoffen bleven daarnaast in gebruik, zoals de zware zijde 'gros de Naples' en zilver- en goudlaken.

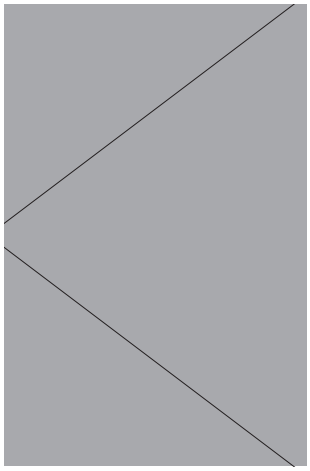
Twee neogotische architecten worden genoemd als ontwerpers van de getoonde paramenten, namelijk Antoine Desjardins (1814–1882) voor Bouvard & Lançon en Viollet-le-Duc voor Biais. Desjardins was vanaf 1848 architect van het bisdom en de stad Lyon en was betrokken bij de restauratie van de kathedraal in



26 Paramenten van Hubert-Ménage op de wereldtentoonstelling van 1855 te Parijs. De witte kazuifel werd gemaakt voor de bisschop van Parijs, monseigneur Sibour (De Farcy 1890, afb. 138).

deze stad. De gewaden die werden getoond op de wereldtentoonstelling van 1855 waren voor deze kathedraal gemaakt (AFB. 26).[164] De geweven stoffen tonen zeslobbige medaillons met in goud en rood geweven bustes van de vier aartsengelen tegen een blauwe achtergrond. Tussen de medaillons bevinden zich goudkleurige cirkelvormige ornamenten en ranken. Het patroon is gebaseerd op de vormentaal van de gotiek, maar is in zijn compositie geheel origineel. Het behoort duidelijk tot de eerste categorie. Een ander voorbeeld is verwerkt in de koorkap van monseigneur de Dreux-Brézé van Moulins (AFB. 27).[165] Deze in 1879 vervaardigde koorkap werd versierd met geweven aurifriezen naar een ontwerp van Martin uit 1858. Ze zijn gedecoreerd met vierpassen, gevuld met bladmotieven. Ook deze aurifriezen behoren tot de eerste categorie.

De kazuifel naar ontwerp van Viollet-le-Duc werd vervaardigd van een effen stof, namelijk een witte gros de Naples. De overvloedige decoratie van deze kazuifel was geïnspireerd op een gewaad uit de kerkschat van Reims. De keuze voor een effen stof was in dit geval archeologisch verantwoord.



27 Aurifries naar een ontwerp van Arthur Martin uit 1858 (Chavent & Berthod 1992, p. 182).

Duitsland

Er waren op de wereldtentoonstelling van 1855 ook kerkstoffen van Weense firma's te zien. Ze waren sterk vergelijkbaar met vroegnegentiende-eeuwse Franse stoffen. De invloed van de middeleeuwen ontbrak nog volledig. Eventuele Duitse inzendingen werden geen vermelding waard gevonden. Maar deze situatie zou snel veranderen. Op instigatie van Franz Bock ging men in Duitsland reproducties maken van middeleeuwse stoffen die de hele westerse wereld zouden veroveren. In de loop der eeuw zou er een enorme productie op gang komen van zeer diverse patronen.

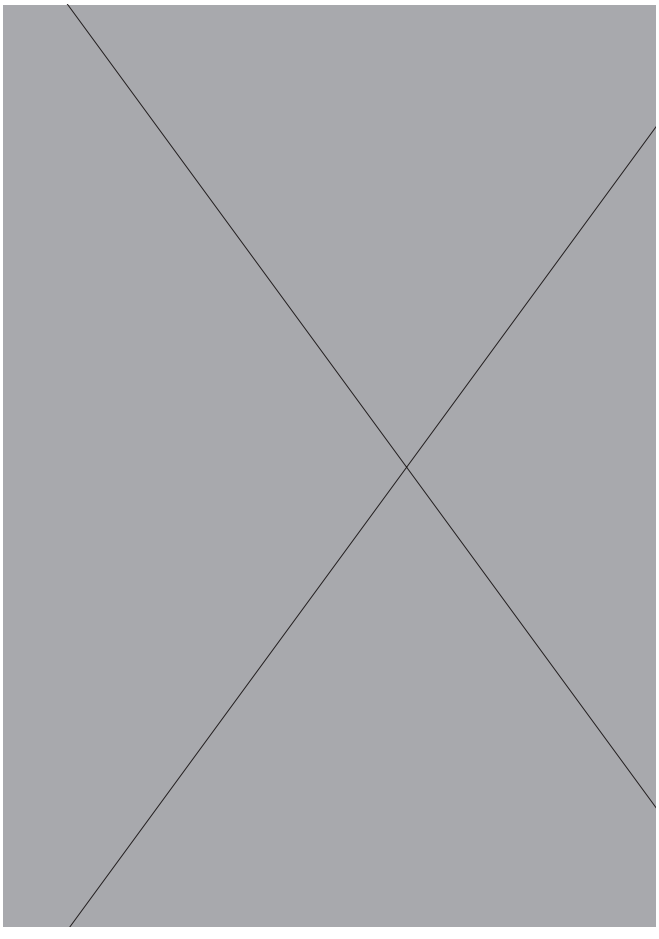
In het eerst deel van *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters* uit 1859 besteedde Bock al veel aandacht aan de ontwikkeling van zijden stoffen. Zijn kennis hierover was groot en veel van de door hem besproken voorbeelden kwamen uit zijn eigen verzameling. Bock hechtte in tegenstelling tot Pugin wel waarde aan de exacte navolging van middeleeuwse stoffen. Twee firma's namen het op zich stoffen te kopiëren uit Bocks verzameling. Het gaat hier ten eerste om het al genoemde bedrijf Lemire uit Lyon.[166] Dit zijdehuis was volgens Bock een van de oudste en belangrijkste op het gebied van kerkstoffen. Lemire had op dit moment al stoffen uitgevoerd naar tekeningen van Martin en Viollet-le-Duc en een tweetal werd in de *Geschichte* afgebeeld. De tweede firma was die van Friedrich J. Casaretto te Krefeld.[167] Casaretto zou het eerste Krefeldse bedrijf zijn dat kerkstoffen ging vervaardigen. De al sinds de achttiende eeuw bloeiende zijdeindustrie te Krefeld was namelijk van doopsgezinde oorsprong en had tot op dat moment weinig betekend voor het katholieke textiel. Daarnaast is er sprake van een bedrijf te Grevel bij Düsseldorf, dat speciaal was ingericht voor de vervaardiging van middeleeuwse stoffen.[168] Dit bedrijf wordt hierna geen enkele keer meer genoemd en het is mogelijk dat het de weverij van Casaretto betrof. De weverijen van de Krefeldse huizen werden regelmatig op het platteland gevestigd, waar de arbeidskosten laag waren.

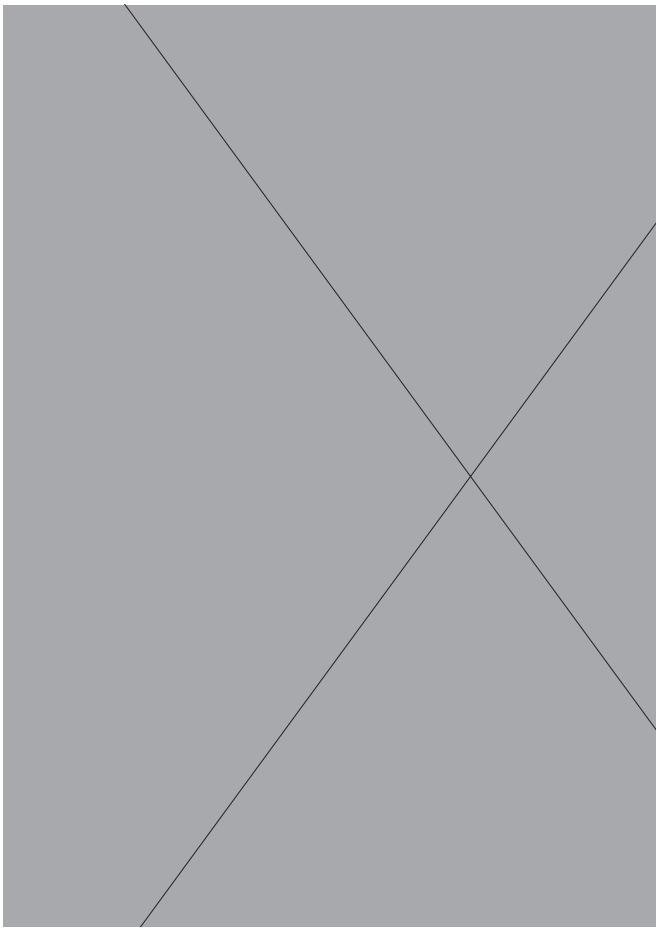
Casaretto kopieerde naar aanleiding van Bocks onderzoek enkele middeleeuw-

se zijdedamasten. De eerste was de zogenaamde leeuwenstof, die vanaf 1859 werd geproduceerd (afb. 28). Daarop volgde vanaf 1860 de zogenaamde hertenstof (afb. 29). Beide zouden zeer succesvol worden. Het hertenpatroon zou door veel verschillende bedrijven in productie genomen worden (zowel in Duitsland als in Frankrijk), in een oneindig aantal kleuren, kleurcombinaties en rapporten.[169] Originele fragmenten van deze Italiaanse stof uit het tweede kwart van de vijftiende eeuw vond Bock in een getto in Palermo, in de vorm van een rood met gouden stola, en in een wit gewaad in de Dom van Halberstadt.[170] De stof bestaat uit een patroon van geketende herten onder een halve cirkel van lichtstralen en vogels in een zeshoekig kader. Het staat in de traditie van Arabische stoffen waarin fabeldieren en jachttaferelen de hoofdrol spelen. Hoewel Bock zich hiervan bewust was, interpreteerde hij deze afbeelding toch als christelijk.[171] Het hert stond volgens hem symbool voor de ziel van de mens, die naar rust en vrede verlangt. Hij ontleende dit aan Psalm 42:2: 'Wie der Hirsch verlanget nach den Wasserquellen, so sehnt meine Seele nach Dir, o Gott.'[172]

De leeuwenstof was geïnspireerd op een andere Italiaanse zijdedamast van Arabische oorsprong, door Bock aangetroffen in de Mariakerk te Danzig.[173] Het patroon werd ingrijpend gewijzigd om het geschikt te maken voor kerkelijk gebruik. De oorspronkelijk afgebeelde honden en panters werden vervangen door leeuwen, en de spreuken uit de Koran door het monogram ihs en de tekst 'Vicit

28 Afbeelding van de oorspronkelijk Italiaanse zijde waarop de leeuwenstof uit 1859 werd gebaseerd. De honden en panters werden vervangen door leeuwen, de Arabische teksten door Latijnse teksten en het Christusmonogram ihs (Bock 1859a, Taf. viii).
29 De zogenoemde hertenstof, waarvan zich originele fragmenten in de verzameling van Franz Bock bevonden, werd vanaf 1860 in Krefeld bij Casaretto gereproduceerd. Het werd de populairste stof voor paramenten (Bock 1859a, Taf. ix).

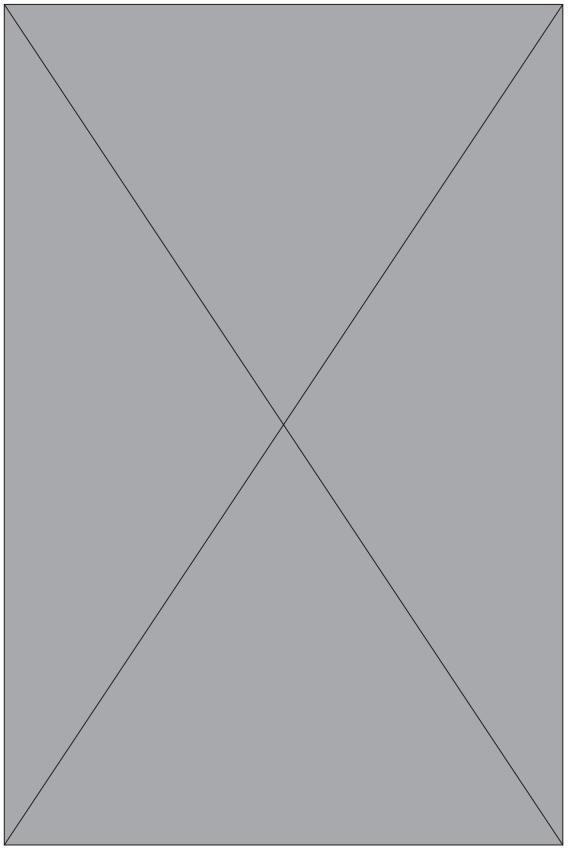




leo de tribu Juda / Apprendit draconem et ligavit eum' (De leeuw uit de stam Juda heeft overwonnen. Hij greep de draak en hij bond hem). Deze tekst is gebaseerd op de Openbaring van Johannes.[174] De leeuw staat hier symbool voor Christus, de draak voor de duivel. Ook deze stof werd naderhand door verscheidene andere bedrijven in productie genomen, waaronder Giani in Wenen en Dutzenberg in Krefeld.[175]

Bock zou in zijn publicatie verschillende stoffen bespreken die door Casaretto in Krefeld werden gereproduceerd. Het gaat hier om het motief van het drieblad, waarvan het origineel eveneens afkomstig was uit de Mariakerk te Danzig, en enkele granaatappelmotieven.[176] Dit laatste motief werd gedurende de vijftiende en zestiende eeuw veelvuldig gebruikt voor paramenten. Ook de granaatappel zou van Bock een christelijke betekenis meekrijgen: 'Der Granatapfel mit seinen Früchten bedeutet nach Einigen die Liebe, die sich im Glauben thätig erweise und Früchte bringe zum ewigen Leben.'[177]

In de verzameling stofstalen van Grossé bevinden zich enkele gereproduceerde stoffen, die mogelijk ook tot stand zijn gekomen dankzij Bocks bemoeienis. Het gaat hier ten eerste om een witte damast met een patroon van grote cirkels. Zij zijn gevuld met bomen met daaronder adelaars die kleine herten aanvallen. De stof is een reproductie van een origineel uit het Kunstgewerbemuseum te Berlijn.[178] Daarnaast is er een geweven band, die Grossé verwerkte in dezelfde kazuifel als de hiervoor besproken stof, geweven in blauw, groen en rood tegen een gouden ondergrond. Het is een reproductie van een zesde-eeuwse band, gevonden in het Egyptische Panopolis, nu eveneens in het Kunstgewerbemuseum te Berlijn. Ook op het gebied van Egyptisch textiel werd Franz Bock als autoriteit beschouwd. Hij kende de Koptische textielcollecties te Wenen en Berlijn zeer goed. Vanwege zijn kennis werd hij in 1885 aangesteld om Koptische graven in Boven-Egypte te lichten. De in 1887 in Düsseldorf gehouden tentoonstelling van vondsten bevatte 457 objecten, alle door Bock van toelichting voorzien.[179]



30 Fragment van een koorkapschild van Casaretto te Krefeld, mogelijk ontworpen door Otto Mengelberg, ca. 1890–1900. Het gaat hier om een vrije reproductie van een vijftiende-eeuws origineel, afkomstig uit de collectie van Alexander Schnütgen. Uden, Museum voor Religieuze Kunst, MRK 1990–2504.

Bocks werk is van grote invloed geweest, en niet alleen op de Duitse stoffenindustrie. Ook de industriëlen te Lyon, Parijs en Wenen maakten gebruik van zijn voorbeelden. Bock had het voornemen een overzichtswerk over geweven stoffen te maken. Een eerste aanzet deed hij met de twee in 1859–1861 verschenen afleveringen van *Die Musterzeichner des Mitteralters. Anleitende Studienblätter für Gewerbe- und Webeschulen, für Ornamentzeichner, Paramenten-, Teppich- und Tapeten-Fabricanten. Nach alten Originalstoffen eigener Sammlung.* Zijn taak werd overgenomen door de Duitse ontwerper en verzamelaar Friedrich Fischbach (1839–1908). Fischbach was al tijdens zijn studietijd (1859–1862) begonnen met het verzamelen van stofpatronen, uit onvrede over zijn studie in Berlijn en het aanwezige studiemateriaal. In 1862 werden in Wenen enkele patronen van Fisch-

bach door Giani te Wenen uitgevoerd. Zijn belangrijkste werk over stofpatronen, *Ornamente der Gewebe. Mit besonderer Benutzung der ehemaligen Bock'schen Stoffsammlung des K.K. Öst. Museums für Kunst und Industrie in Wien*, moest dienen als voorbeeld voor de industrie en het tekenonderwijs. Het verscheen na vele vertragingen, onder andere door oorlogsgeweld, in de jaren 1874–1878. Het kostbare werk bestaat uit 160 grote platen in chromolithografie, met afbeeldingen van onder andere stoffen van islamitische oorsprong, waarin bijvoorbeeld fabeldieren, jachtscènes, Arabische teksten, tuinen en kastelen zijn afgebeeld. Er zijn verscheidene stoffen in afgebeeld die gereproduceerd werden, ook enkele uit Nederlands bezit. Getoond wordt zowel de zogenaamde Dioscurenzijde als de Ruiterzijde uit de Sint-Servaaskerk te Maastricht. Beide werden door Casaretto nagemaakt, in het eerste geval zeer waarschijnlijk door tussenkomst van Bock.[180] De Dioscurenzijde was tenslotte in 1863 dankzij Bock tevoorschijn gekomen uit de schrijn van Sint Servaas. Een fragment van deze stof werd door hem in 1875 aan Lyon verkocht. Daarnaast is in het plaatwerk van Fischbach een fragment opgenomen van een zijdedamast met afbeeldingen van cirkels met vogelparen, naar de kazuifel van Sint Bonifatius. Fischbach bewoog zich op veel gebieden en stelde verscheidene ornamentboeken samen, ook op het gebied van de borduurkunst. Hij leverde duizenden patronen voor de industrie, onder andere voor tapijten. Zijn werk was hier welbekend: Van Heukelum maakte in de inventaris van zijn eigen collectie bijvoorbeeld regelmatig verwijzingen naar *Ornamente der Gewebe*.[181]

In de laatste decennia van de negentiende eeuw vond er een verschuiving plaats in de interesse van de Duitse zijde-industrie. Er kwam belangstelling voor de zwaardere zijden fluwelen, fluweelbrokaten en brokaten stoffen uit de late middeleeuwen. De fabrikant Theodor Gotzes te Krefeld zou deze als eerste gaan reproduceren. Vanaf eind jaren tachtig ontwierp de schilder Friedrich Stummel voor Gotzes talrijke stoffen, onder andere geïnspireerd op de grote granaatappelpatronen uit de vijftiende en zestiende eeuw.[182] In dezelfde tijd verschenen voor het eerst geheel geweven aurifriezen. De eerste aurifriezen waren reproducties van de zogenaamde Kölner Borten. Deze met gouddraad geweven banden waren zeer populair in de late middeleeuwen. Zij waren gedecoreerd met eenvoudige ingeweven motieven van gekleurde zijde, zoals gestileerde levensbomen, heiligenfiguren, bloemen en teksten. De eerste geslaagde poging van Gotzes om deze banden te reproduceren werd besproken door Alexander Schnütgen in het *Zeitschrift für christliche Kunst* van 1889.[183] Vanaf die tijd zouden dergelijke banden in vele varianten vervaardigd worden. Details als gezichten en handen, die niet goed in weefwerk uitgevoerd konden worden, werden naderhand geborduurd of geappliqueerd.

Na Gotzes volgden andere fabrikanten als Bister, Ferlings & Keussen en Casaretto.[184] Van deze laatste is een reproductie van een koorkapschild uit de collectie van Alexander Schnütgen (AFB. 30). Het originele koorkapschild, met een voorstelling van de Annunciatie, dateert uit het derde kwart van de vijftiende eeuw.[185] De compositie is in grote lijnen en in een beperkt aantal kleuren – goud, blauw, rood, groen en wit – geweven. Alle details zijn naderhand geborduurd.

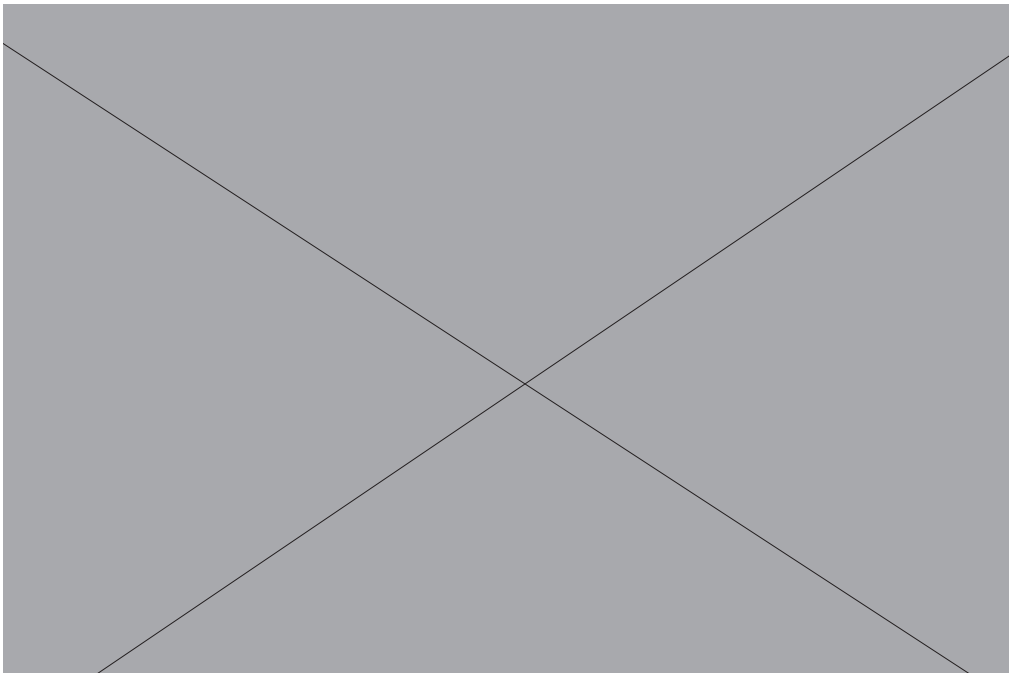
De gezichten en handen zijn als applicaties toegevoegd. De Utrechtse kunstenaar Otto Mengelberg, die de gezichten van het versleten origineel verving, was waarschijnlijk betrokken bij het ontwerp van de reproductie. De reproductie volgde nauwkeurig het origineel, alleen enkele verloren gegane details werden toegevoegd. Mengelberg ontwierp veel stoffen voor de Krefeldse industrie, aangespoord door Alexander Schnütgen. Verscheidene originelen bevonden zich in diens collectie. Schnütgen zou dan ook een aantal artikelen wijden aan de nieuwe reproducties in zijn *Zeitschrift für christliche Kunst*.

Belangrijkste productiecentra

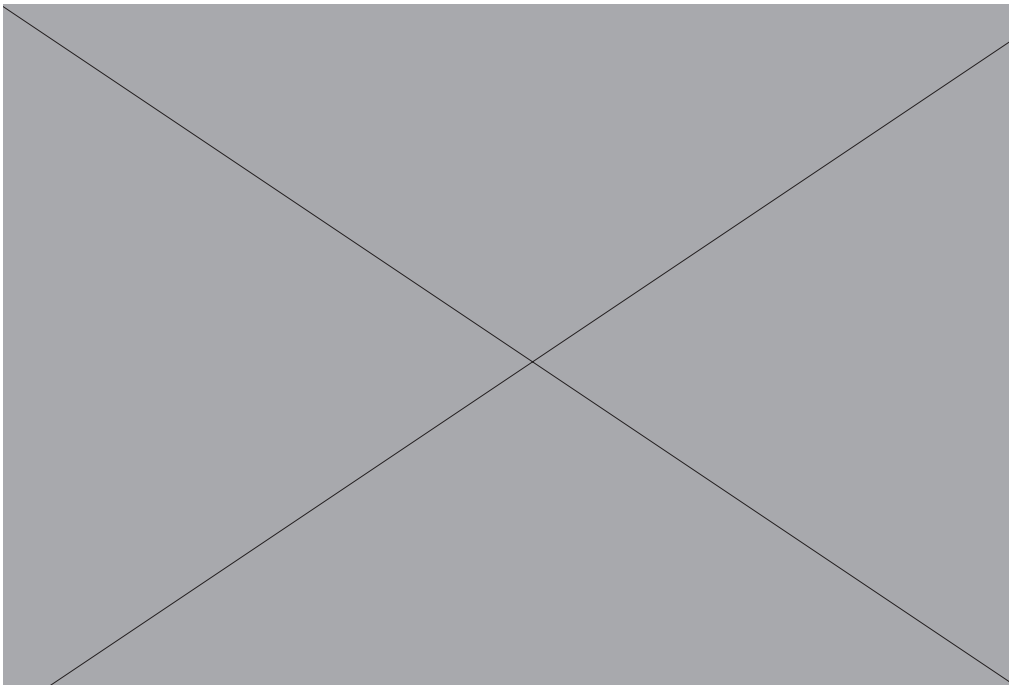
Van het Brugse atelier Grossé is een grote collectie laatnegentiende-eeuwse stofstalen bewaard gebleven. Honderden stalen laten een veelvoud aan patronen zien, waarbij reproducties van middeleeuwse originelen een belangrijk deel innemen. Alle bekende patronen zijn vertegenwoordigd, waaronder het leeuwen- en het hertenpatroon (AFB. 31) en vele varianten van het granaatappelmotief. In de collectie is slechts één gereproduceerd stoffragment voorzien van toelichting (AFB. 32). Hoewel in het archief van Grossé niet is vastgelegd waar deze stoffen werden aangeschaft, zijn de meeste te herleiden naar Krefeld en Lyon. Daarnaast lijkt een enkele van Engelse oorsprong te zijn (bijvoorbeeld met een patroon van Tudorrozen). Pas van na 1900 zijn er gegevens bewaard gebleven over de leveranciers. Op dat moment golden als belangrijkste leveranciers van historische reproducties Lamy & Gautier uit Lyon, Tassinari & Chatel, gevestigd te Parijs en Lyon, en Giuseppe Pasquina uit Turijn.[186]

Een andere, kleine stalencollectie bevindt zich in Museum Catharijneconvent en komt waarschijnlijk uit het bezit van de edelsmid Gerard Bartel Brom.[187] De collectie bevat Krefeldse zijdedamasten. Ook hier zijn de belangrijkste motieven vertegenwoordigd, zoals het hertenpatroon en het leeuwenpatroon, naast enkele andere patronen van oosterse oorsprong. De bedrijven die middeleeuwse stoffen reproduceerden, waren in Nederland in ieder geval bekend. In 1873 verwees Van Heukelum in *Het Gildeboek* naar de volgens hem beste leveranciers: Frères Emile te Lyon, een bedrijf waarover geen gegevens bekend zijn, de bekende huizen van Casaretto te Krefeld en Giani te Wenen, en als laatste Walraff te Waldniel. In deze laatste plaats hadden verscheidene Krefeldse huizen hun weverijen gevestigd.

Tegelijkertijd met de invoering van oude patronen voor nieuwe stoffen vonden er vele veranderingen plaats in de Europese zijde-industrie. Lyon was gedurende de tweede helft van de negentiende eeuw nog steeds de grootste zijdestad van Europa. De waarde van de zijdeproductie in Lyon ten behoeve van meubilair en paramenten bedroeg in 1868 twaalf miljoen francs en in 1872 achttien miljoen, waarvan tien miljoen voor paramenten. In dat laatste jaar bedroeg het totale aantal weefstoelen 126.000. De Krefeldse zijde-industrie begon echter snel een geduchte concurrent te worden. Waren er daar rond 1850 nog maar 10.000 weefstoelen, in 1872 bedroeg dit aantal meer dan 33.000.[188] Nieuwe bedrijven werden opgericht die zich specifiek met de vervaardiging van kerkstoffen bezig gingen houden, zoals Friedrich J. Casaretto, Franz Xaver Dutzenberg (gevestigd 1849),



31 Stalen met diverse uitvoeringen van de hertenstof. Stadsarchief Brugge, Archief Grossé.



32 Reproducties van een zijdedamast en een band, waarvan de originelen zich in het Kunstgewerbemuseum te Berlijn bevonden. Stadsarchief Brugge, Archief Grossé.

Theodor Gotzes en Dr. Pielen & Co.[189] Vanaf 1880 werd ook in Krefeld de mechanische weefstoel ingevoerd, wat grote economische gevolgen had. Waren er in 1882 nog 35.000 particuliere weefstoelen, een decennium later waren er nog maar 6000. Het aantal weefstoelen in de fabrieken vertienvoudigde daarentegen en aan het einde van de negentiende eeuw behoorde Krefeld naast Lyon tot de belangrijkste Europese centra voor paramentenstoffen.

Over de exportcijfers naar Nederland is niets bekend. Maar de hiervoor geschetste ontwikkelingen – de grote invloed van Duitse onderzoekers zoals Franz Bock, de productie van veel nieuwe kerkstoffen en de schaalvergroting van

de industrie – tezamen met de nabije ligging van het gebied, maken het vanzelfsprekend dat de Krefeldse zijde-industrie de Nederlandse paramentennijverheid in grote mate zou gaan beïnvloeden.

Ontwikkeling van het gouddraad

Neogotische paramenten zouden evenals hun neobarokke voorgangers gedecoreerd worden met gouddraad. Maar ook op dit gebied zouden hervormingen plaatsvinden. De samenstelling van het draad werd onderwerp van discussie. Onderzoekers ontdekten namelijk dat het in de middeleeuwen gebruikte gouddraad anders van samenstelling was dan het contemporaine. In oude inventarissen is regelmatig sprake van 'or de Chipre' of 'aurum Cypreum' (goud uit Cyprus).[190] Wat hiermee bedoeld werd, was onbekend. Het contemporaine, zogenaamde Franse of Leonsche gouddraad was gemaakt van een smal strookje metaal, gewalst uit een getrokken draad. Dit strookje werd rond een zijden kern gewikkeld. Het strookje kon van echt goud gemaakt zijn, maar dat kwam eigenlijk nooit voor, verguld metaal was gebruikelijker. Er bestonden vele soorten en kwaliteiten, gegroepeerd in drie categorieën: 'echt goud' is verguld zilverdraad, 'half echt goud' is verguld koperdraad en 'onecht goud' is koperdraad dat aan de oppervlakte met behulp van zinkdamp tot messing is gemaakt. Hoe goedkoper de draad, hoe kwetsbaarder. Indien de vergulding niet goed is uitgevoerd, het onderliggende metaal een te laag gehalte zilver bevat of het werk onder slechte omstandigheden wordt bewaard, wordt het metaal snel zwart. Dit probleem werd door de fabrikanten zelf onderkend. Toen François-Ours Soiderquelk in 1841 zijn rijk met goud en zilver geborduurde paramenten leverde voor de Mozes en Aäronkerk in Amsterdam, stuurde hij recepten mee voor poeders voor de reiniging van het goud- en zilverborduurwerk.[191]

Het middeleeuwse gouddraad bleek zich daarentegen in vele gevallen uitzonderlijk goed gehouden te hebben. Ook werd de soepelheid en de matte glans gewaardeerd. Daarnaast rees het vermoeden dat het veel goedkoper moest zijn geweest, aangezien de draden over de gehele breedte meegeweven werden en niet gebrocheerd, zoals bij het Franse goud het geval is. De fabrikanten te Lyon loofden prijzen uit om het geheim te achterhalen. Ook Franz Bock liet onderzoek uitvoeren om erachter te komen hoe het Cyperse gouddraad vervaardigd werd. Door de ruim zeshonderd weefsels en borduurwerken in zijn eigen verzameling te bestuderen ontdekte hij dat de kern in ieder geval door een linnen draad gevormd werd. Rondom deze draad werd een verguld bandje gewikkeld, maar hij kwam er aanvankelijk niet achter waarvan dit bandje was gemaakt.[192] Later onderzoek bracht aan het licht dat er twee soorten gouddraad bestonden. Bij de ene is het bandje vervaardigd van verguld leer (waarschijnlijk het echte Cyperse goud), bij de andere uit vergulde darm (waarschijnlijk een Europese imitatie van het Cyperse goud).[193] Voor dit laatste soort gouddraad was Keulen een belangrijk centrum geweest, zodat het ook wel bekendstond als Keuls goud.[194] Alle Kölner Borten werden van dit gouddraad vervaardigd.

Op een tentoonstelling in Düsseldorf in 1884 liet Bock weefsels en borduurwerken zien die met nieuw vervaardigd Keuls gouddraad gemaakt waren. Het werd echter geen succes; in 1889 vermeldde Bock dat de productie was stopgezet. In 1892 toonde de Krefeldse firma Dutzenberg opnieuw randen die met deze draden geweven waren, maar ook dit lijkt geen succesvolle poging te zijn geweest.[195] Het Franse gouddraad bleef gebruikt worden.

De herontdekking van het zijdeborduurwerk

Niet alleen op het gebied van de vorm en de stof diende het liturgische gewaad vernieuwd te worden. Volgens de neogotische beweging moest ook het borduurwerk hervormd worden, zowel wat betreft compositie als techniek. De borduurtechnieken die in de middeleeuwen gebruikt werden, waren echter in de vergetelheid geraakt. De enige mogelijkheid om deze kennis op te halen, was een grondige bestudering van historisch borduurwerk.

Pugin

Pugin besteedde minimale aandacht aan de gebruikte technieken. Wel besprak hij in zijn *Glossary of ecclesiastical ornament and costume* de composities van het borduurwerk uit de vijftiende en zestiende eeuw. Volgens hem vormden de gekruisigde Christus en de heiligen de belangrijkste thema's voor de decoraties. Maar de manier waarop deze uitgevoerd moesten worden, liet hij in het midden. Niet dat Pugin geen waarde hechtte aan de juiste technieken, integendeel, hij stelde dat de mooiste kerkornamenten vervaardigd zouden kunnen worden 'if they would quit the Berlin pattern and polescreen style, and imitate the ancient and appropriate embroidery'.[196] Maar zijn kennis op dat gebied lijkt beperkt. De paramenten in Pugins *Glossary* zijn gedecoreerd met vlakken van een uitgesproken kleur: rood, groen, blauw en goud zijn dominant aanwezig. Het borduurwerk moest vooral als vlakvulling werken. De afbeeldingen in Kings bewerking van Pugins *True principles* uit 1850 tonen hoofdzakelijk decoraties in goudborduurwerk, in de vorm van gestrooide decoraties, zowel op de stof als op de banden. Op één kazuifel zijn aurifriezen met onder arcades geplaatste heiligenfiguren aangebracht. Dit motief kwam in de middeleeuwen weliswaar heel veel voor, maar het werd toentertijd nooit uitgevoerd in goudborduurwerk op een effen ondergrond. De andere getoonde aurifriezen laten monochroom geborduurde, aan de gotische vormentaal ontleende ornamenten zien, zoals ranken van eikenblad en vierpassen. Deze ornamenten werden in de middeleeuwse borduurkunst nauwelijks toegepast.

Grossé volgde aanvankelijk het voorbeeld van Pugin. Op kazuifels van dit atelier uit de jaren vijftig is goudborduurwerk aangebracht op brede kolommen (AFB. 25). Het aurifries van de kazuifel voor het gotische altaar toont ovale medaillons met het monogram IHS op een koningsblauwe ondergrond, geplaatst op een rode band met een traceerwerk waarin vierpassen zijn verwerkt. Het aurifries van de kazuifel voor het moderne altaar is geheel in goud uitgevoerd en bevat ovaal

omkaderde heiligenfiguren. Waarschijnlijk was dit goudborduurwerk in reliëf gedacht. Op de wereldtentoonstelling van Londen van 1851 zien we vergelijkbare werken. In de geïllustreerde catalogus wordt werk getoond van een aantal Engelse ateliers: van Gilbert French uit Bolton, van T. Harrison uit Londen naar ontwerp van W. Harry Rogers, en van Newton, Jones & Willis uit Birmingham naar ontwerp van de architect G.E. Street. Ook was er werk van Lemire uit Lyon.[197] In alle gevallen is het borduurwerk gebaseerd op de gotische vormentaal, maar niet ontleend aan gotisch borduurwerk. Ook hier is een uitvoering in goudborduurwerk het meest voorkomend. Alleen het ontwerp van G.E. Street was in kleur uitgevoerd.

Frankrijk en de wereldtentoonstelling van 1855

Op de wereldtentoonstelling in Parijs van 1855 waren verschillende Franse producenten vertegenwoordigd, namelijk Biais, Hubert-Ménage, André Kreichgauer, Limal-Boutron, Guibout en Th. Dubus, die allen in Parijs waren gevestigd.[198] Nog steeds voerden paramenten met hoogliggend goudborduurwerk de boventoon, maar voor het eerst waren er pogingen te zien om middeleeuws borduurwerk te reproduceren.

Van de geëxposeerde stukken van Hubert-Ménage is een afbeelding bewaard gebleven (AFB. 26).[199] De wit satijnen kazuifel van het laatgotische, halfwijde model werd gemaakt voor monseigneur Sibour, de bisschop van Parijs, onder toezicht van Martin. De stof is geheel bedekt met een regelmatig patroon van geborduurde bloemen en kruisen, waarin veel pailletten zijn verwerkt. Het kruis is gedecoreerd met bladranken met centraal een medaillon van Maria en Kind. Een tweede kazuifel werd gemaakt van goudlaken. Het kruis bestaat uit een compositie van vierpassen en banderollen met teksten, uitgevoerd in goudborduurwerk met kleurige accenten op een ondergrond van velours. Centraal is de kroning van Maria afgebeeld. De aurifriezen van de afgebeelde koorkap zijn gedecoreerd met afbeeldingen van Dominicus, Augustinus en de vier evangelisten, geplaatst onder arcades van goudborduurwerk. De vormgeving van de drie getoonde mijters is duidelijk gebaseerd op oude voorbeelden. Eén mijter is een navolging van die van Thomas van Canterbury te Sens, uitgevoerd in kleur en met parels, een andere is geïnspireerd op een mijter uit de schatkamer van Chartres, ditmaal uitgevoerd in goudborduurwerk. Het zijn weelderig gedecoreerde paramenten die zowel qua compositie als qua techniek nog sterk verschillen van hun middeleeuwse voorgangers. Martin had in zijn publicaties tenslotte aangetoond dat het borduurwerk in de dertiende en veertiende eeuw een ondergeschikte rol had gespeeld. De decoratie van paramenten in die eeuwen had voornamelijk bestaan uit eenvoudige, geometrisch vormgegeven galons.

Uit de meeste beschrijvingen wordt duidelijk dat alle ateliers zich vooral lieten inspireren door de late middeleeuwen, bijvoorbeeld door het aanbrengen van geborduurde heiligenfiguren, en zich in zowel de compositie als de uitvoering grote vrijheden veroorloofden. Met name het frequente gebruik van hoogliggend goudborduurwerk is bepaald niet middeleeuws. Naar aanleiding van het werk van Hubert-Ménage op de tentoonstelling van 1855 moest Alfred Darcel, commenta-

tor voor de *Annales archéologiques*, dan ook constateren dat de invloed van Martin beperkt was. Niet alleen waren de gebruikte stoffen drukker, ook het borduurwerk was volgens hem te overdadig. Maar zeer tevreden was Darcel wel over de door Viollet-le-Duc vormgegeven kazuifel, die bij het Parijse atelier Biais was uitgevoerd. Deze was geïnspireerd op een gewaad uit de schatkamer van Reims. Waarschijnlijk gaat het hier om het beroemdste en meest gekopieerde gewaad uit Reims, de kazuifel van Thomas van Canterbury, die al eerder was gekopieerd door Martin. Deze wijde, soepele kazuifel is op de rug gedecoreerd met een levensboom, waarin stenen zijn verwerkt. In de omschrijving van het borduurwerk van Viollet-le-Ducs kazuifel is sprake van zilverdraad en parels, en rode, groene en zwarte, met gouddraad omrande blaadjes. De kazuifel was afgezet met op Arabische patronen geïnspireerd galon. Of deze kazuifel bewaard is gebleven, is onbekend.

Louis Grossé

Bij het Belgische werk dat getoond werd op de wereldtentoonstelling van 1855 ontbrak elke invloed van de neogotiek. Grossé wordt niet in de verslagen genoemd; alleen Van Halle, representant van de overdadige neobarok, krijgt een vermelding. Toch vervaardigde het atelier van Louis Grossé al enige tijd neogotische paramenten. Grossé zou zich, na de eerste experimenten naar Pugin, meer gaan richten op het schilderachtige, laatmiddeleeuwse borduurwerk. In 1856 vervaardigde het atelier bijvoorbeeld een mijter van het lage model voor monseigneur Malou, de bisschop van Brugge, en in 1858 een kazuifel.[200] Zij geven de stijl van het atelier in de tweede helft van de negentiende eeuw goed weer. Centraal op het kazuifelkruis is Christus Salvator Mundi afgebeeld, omgeven door engelen met wierookvaten. Op de balk is een afbeelding geborduurd van Sint Donatianus, patroon van het bisdom Brugge, geplaatst in een gotisch overwelfde ruimte op een tegelvloer. De compositie van deze afbeelding gaat direct terug op de heiligenafbeeldingen op Nederlandse paramenten uit de vijftiende en zestiende eeuw. De omlijsting en de tussengevoegde vierpassen zijn echter nog in opgehoogd goudborduurwerk uitgevoerd. Het doet sterk denken aan de Franse neogotische borduurwerken op de wereldtentoonstelling. Maar Grossé streefde meer dan de Franse ateliers naar een exacte navolging van zowel compositie als borduurtechniek.

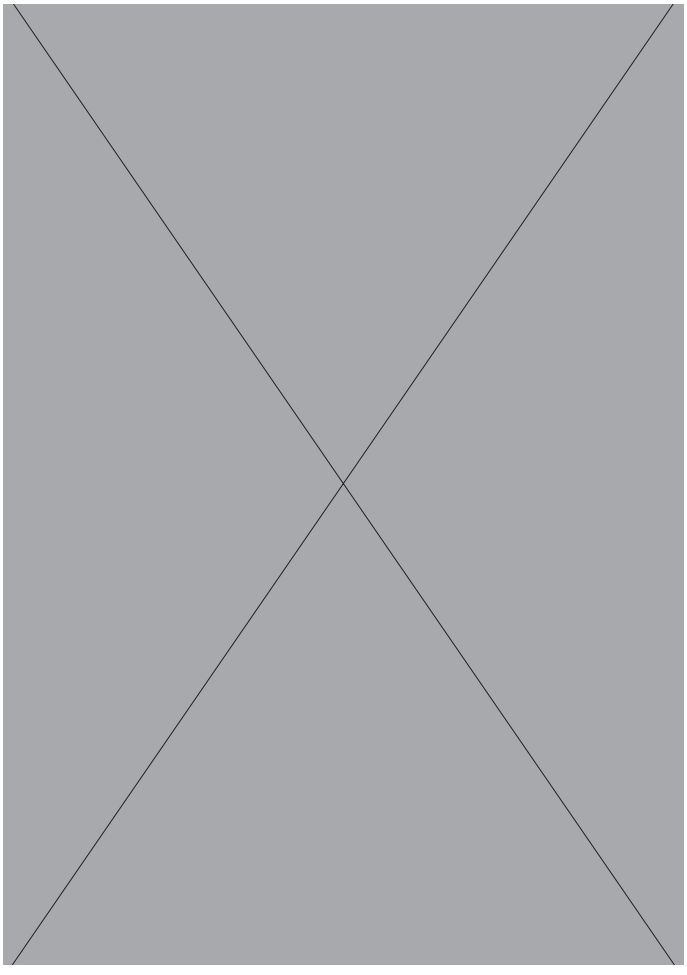
In de loop der tijd zou Grossé grote faam verwerven met schilderachtige taferelen vervaardigd in de ingrijpsteek en splijtsteek, de zogenaamde 'broderies historiées'.[201] Dit borduurwerk wordt gemaakt met floszijde, een ongetwijnde, los gesponnen zijden draad. Bij de ingrijpsteek liggen de steken ongelijk verspringend naast elkaar, bij de splijtsteek grijpt elke steek in de vorige waardoor een zeer geleidelijke overgang tussen kleuren verkregen kan worden. Deze technieken werden in de vijftiende en zestiende eeuw gebruikt om de belangrijkste delen van de afbeelding, zoals gezichten en handen, genuanceerd weer te geven. Bij Grossé werden hele figuren en taferelen uitgevoerd in deze techniek.

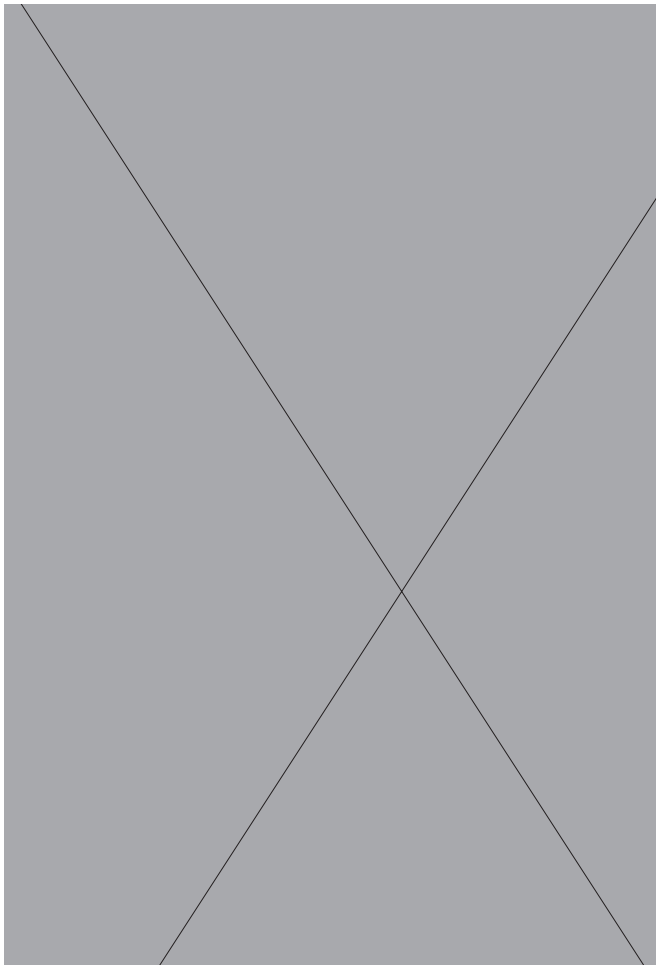
De composities van de veelal Bijbelse taferelen in het werk van Grossé lijken beïnvloed te zijn door de Nazareners, een groep kunstenaars die zich liet inspi-

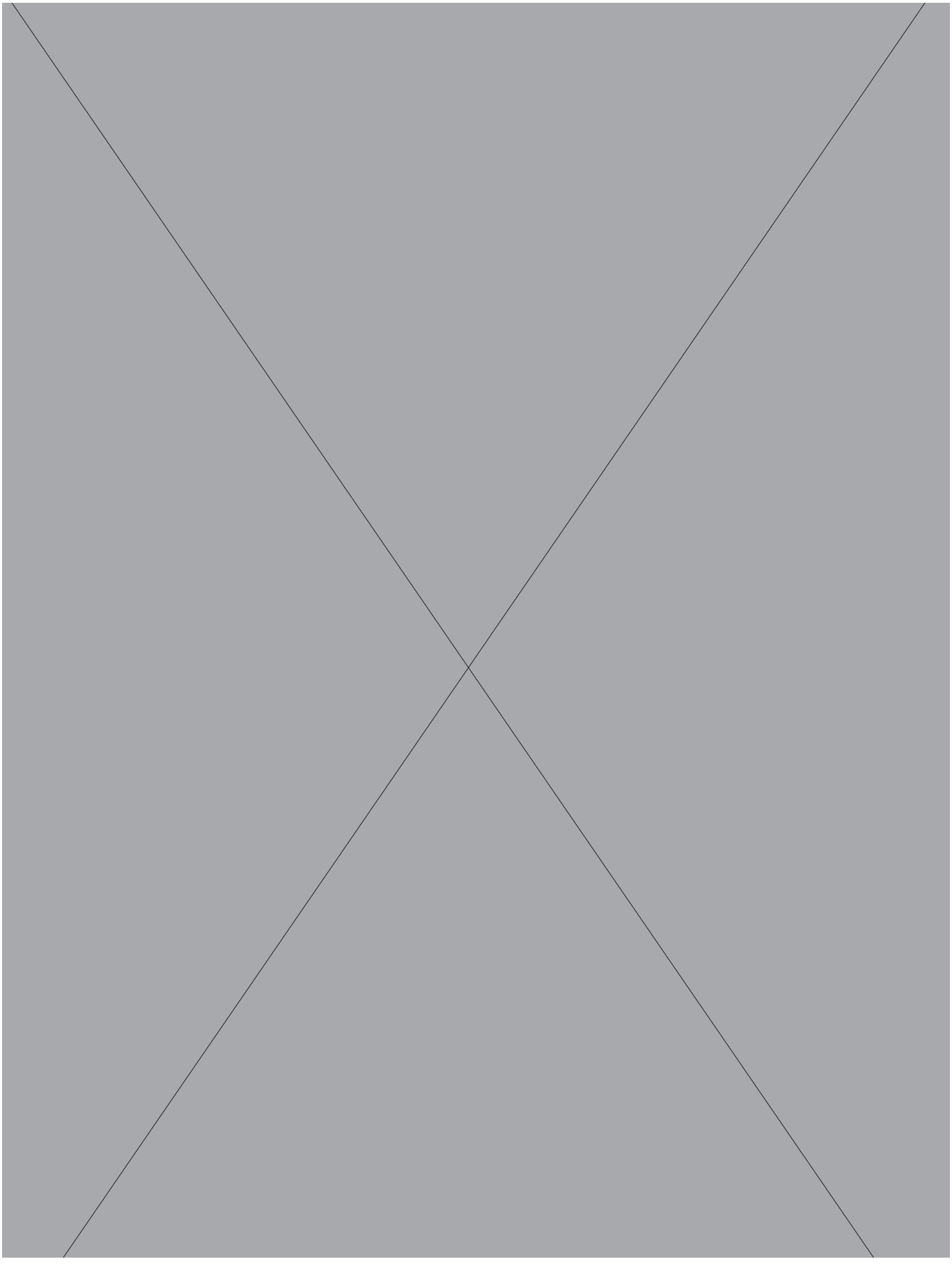
reren door de vroege Italiaanse en Duitse christelijke kunst van schilders als Fra Angelico, Rafaël en Dürer. Grossé bevond zich wat dat betreft in goed gezelschap: de schilder Jules Helbig – een van de oprichters van het Gilde de Saint Thomas et de Saint Luc – was een aanhanger van de Nazareners. Naast deze schilderachtige taferelen zien we een aantal hoofdmotieven regelmatig terugkeren in het werk van Grossé. Op het kazuifelkruis is bijvoorbeeld meermalen de gekruisigde Christus afgebeeld (vroegste datering 1866). In de late middeleeuwen werd dit motief regelmatig toegepast op kazuifels, iets waar Pugin al de aandacht op had gevestigd. Daarnaast is de afbeelding van de Genadestoel regelmatig gebruikt. In deze compositie draagt God de gekruisigde Christus, in aanwezigheid van de Heilige Geest, in de vorm van een duif. Aanvankelijk werden al deze borduurwerken geplaatst in een wat archaïsche neogotische omkadering van goudborduurwerk. Vanaf de jaren zeventig veranderde dit. Bladranken werden een terugkerend element. Zij lijken ontleend te zijn aan twaalfde-eeuwse handschriftverluchting. Vaak werden ze in goudborduurwerk uitgevoerd, gecombineerd met kleurige zijde en stenen. Dergelijke decoratieve elementen zijn ook toegepast op het vaandel dat in 1866 in het Brugse atelier van Brangwyn werd vervaardigd (AFB. 33). Er lijkt hier sprake te zijn van wederzijdse invloed. Opvallend zijn de bladranken op de kazuifel die in 1877 aan paus Pius IX werd geschonken, in opdracht van het

33 Vaandel naar ontwerp van William Curtis Brangwyn, vervaardigd in Brugge in 1866. Het werd bekroond op de wereldtentoonstelling van 1867 te Parijs (Schoeser e.a. 1998, p. 50).

34 Kazuifel in goudborduurwerk van Louis Grossé, naar richtlijnen van Louis de Farcy. Het werd in 1877 aangeboden aan paus Pius IX (Gyselen 1969, p. 103).

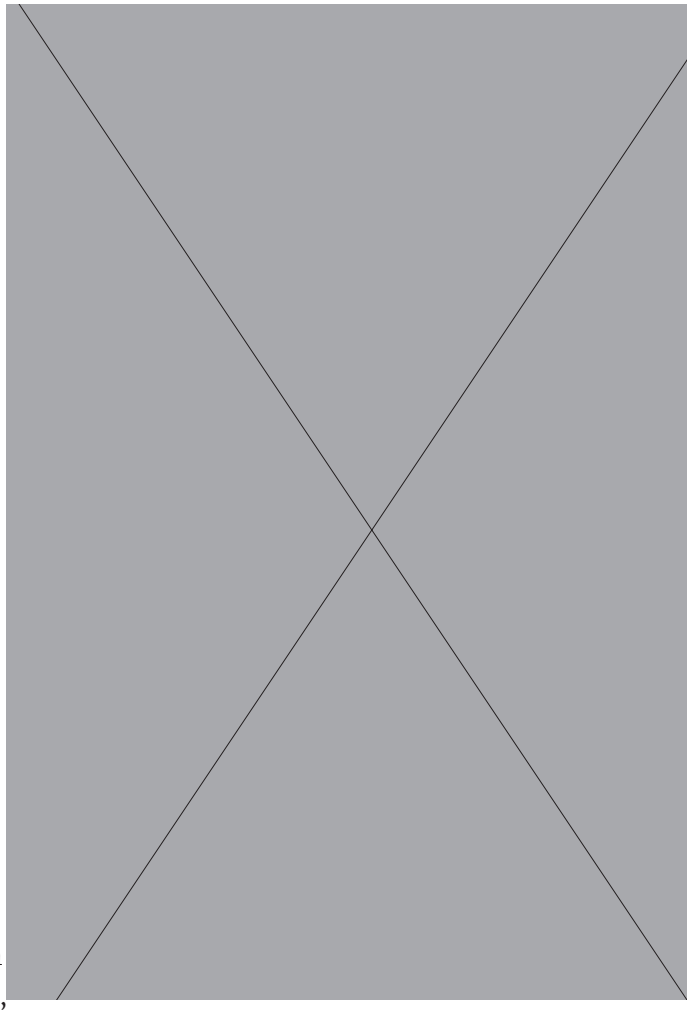






bisdom Angers (afb. 34). De balken op voor- en achterzijde zijn gedecoreerd met heiligenfiguren en wapenschilden, geplaatst in cirkelvormige omlijsting of onder halfronde bogen. Ook de stof is volledig geborduurd met het typische gotische rankenwerk, waartussen cirkelvormige medaillons met bustes van heiligen.

Op basis van deze laatste kazuifel kan een vierstel aan Grossé worden toegeschreven dat zich in Nederland bevindt (afb. 35, 85, 91). Het is afkomstig uit de door jezuïeten bediende kerk van O.L.V. Onbevlekt Ontvangen aan de Wijnhaven te Rotterdam. De gebruikte stof, bestaande uit een groot spitsovaal gevuld met een granaatappelmotief, waartussen kleine ronde medaillons met afwisselend de letters M en IHS, is dezelfde als die Grossé gebruikte voor zijn neogotische kazuifel uit 1858 en voor een Mariakazuifel waarmee hij op de tentoonstelling in Brussel van 1888 een prijs won.[202] De plaatsing van heiligen onder halfronde bogen, de ronde geborduurde medaillons en de compositie van het rugkruis zijn vergelijkbaar met zowel de Piuskazuifel van 1877 als de Mariakazuifel van 1888. Het borduurwerk is van superieure kwaliteit. Het ingenieuze gebruik van uiteenlopende borduurtechnieken, waarbij belangrijke onderdelen zeer fijn en minder belangrijke onderdelen grover zijn geborduurd, bevestigt het vermoeden dat het vierstel tamelijk laat werd gemaakt, vermoedelijk in de jaren tachtig. Er is een doordacht iconografisch programma toegepast, aansluitend bij het gedachtegoed van de paters jezuïeten.



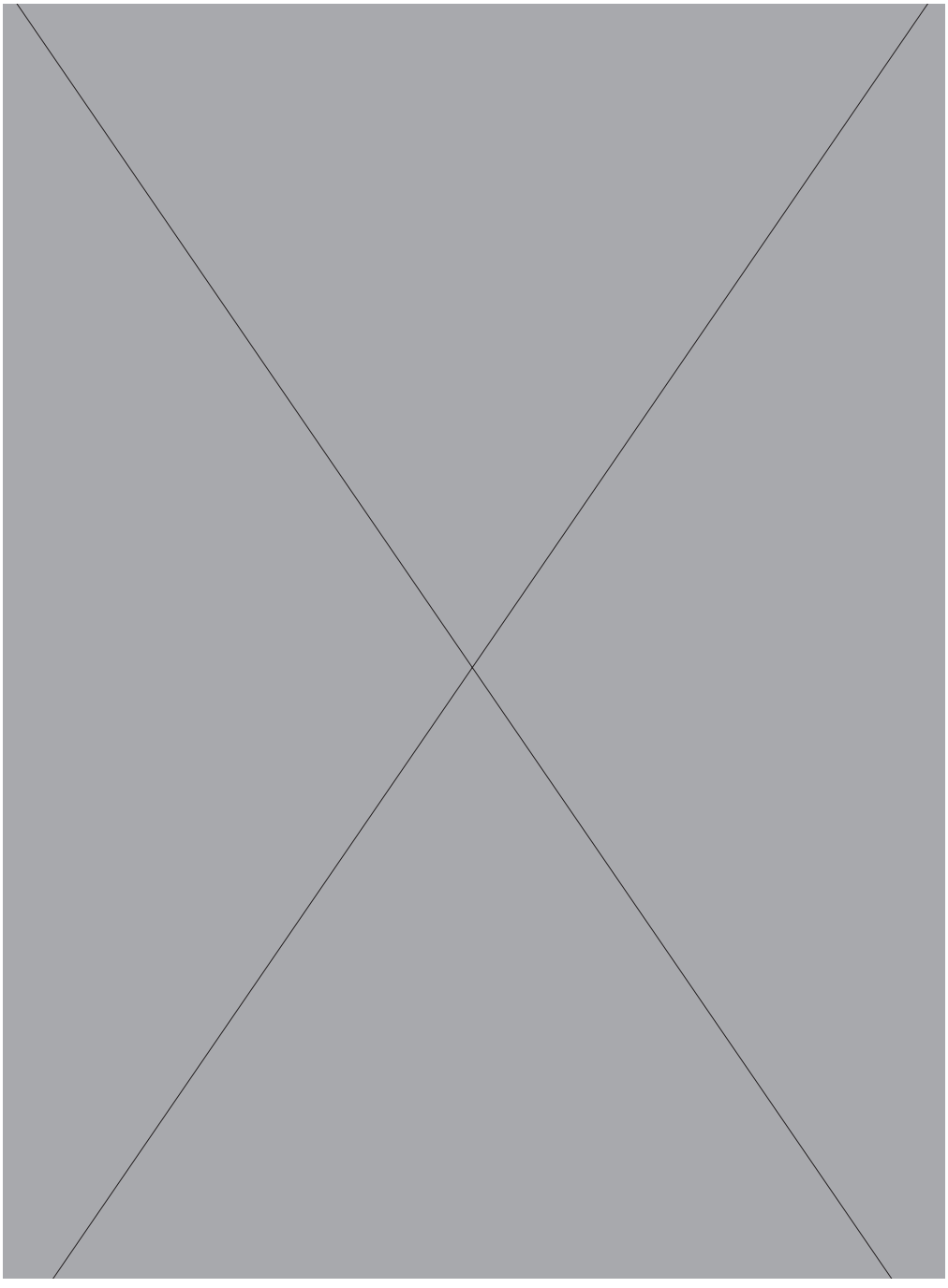
35 Kazuifel van Louis Grossé, ca. 1870–1890, behorende tot een vierstel uit de door jezuïeten bediende Wijnhavenkerk te Rotterdam. Centraal op de kazuifel Ignatius van Loyola, de stichter van de orde der jezuïeten, en in de medaillons zijn belangrijkste volgelingen. Nijmegen, Berchmanianum.

Vanaf circa 1880 paste Grossé ook lichter en vlakker goud- of zilverborduurwerk toe, sierlijke ranken en bloemen met een symbolische betekenis als lelies en passiebloemen. Tegelijkertijd werden er verscheidene zuiver neogotische pontificale gewaden gemaakt, gedecoreerd met heiligen en taferelen, geplaatst onder een gotische architectuur. Het gaat hier onder andere om de gewaden voor monseigneur C.E. Freppel van Angers uit 1874, voor monseigneur Charles Gay van Poitiers uit 1877 en voor monseigneur Jean-Marie Bécel van Vannes uit 1891 (afb. 36). Het borduurwerk op deze paramenten was zeer arbeidsintensief; volgens de overlevering werd er aan de mijter voor monseigneur Freppel 465 dagen van tien uur gewerkt en aan zijn kazuifel 1039 dagen.

← 36 Gewaden van Louis Grossé, 1891, voor monseigneur Bécel van Vannes. Alleen al aan het borduurwerk van de mijter en de kazuifel werd meer dan 1500 dagen gewerkt (De Farcy 1890, afb. 143).

Louis Grossé onderhield intensieve contacten met de Franse kunsthistoricus Louis de Farcy (1846–1921), die betrokken was bij verschillende opdrachten van het bisdom Angers.[203] In 1874 vervaardigde Grossé de gewaden van de bisschop van Angers, monseigneur C.E. Freppel. Mogelijk leidde deze opdracht tot een eerste kennismaking tussen beide aanhangers van de neogotiek. Het gewaad voor paus Pius IX uit 1877 werd met zekerheid op aanwijzingen van De Farcy vervaardigd. Bij de samenstelling van diens hoofdwerk over de geschiedenis van

het borduurwerk, *La broderie du xɪe siècle jusqu'à nos jours d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires* uit 1890, overlegde De Farcy regelmatig met Grossé. Voorbeelden van middeleeuws borduurwerk werden door Grossé aangeleverd en vormen bewijs voor de grote historische kennis die hij in de loop der jaren opbouwde (AFB. 37).[204] Niet alleen het schilderen met de naald beheerste hij, maar ook de vele technieken van het middeleeuwse goudborduurwerk, die wezenlijk verschillen van de negentiende-eeuwse. Het eerste kent in tegenstelling tot het laatste nauwelijks reliëf, de draden worden vlak op de stof vastgezet en de plaats en kleur van de zijden draad die deze vastzet, bepaalt de structuur en het tintverloop van het borduurwerk.



37 Proeven van middeleeuws borduurwerk uit het atelier van Louis Grossé (De Farcy 1890, afb. 1).

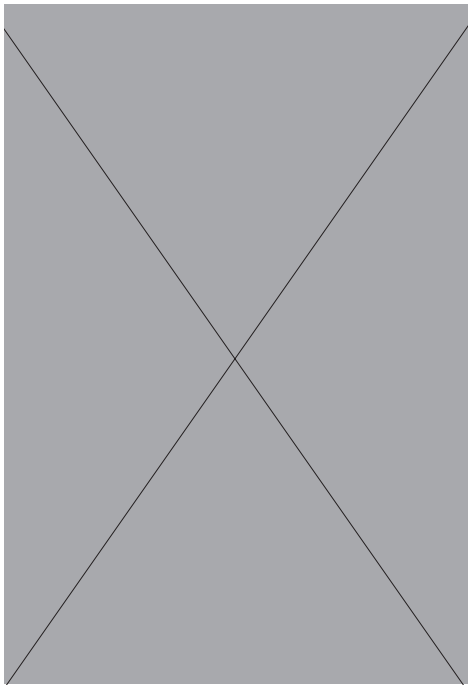
De Zusters van het Arme Kindje Jezus

De *Annales archéologiques* besteedde geen enkele aandacht aan het Duitse werk op de wereldtentoonstelling van 1855. Paramenten in neogotische stijl zullen er dus niet getoond zijn. Toch gebeurde er op dat moment veel op het gebied van neogotische hervormingen. In Aken was al in 1848 een borduuratelier opgericht door de Congregatie van de *Schwestern vom armen Kinde Jesus*, bij gebrek aan goede liturgische gewaden in de eigen kerk.[205] De kapelaan Andreas Fey, broer van de oprichtster, was intensief betrokken bij de neogotische beweging. Hij weigerde barokke paramenten over te nemen en stimuleerde de zusters terug te gaan naar zowel de vorm als de techniek van het middeleeuwse borduurwerk. De zusters lieten zich in eerste instantie inspireren door de boeken van Martin en gebruikten de patronen van Pugin als basis voor borduurwerk, maar die bleken niet erg geschikt te zijn.

Al in 1849 bezocht de student Franz Bock het atelier. Vanaf 1850, toen hij als priester in Aken werd aangesteld, ging hij zich intensief met het werk van de zusters bemoeien. Hij wilde ze 'bessere Vorbilder als die Pugin'schen Blätter' leveren.[206] Daarmee bedoelde hij patronen die daadwerkelijk op middeleeuws borduurwerk waren gebaseerd, met name op het Rijnlandse borduurwerk. Met dit doel verzamelde hij tijdens zijn Europese reizen borduurwerken en liet andere door kunstenaars natekenen. Daarnaast verwierf hij opdrachten voor het atelier en zou het in woord en geschrift aanprijzen. Zowel in zijn *Geschichte der liturgische Gewänder* als in zijn artikelen in *Kirchenschmuck* liet hij niet na de Zusters van het Arme Kindje Jezus te noemen. In de *Revue de l'Art chrétien* van 1861 somde hij de volgens hem belangrijkste opdrachten op die de zusters hadden uitgevoerd.[207] In dit artikel wordt de in 1856 voor de aartsbisschop van Keulen vervaardigde mijter besproken, met een afbeelding van de Aanbidding van de Koningen, omgeven door medaillons. Bock geeft een rake karakteristiek van het werk van de zusters: 'il rivalise avec la miniature'. Het werk was volgens het Franstalige artikel uitgevoerd in *petit point*. Waarschijnlijk bedoelt hij hiermee de regelmatig verspringende platsteek, die in zijn Duitse artikelen de *Gobelinstich* wordt genoemd. Vervolgens worden de pontificale kledingstukken van bisschop Müller van Munster en de kopie van een dertiende-eeuwse mijter besproken. Deze laatste was gemaakt voor de bisschop van Paderborn en Westfalen.

Ook Müller was betrokken bij het atelier. Hij pleitte bij de zusters voor een juiste overname van middeleeuwse borduurwerken en leverde ter inspiratie verscheidene originelen uit de eigen diocees.[208] Daarnaast pleitte hij voor de herinvoering van het gaffelkruis, waarbij de armen van het kruis schuin over de schouders lopen, een vorm die alleen toegepast kan worden op het wijde kazuifelmodel. Ook wees hij erop dat de aurifriezen niet meer dan acht centimeter breed hoorden te zijn.

Tot het beste werk van de Akense zusters rekende Bock een voor priester Graëze van Luçon vervaardigde kazuifel, geïnspireerd op de beroemde kazuifel uit Reims. Het origineel is gemaakt van een soepele purperen ongedessineerde stof, met borduurwerk in goud, parels en edelstenen (AFB. 38). De reproductie werd gemaakt van een witte zijdedamast met het hertenmotief. Teksten werden toe-



38 Deze dertiende-eeuwse kazuifel uit de kathedraal van Reims inspireerde vele aanhangers van de neogotiek. Dom Prosper Guéranger, E.E. Viollet-le-Duc, de Schwestern vom armen Kinde Jesus te Aken en veel later dom Hans van der Laan maakten er min of meer vrije reproducties van (De Farcy 1890, afb. 25).

gevoegd, op een ondergrond van rode velours. De decoraties werden ditmaal uitgevoerd in de tamboursteek, de edelstenen in *petit point*. Het model van de nieuwe kazuifel werd niet overgenomen van het Reimse exemplaar, maar ontleend aan de Sint-Bernarduskazuifel uit Aken. Deze kazuifel was dus van het halfwijde, laatgotische model.

De zusters zouden veel historische paramenten namaken, soms letterlijk, maar vaker werden elementen of figuren overgenomen en tot een nieuwe composities gemaakt. Ook werden taferelen gekopieerd naar geschilderde voorstellingen, vooral uit het Nederrijns gebied. Niet alleen oude paramenten waren bron van inspiratie, ook elementen uit andere kunstvormen werden overgenomen. Plantaardige ranken die zich over de aurifriezen slingeren, palmetten, bladmotieven, zigzagbanden en medaillons waren bijvoorbeeld ontleend aan edelsmeedkunst, wand- en glasschilderkunst, gelijk Pugin dat al had gedaan.

Het gebruik van de regelmatig verspringende platsteek en de tamboursteek is kenmerkend voor het werk van de zusters. Bij de platsteek worden de kleine steken in rechte lijnen, evenwijdig aan elkaar aangebracht. De steken van de volgende rij beginnen halverwege de vorige, waardoor als het ware een fijn baksteenpatroon ontstaat. De steken zijn duidelijk van elkaar te onderscheiden. Door het gebruik van verschillende tinten zijde kan een geleidelijke overgang van kleur worden bereikt, waardoor schilderachtig gewerkt kan worden. Bij de tamboursteek wordt met behulp van een haaknaaldje de onder de stof gespannen draad in een lusje door de stof heen getrokken, grijpend in het vorige lusje, als waren het schakels van een ketting. Deze steek werd gebruikt voor vloeiende lijnen, zoals ranken en omkaderingen, en monochrome vlakvullingen. Naast deze steken gebruikten de zusters ook, zij het in beperkte mate vergeleken met Grossé, de ingrijp- en satijnsteek.

Tussen 1848 en 1872 breidde de orde zich sterk uit. In dat laatste jaar waren er 27 kloosters met 690 zusters. Ook de borduuractiviteiten namen toe. In 1855 werd een nieuwe werkplaats in Keulen opgericht, waaraan enkele jaren later een school voor borduurwerk werd verbonden. Andere werkplaatsen kwamen er in Landstuhl (1856), Echternach in Luxemburg (1857/'58) en Döbling bij Wenen (1864). In andere kloosters werden paramenten voor eigen gebruik gemaakt. De productie van de ateliers was erg groot en er werd zowel aan binnen- als buitenland geleverd. Vele bekende vertegenwoordigers van de neogotiek wisten het atelier in Aken te vinden; in de boeken van het klooster uit de jaren 1869–1875 staan bestellingen vermeld van onder anderen de in Brugge gevestigde Engelsman William Curtis Brangwyn, de Nederlanders Gerard van Heukelum en Michaël Antonius Hubertus Willemsen, de Duitsers Franz Bock, Vincent Statz en Alexander Schnütgen, de Belgen Joseph de Hemptinne en Jean-Baptiste Bethune, en de Franse fabrikanten J.A. Henry en Lamy & Giraud.[209] Kerkelijke opdrachten kwamen zowel uit Duitsland, België, Engeland als Nederland.

In de jaren zeventig werd het bestaan van de zusters bedreigd door de zoge-

naamde 'Kulturkampf'. De Pruisische staat wilde de invloed van de katholieke kerk beperken en maakte het kloosters bijna onmogelijk inkomsten te verwerven. In 1872 werd het alle ordes en congregaties verboden onderwijs te geven. Vanaf 1875 mochten zij zich alleen nog maar met de ziekenzorg bezighouden. Het atelier moest verdwijnen. In dat laatste jaar begon men dan ook met de bouw van een nieuw moederhuis in Simpelveld, net over de Nederlandse grens, op korte reisafstand van Aken. De zusters zouden in 1879 verhuizen.[210] In 1888 konden de zusters terugkeren, maar de vestiging te Simpelveld zou blijven bestaan. Het hieraan verbonden atelier zou voor de grootste productie zorgen.

Het werk van de zusters is sterk gerelateerd aan wat er aan patronen verscheen in het tijdschrift *Kirchenschmuck* (1857–1870). Franz Bock en Andreas Fey schreven beiden voor dit blad en lieten regelmatig patronen door kunstenaars maken. Deze werden soms al vóór de uitgave door de zusters uitgevoerd. De belangrijkste ontwerper voor dit tijdschrift was de lithograaf en aquarellist Peter Deckers (1823–1876). Daarnaast behoorde in deze periode de Weense schilder Johann Klein (1823–1883) tot de belangrijkste ontwerpers voor het klooster. Ook de geestelijk opvolger van *Kirchenschmuck*, het *Zeitschrift für christliche Kunst* (1888–1921), zou patronen aanleveren voor de zusters. Het gaat hier om ontwerpen van de kerkschilder Alexius Kleinertz (1831–1903). Alle afgebeelde ranken en geometrische motieven waren nieuw ontworpen. De uitgever van het tijdschrift, Alexander Schnütgen, moest erkennen dat het hem ontbrak aan middeleeuwse voorbeelden voor 'einfache, rein ornamentale Stickereien'.

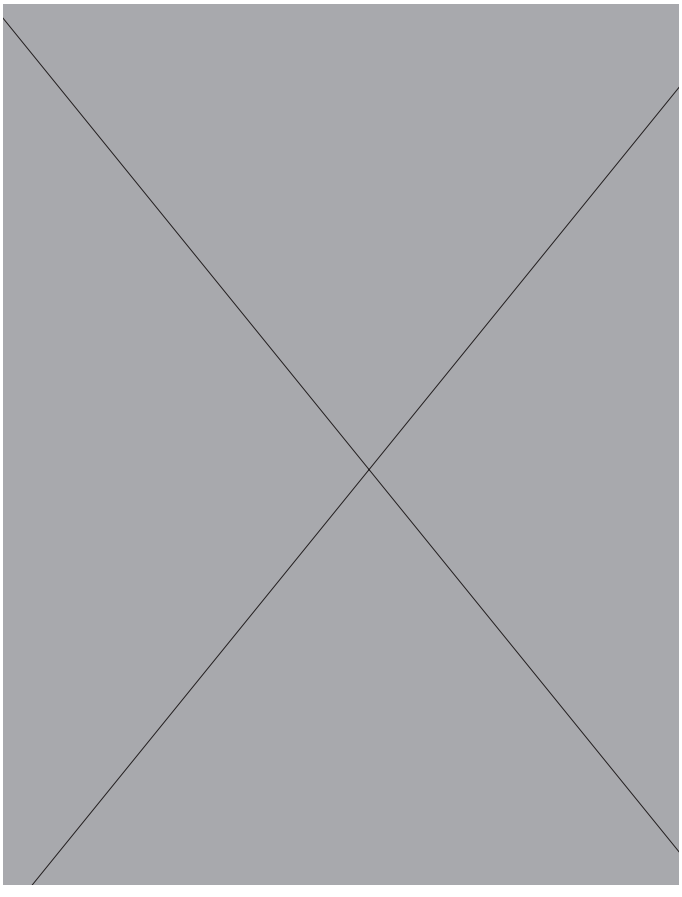
Zowel de patronen uit *Kirchenschmuck* als uit het *Zeitschrift für christliche Kunst* waren van grote invloed. De patronen in het laatste tijdschrift waren in eerste instantie gemaakt voor de Duitse paramentenverenigingen en dienden in de applicatietechniek te worden uitgevoerd. Deze techniek werkt veel sneller en eenvoudiger dan die van het fijne zijdeborduurwerk en was daarom beter aangepast aan het niveau van de borduursters. Maar de patronen werden ook door commerciële ateliers gebruikt.

De Nederlandse ateliers en de vroege neogotiek

F. Stoltzenberg, Van Gennip & Huijsman, Van Hove & Laumen, M. Kluijtmans, G.J. Funnekotter

In de jaren vijftig, toen de eerste pogingen ondernomen werden om de neogotiek in paramenten door te voeren, stonden de Nederlandse ateliers nog met beide benen in de neobarok. De eerste fabrikant die pogingen deed paramenten in gotische stijl te vervaardigen was François Stoltzenberg. Er zijn tot nu toe nog geen vroege neogotische paramenten van Stoltzenberg achterhaald, maar een beeld van zijn werk kan wel uit beschrijvingen gedestilleerd worden. In 1852, het jaar waarin hij een compagnonschap aanging met P.J.H. Cuypers, exposeerde Stoltzenberg paramenten op de nijverheidstentoonstelling van Arnhem.[211] Hij liet uiteenlopend werk zien in verschillende stijlen, onder andere een kazuifelkruis

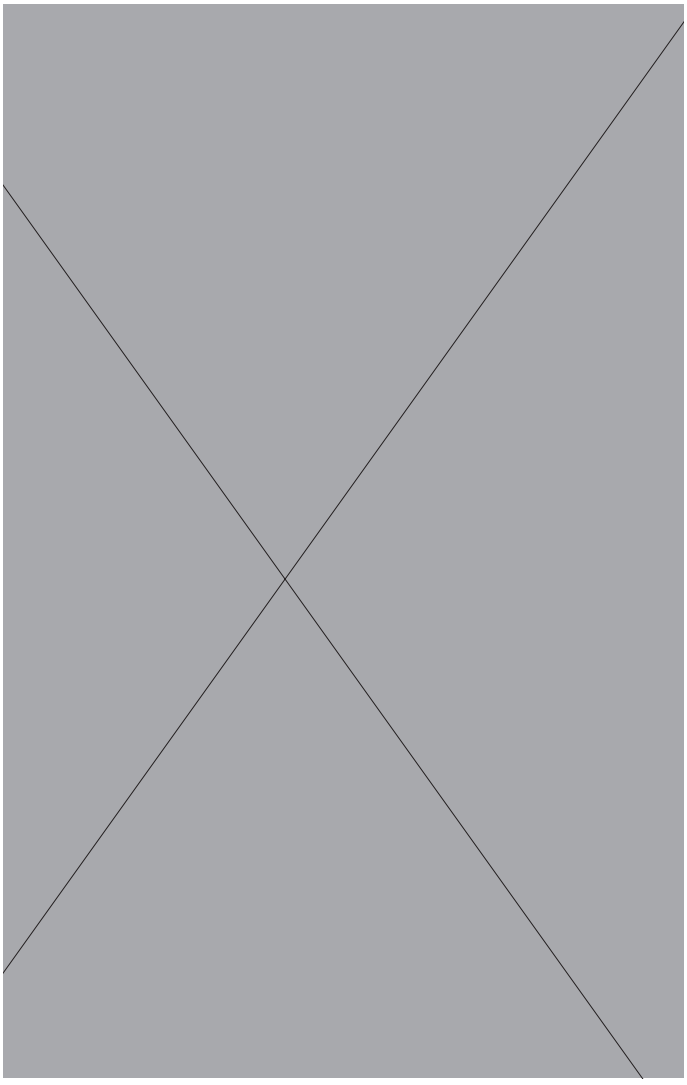
'den stijl der xvde eeuw geïmiteerd'. Welk beeld hij daarbij voor ogen had is niet bekend. Van het werk dat Stoltzenberg op de wereldtentoonstelling te Parijs van 1855 exposeerde weten we meer. Daar werden – naast een neogotische preekstoel van het atelier Cuypers & Stoltzenberg – enkele paramenten van Stoltzenberg getoond, waaronder twee mijters. Een daarvan was uitgevoerd in goudborduurwerk op zilverlaken, de ander in zilverborduurwerk op goudlaken.[212] De commentator van de *Annales archéologiques*, Alfred Darcel, zag overeenkomsten met de mijter van Thomas van Canterbury. Diens paramenten, die bewaard worden in de kathedraal van Sens, werden in deze tijd herontdekt door vertegenwoordigers van de neogotische beweging en besproken in alle belangrijke werken. De bedoelde mijter is van het lage model en met vlak borduurwerk gedecoreerd. De horizontale en verticale banden zijn versierd met swastika's in grote ruiten en met ranken in vlak goudborduurwerk. Er is geen afbeelding bewaard van de mijter van Stoltzenberg, maar wel van die van Hubert-Ménage uit Parijs, die op dezelfde tentoonstelling was te zien. Het eenvoudige ontwerp leende zich uitstekend om gekopieerd te worden. Naast de mijter werden door Stoltzenberg twee stola's geëxposeerd, één bestaande uit in goud geborduurde, elkaar overlappende cirkels, opgevuld met afwisselend groene en rode vlakken, de andere uitgevoerd in met groen borduurwerk afgezet goudlaken met blauwe vierkanten, afgezet met wit. De ontwerpen lijken geïnspireerd te zijn op afbeeldingen van stola's in een van de vroegste artikelen over de geschiedenis van paramenten, namelijk van Victor Gay, gepubliceerd in de *Annales archéologiques* uit 1847 (afb. 39).[213] Dit tijdschrift was in ieder geval bij Cuypers bekend en heeft via deze weg mogelijk ook Stoltzenberg bereikt.[214] Hij lijkt door publicaties op de hoogte te zijn geweest van de middeleeuwse vormgeving van paramenten, maar zijn kennis over middeleeuwse materialen was ongetwijfeld nog beperkt. Het gebruik van goud- en zilverlaken bij de mijters was in ieder geval bepaald niet middeleeuws; de originele mijter van Thomas van Canterbury is gemaakt van witte zijde met een ingeweven ruitjesmotief (afb. 40). Ook is het niet waarschijnlijk dat Stoltzenberg op de hoogte was van de gebruikte borduurtechnieken, die in de bestaande publicaties nauwelijks aandacht kregen.



39 Stola's en manipels uit de dertiende eeuw, afgebeeld in een van de vroegste artikelen over kerkelijke kleding, in de *Annales archéologiques* van 1847. F. Stoltzenberg exposeerde vergelijkbare stola's op de wereldtentoonstelling van 1855 te Parijs (Gay 1847, z.p.).

In januari 1858 logeerde de fabrikant van kerkornamenten Henry uit Lyon enige dagen bij Stoltzenberg.[215] Tijdens dit bezoek sprak zijn compagnon Cuypers met de fabrikant over letterkunde en kunst. Henry wilde bekend worden met Nederlandse schrijvers, met name Bilderdijk. Cuypers introduceerde hem daarom bij Alberdingk Thijm. Volgens Cuypers was Henry 'zeer overhellend voor de goede

smaak voor de goede Christelijke kunst en fait de fabrication'. Hij vond het echter jammer dat Henry hierin niet opgeleid was 'en dat de smaak in Frankrijk nog zoo bedorven is'. Cuypers, die zelf vertegenwoordigd was op de wereldtentoonstelling van 1855, moet daar het Franse neogotische werk hebben gezien. Hij was er blijkbaar nog niet van onder de indruk. Deze opmerking en het feit dat Franz Bock zijn artikel over de hervorming van het misgewaad uit 1859 op Cuypers' instigatie schreef, wijzen erop dat de laatste zich in de jaren vijftig zeer betrokken voelde bij de hervorming van paramenten. Zijn voorkeur voor terugkeer naar de middeleeuwse vormgeving blijkt eveneens uit een brief die hij in hetzelfde jaar aan zijn echtgenote schreef. Met uitroeptekens en onderstrepingen geeft hij zijn ontzetting weer over het feit dat de aartsbisschop de 'goede form' van de kazuifel had verboden.[216] Het is onbekend in hoeverre Cuypers was betrokken bij de ontwerpen die bij Stoltzenberg werden uitgevoerd. Hij ontwierp in ieder geval enkele vaandels, die uitgevoerd werden in het atelier van Stoltzenberg. De enige vermelding van een liturgisch parament dateert uit 1891. In dat jaar leverde Stoltzenberg een stel naar aanleiding van een 25-jarig priesterfeest in de provincie Utrecht.[217] De tekeningen waren van de hand van Cuypers. Het is mogelijk dat dit vaker gebeurde, maar de naam van Cuypers is aan geen enkel ander parament te verbinden. Het paramentenatelier van Stoltzenberg werkte onafhankelijk van de vennootschap en waarschijnlijk was contractueel vastgelegd dat Stoltzenberg het alleenrecht had op de leverantie van paramenten. Op het gebied van metalen werken bestond er in ieder geval een dergelijke afspraak.[218]



40 Mijter van Thomas van Canterbury, bewaard in de kathedraal van Sens (Viollet-le-Duc 1873, z.p.).

Op de nationale tentoonstelling in Haarlem van 1861 was Stoltzenberg opnieuw goed vertegenwoordigd met vijf kazuifels en vier vaandels. Zijn stofgebruik is niet uitzonderlijk – er is sprake van zijden fluweel, effen zijden stof en gouden damast – maar er zijn enkele uitzonderlijke aspecten. Hij liet onder andere zien: 'Een kasuifel (gothiek) van wit zijden stof, met aan beide kanten in zijde geborduurde beeldjes.'[219] De werken 'die in teekening en keurige uitvoering, schier schilderstukken evenaren', wekten veel bewondering.[220] De beschrijving wijst op navolging van middeleeuwse paramenten. Geborduurde heiligenfiguren – beeldjes – vormden in de vijftiende en zestiende eeuw de meest gebruikelijke decoratie. Bij enkele andere kazuifels en vaandels wordt gesproken van goudborduurwerk met een daarin gevat 'medaillon in zijde geborduurd'. Van de compositie van de

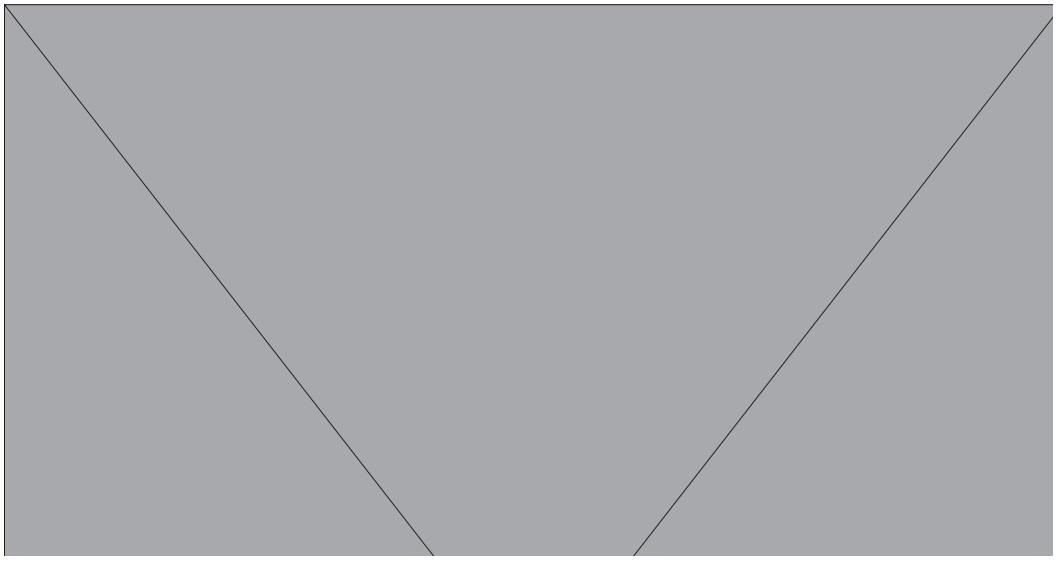
laatste werken kan een goede voorstelling worden gemaakt. Er zijn namelijk uit deze tijd verscheidene vaandels bekend waarvan de compositie sterk overeenkomt. Het gaat dan wel om in olieverf op doek geschilderde heiligenfiguren, die omlijst werden door goudborduurwerk. Een voorbeeld is het grote, dubbelzijdige vaandel dat Stoltzenberg in 1850 aan de Sint-Jacobuskerk in Den Dungen leverde.[221] De stap van geschilderde naar in zijde geborduurde afbeeldingen, gevat in goudborduurwerk, was niet groot. De ontwerpen voor de geborduurde taferelen werden waarschijnlijk door dezelfde schilders gemaakt. Stoltzenberg had in de jaren vijftig naast zijn paramenten- en meubelatelier een klein schildersatelier gehad. Vóór zijn overstap naar het atelier Cuypers & Stoltzenberg had de van oorsprong Duitse schilder Joseph Lücker (1821–1900) er gewerkt. In 1853 had Stoltzenberg vier kunstschilders in dienst, in 1858 waren er zes schilders werkzaam.[222] Het is goed mogelijk dat zij voor het paramentenatelier ontwierpen. Na 1858 werd het aparte schildersatelier niet meer genoemd, maar het atelier moet blijvend de beschikking hebben gehad over minstens één schilder of tekenaar. De ontwerpen voor de meeste paramenten van Stoltzenberg op de nationale tentoonstelling in Haarlem van 1861 waren van de hand van J. van Hove en J. Laumen.[223] Beiden waren toen al jaren in dienst, de eerste als ontwerper en toezichthouder. In 1863 startten zij een eigen fabriek van borduurwerken in goud, zilver en zijde, onder de naam Van Hove & Laumen.[224] Borduurwerken werden in eigen atelier vervaardigd, daarnaast werden metalen werken en geschilderde staties verhandeld. Aangezien de compagnons vele jaren voor Stoltzenberg hadden gewerkt en zij in die jaren een belangrijke bijdrage hadden geleverd aan de ontwerpen, zal de stijl van hun paramenten – zeker in de beginjaren – zeer vergelijkbaar zijn geweest.

Opvallend is niet alleen de decoratie van de op de Haarlemse expositie getoonde stukken. De eerstgenoemde kazuifel was blijkbaar van het gotische, dus wijde model. Het is de enige waarbij dat expliciet vermeld wordt. Stoltzenberg had de discussie over de vorm van de kazuifel ongetwijfeld intensief gevolgd. In 1859 verscheen het genoemde artikel van Bock in zowel het *Organ für christliche Kunst* als de *Dietsche Warande*. In datzelfde jaar vermeldde Cuypers het verbod door de aartsbisschop op de wijde kazuifelvorm. Dat Stoltzenberg in 1861 een kazuifel van het gotische model toonde, mag dus gewaagd heten.

Op deze tentoonstelling werd ook werk geëxposeerd van het Amsterdamse bedrijf Van Gennip & Huijsman. De beschrijving van een kazuifel, het 'kruis daarvan op violet zijden fluweel, geborduurd met echt goud, medaillon met zijde, verder damast en steenen', lijkt erop te wijzen dat ook hier aspecten van de gotiek toegepast werden. Het jaar volgend op de tentoonstelling scheidden de wegen zich van de twee firmanten, W.A. van Gennip (ca. 1828–1869) en J.G. Huijsman (ca. 1809–1889). Het meest succesvol werd Huijsman, die in ieder geval tot 1887 borduurwerken in goud, zilver en zijde vervaardigde.[225] In dat jaar schonk hij een kazuifel van 'witte zijde moiré antique, voor en achter geborduurd met beeldjes' aan paus Leo XIII ter gelegenheid van zijn gouden priesterfeest.[226] Het gaat op dat moment zeker om neogotisch werk.

Uit de eerste jaren van de neogotiek dateert een vierstel, waaraan nog geen naam kan worden verbonden, maar dat ongetwijfeld afkomstig is van een van de hiervoor genoemde ateliers. Het gaat om een wit stel dat zich momenteel in Museum Catharijneconvent bevindt. De vroege datering kan afgeleid worden uit de modellen van de paramenten; de koorkap heeft een bijna rechthoekig schild en de kazuifel heeft een zeer smal uitgesneden voorpand. Over de geschiedenis van het stel is vrijwel niets bekend.[227] Dat het een Nederlands stuk betreft, is echter overduidelijk, gezien de voor Nederland belangrijke heiligen op de aurifriezen. Op de koorkap is een afbeelding aangebracht van Adelbertus van Egmond. In 1851 had men zijn relieken teruggevonden bij de opheffing van de statie Sint Bernardus in den Hoeck te Haarlem. De relieken werden overgedragen aan het bisdom, waar ze tot 1889 bleven. Het stoffen omhulsel werd opgenomen in de collectie van het Bisschoppelijk Museum te Haarlem. J.J. Graaf, de oprichter van het museum, inventariseerde de relieken in de jaren 1868–1870.[228] Deze vondst kan een mooi uitgangspunt zijn geweest voor de vervaardiging van dit vierstel. Het is gemaakt van een ongedecoreerde witte zijden ribs. De heiligen op de aurifriezen staan onder gotische bogen en op een tegelvloer, zoals gebruikelijk bij paramenten uit de zestiende eeuw. Maar er zijn ook veel verschillen met de paramenten uit die tijd. De tegels op de vloer zijn bijvoorbeeld zonder perspectief weergegeven, de achtergrond is leeg gelaten en de kantachtige opvulling van de architectuur met een enkele gelegde gouddraad is heel ongebruikelijk. Er is voor het eerst – hoewel bescheiden – kleurige zijde gebruikt voor de uitvoering.

Vanaf de jaren zestig had Stoltzenberg een vertegenwoordiger in Utrecht, namelijk Gerardus Johannes Funnekotter (1830–1894). Al in 1863 werden de namen van Stoltzenberg en Funnekotter samen genoemd.[229] Een rekening van Funnekotter uit 1869 toont een fijn gedecoreerd briefhoofd in de stijl van middeleeuwse penwerk, dat verwijst naar de activiteiten van het bedrijf: in de initiaal D is een afbeelding van twee nonnen aan het borduurraam getekend (AFB. 41).[230] Het beeld van door religieuzen uitgevoerd borduurwerk werd in deze periode graag naar



41 Rekening van G.J. Funnekotter, 1869. In de kapitaal zijn twee bordurende religieuzen afgebeeld. Het Utrechts Archief, toegang 822-4, inv.nr. 236.

voren gebracht, maar kwam bepaald niet overeen met de praktijk van de ateliers. De afbeelding geeft vooral de doelgroep weer. Van Heukelum prees Funnekotter in 1873 aan als goede leverancier van tamboureerhaakjes en garen voor borduurwerk.[231] Als een van de zeer weinige leveranciers en de enige 'in kerkgewaden' was hij lid van het Sint-Bernulphusgilde.[232] In de *Pius-almanak* van 1879 liet hij zich vermelden als specialist in 'Kerktapijten, fijn Damasten Mappae, Corporalia, Lavabo's, Purificatoria', met andere woorden linnengoed. Over borduurwerk wordt niet gesproken. Het lijkt erop dat Gerard Funnekotter op het gebied van zijden paramenten en grondstoffen alleen vertegenwoordiger was.

Aangezien Funnekotter lid was van het Bernulphusgilde en bekend bij Van Heukelum, ligt het voor de hand dat hij paramenten aan de kathedraal leverde. Inderdaad zijn er enkele rekeningen van Stoltzenberg bewaard gebleven, mede ondertekend door Funnekotter. Zij leverden onder andere witte zijde voor de bekleding van het ciborium en alle grondstoffen voor een rode kazuifel in 1871. Ook de aan de kathedraal verbonden Broederschap van het Allerheiligste en Onbevlekte Hart van Maria kocht in 1872 een witte kazuifel. Funnekotter zelf schonk in 1876 een witte kazuifel aan de kathedraal.[233]

Uit de vroege neogotische periode zijn geen paramenten bekend die met zekerheid aan de genoemde ateliers kunnen worden toegeschreven. Het rode stel van de Utrechtse Sint-Catharinakathedraal kan mogelijk in verband gebracht worden met Stoltzenberg en zijn Utrechtse vertegenwoordiger Funnekotter. In 1871 leverden zij de grondstoffen voor een kazuifel, namelijk een rood zijden geborduurd kruis, rode damast en groene voering en galon.[234] Zeer waarschijnlijk gaat het hier om de met Sint Andreas gedecoreerde kazuifel die werd vervaardigd voor de drie jaar eerder benoemde aartsbisschop Andreas Ignatius Schaepman (1815–1882).[235] De halfwijde kazuifel maakt deel uit van het grote rode zevenstel van de kathedraal, nu in Museum Catharijneconvent. Het lijkt in verschillende fasen te zijn vervaardigd en in ieder geval uit twee gelijkende kleinere stellen te zijn samengesteld.[236] De decoratie ervan doet sterk denken aan werk van de Zusters van het Arme Kindje Jezus te Aken. Het kleurige zijdeborduurwerk is bijvoorbeeld aangebracht op een ondergrond van fijn gedecoreerd roodgouden brokaat. De ranken zijn uitgevoerd in de tamboursteek en de eikenbladeren en passiebloemen in renaissance borduurwerk, borduurtechnieken die zeer kenmerkend zijn voor het werk van de zusters. De stijl en uitvoering van de in medaillons geplaatste heiligenfiguren weerspreken echter een herkomst uit het Akense atelier. Er is voor de gezichten bijvoorbeeld gebruikgemaakt van de splijtsteek in plaats van de regelmatig verspringende ingrijpsteek. Ook het model van de koorkap – waarbij het schild aan het aurifries is bevestigd – is uitzonderlijk. De oorsprong van dit ontwerp moet niet in Aken maar in Utrecht worden gezocht. De grote gelijkenis met het werk van de Zusters van het Arme Kindje Jezus valt goed te verklaren uit het feit dat Van Heukelum kort tevoren, in 1869, het atelier te Aken had bezocht. Wat ook voor deze veronderstelling pleit, is dat de afbeelding van Catharina van Alexandrië op een van de dalmatieken vrijwel exact gekopieerd werd naar een fragment uit de collectie van Van Heukelum.[237] Blijkbaar stelde Van Heukelum

in navolging van Franz Bock voorbeelden uit zijn eigen collectie beschikbaar. Binnen Nederland staat dit stel stilistisch gezien volledig op zichzelf.

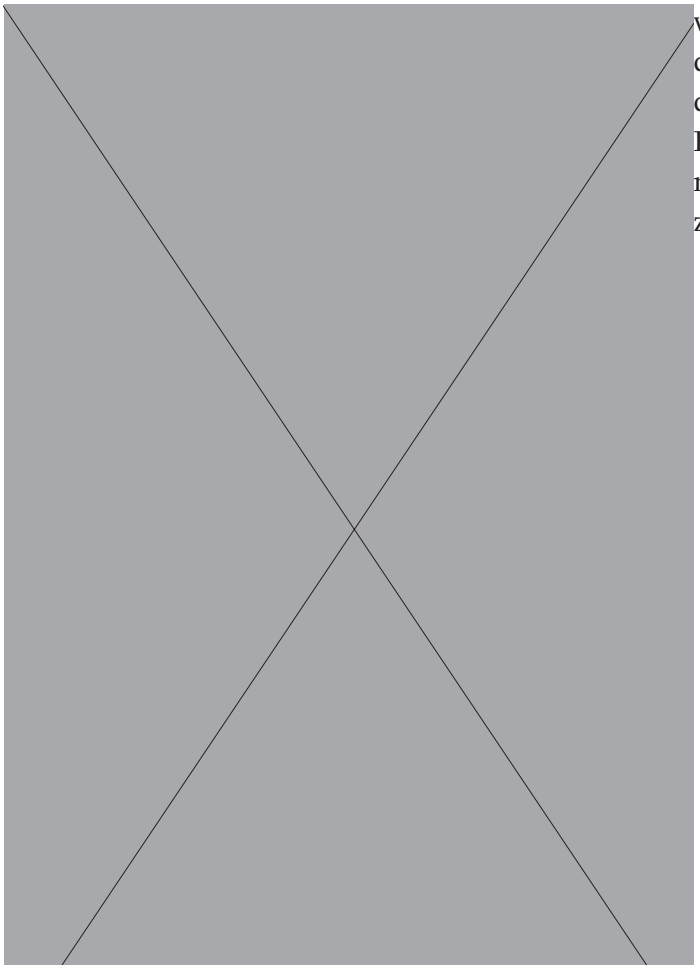
Het atelier van Stoltzenberg stond goed bekend en verwierf veel prijzen, onder meer op de wereldtentoonstellingen van 1855 en 1867 te Parijs. De waardering van vertegenwoordigers van de neogotische beweging was groot. In de *Annales archéologiques* van 1855 werd Stoltzenberg aangeprezen als goed alternatief voor de Belgische ateliers, die bekendstonden om hun barokke overdaad.[238] Maar de beide commentatoren Ferdinand de Lasteyrie en Alfred Darcel keurden zijn 'moderne' werk scherp af, in de woorden van Alfred Darcel: 'M. Stolzenberg sacrifie encore quelquefois aux faux dieux'. Ook in het *Organ für christliche Kunst* van 1859 werd Stoltzenberg lovend besproken door de Keulse schilder en redacteur van het tijdschrift Franz Baudri vanwege zijn 'wahre Kunstwerke nach den besten alten Stickereien', maar ook hij sprak zijn afkeuring uit over de nog veel gevraagde moderne werken die in het atelier gemaakt werden.[239] Beiden bedoelen met 'modern' ongetwijfeld het in het vorige hoofdstuk besproken barokke goudborduurwerk. Het lijkt erop dat Stoltzenberg zich als ondernemer vooral op de wensen van de afzetmarkt richtte. Gezien de niet altijd even florissante gang van zaken was dit niet geheel onterecht. Na een eerste bloeiperiode, waarin het bedrijf zo'n twintig medewerkers aan het werk had, liepen de zaken eind jaren vijftig een stuk minder. In 1859, op het moment dat er onderhandelingen over een nieuw contract gaande waren, besprak Stoltzenberg zijn problemen met zijn compagnon Cuypers. Cuypers schreef hierover: 'Vandaag is hij naar zijn familie naar Venlo, om raad te vragen. Hij zit zeer in 't naauw. Gisteren avond heeft hij bekend dat hij zonder mij zelfs in zijn privaat zaak weinig meer kon verrichten, en dat eene scheiding tusschen ons beiden hem zoude ruineren.'[240] In 1861 werkten er nog tien mensen in de zaak. De hoeveelheid medewerkers fluctueerde vanaf dat moment tot Stoltzenbergs overlijden in 1875 tussen de tien en vijftien.[241] In zijn eigen plaats Roermond ondervond Stoltzenberg geduchte concurrentie van het bedrijf van zijn voormalige medewerkers Van Hove en Laumen. Dit atelier werd door de Kamer van Koophandel regelmatig gunstig beschreven, zowel wat betreft kwaliteit als afzet. In 1866 werkten er vier mannen, drie jongens en een vrouw. Dit moet Stoltzenberg, die in dat jaar zeven mannen, een jongen, een vrouw en een meisje in dienst had, veel last hebben bezorgd.

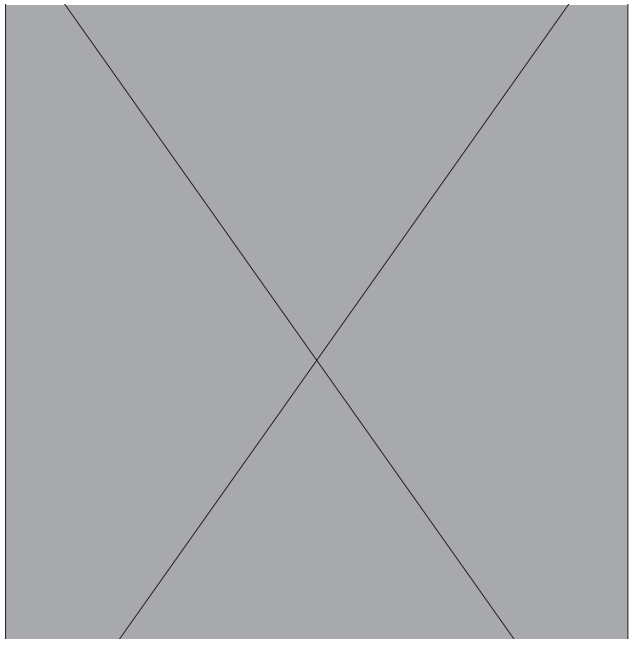
Eveneens in de jaren zestig werd de Bossche 'Fabriek van Kerkornamenten' van M. Kluijtmans opgericht. Mattheus Hubertus Josephus Maria Kluijtmans (1837–1891) had zich voor 1865 met zijn moeder en zijn ongetrouwde zusters in 's-Hertogenbosch gevestigd, waarschijnlijk vanuit Roermond.[242] In dat jaar wordt hij genoemd als fabrikant van kerkornamenten en goudborduurder. In 1868 huwde hij en startte een zelfstandig huishouden.[243] Naast paramenten leverde Kluijtmans metaalwerk, getuige een brief aan bisschop Petrus Leijten van Breda uit 1885, waarin een leverantie van enkele gewaden en 'H. Vaten' wordt vermeld. De vroegst bekende paramenten van Kluijtmans dateren uit omstreeks 1870. De twee driestellen in de kerk van Maria Hemelvaart te Kampen zijn gedecoreerd

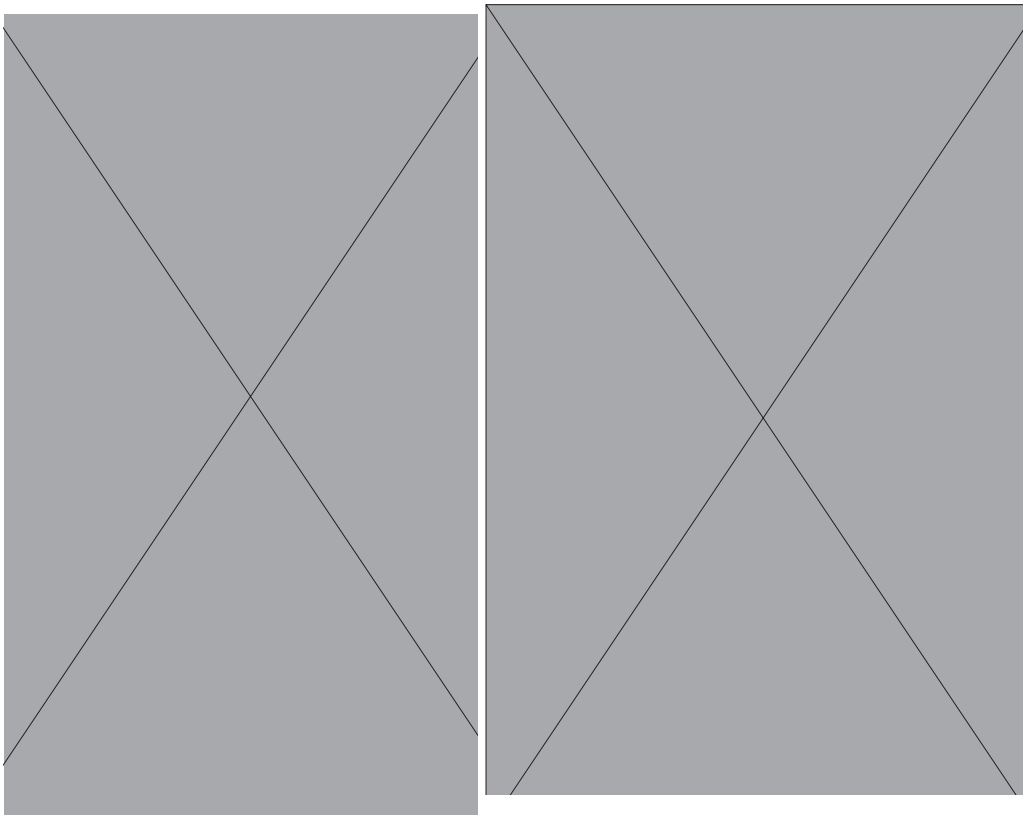
met goudborduurwerk van sierlijke plantenranken met daaruit spruitende rozen, lelies, korenaren en druiventrossen. Het Lam Gods en de Geestesduif vormen de centrale motieven. De ranken zijn niet meer barok vormgegeven, maar de vormgeving is er niet ver van verwijderd. Ook de uitvoering in goudborduurwerk draagt bij aan de vertrouwde indruk die het stuk maakt. Toch moeten wij deze ranken zien als een serieuze poging om de stijl van de middeleeuwen na te volgen. In datzelfde jaar werd een vergelijkbaar driestel geschonken aan de Hartebrugkerk te Leiden, de bijbehorende koorkap werd kort daarna vervaardigd (AFB. 42–43). De kenmerken van de neogotiek komen in dit stel sterker naar voren, bijvoorbeeld in de kleine kleuraccenten tussen het borduurwerk. Ook het gebruik van in metalen zettingen gevatte (glazen) stenen verwijst naar de neogotiek. Zij zijn aangebracht op de in goud geborduurde gotische kelk op de kazuifel en op de omlijsting van de Geestesduif op het koorkapschild. Deze ovale omlijsting vertoont grote overeenkomsten met de omlijstingen in Stoltzenbergs werk. Kluijtmans is waarschijnlijk verbonden geweest aan het atelier van Stoltzenberg, gezien zijn banden met Roermond en de hoge kwaliteit borduurwerk, die een lange ervaring en een goede leerschool verraden.

Het neogotische zijdeborduurwerk dringt bij Kluijtmans slechts langzaam door. In de loop van de jaren komt er meer kleur in het werk, bijvoorbeeld in de vorm van een centraal geplaatst medaillon met een heiligenfiguur. Enkele in 1879 te dateren medaillons bevinden zich in de Sint-Johannes de Doperkerk te Waalwijk. Op basis hiervan kan een aantal paramenten in de Sint-Jan in 's-Hertogenbosch aan Kluijtmans worden toegeschreven (AFB. 44). De ovale omlijsting met Franse lelies op vier punten is zeer kenmerkend. Binnen de omlijsting zijn bustes van heiligen in kleurig zijdeborduurwerk geplaatst, de achtergrond is bedekt

42, 43 Kazuifel en koorkap, toegeschreven aan M. Kluijtmans, ca. 1870. Leiden, Hartebrugkerk.







44 Kazuifel, toegeschreven aan M. Kluijtmans, ca. 1880–1890. De kazuifel is versierd met een afbeelding van de evangelist Johannes. 's-Hertogenbosch, Sint-Janskathedraal.
45 Kazuifel van J.A. van Kalken, 1883. Heemskerk, Sint-Laurentiuskerk.

met een ruitpatroon van gelegde zilverdraden. Het omliggende goudborduurwerk bevat behalve rozen en lelies kleine zonnebloemen. Deze zonnebloemen met gekleurde bloembodem zijn alleen van Kluijtmans bekend.

De familie Van Kalken en Janssen & Co

Rond 1870 ging het gouden of zilveren rankenwerk, zoals hiervoor beschreven, de boventoon voeren in de vormgeving van paramenten in geheel West-Europa. De familie Van Kalken zou de belangrijkste leverancier worden voor Nederland. De zoons van Daniël van Kalken, de stamvader van het bedrijf, zouden allen in zijn voetsporen treden. Om concurrentie te voorkomen vestigden zij zich in verschillende steden. De oudste zoon, Joachim Antonius Jean (1841), vestigde zich in 1864 in Breda om aldaar een nieuwe borduurfabriek voor kerkgewaden op te richten. In hetzelfde jaar trouwde hij met Carolina Maria Janssen. Haar broer, Johannes Cornelis Janssen (ca. 1832), richtte tegelijkertijd het bedrijf Janssen & Co in Tilburg op. Waarschijnlijk waren twee van zijn broers bij de winkel in kerkornamenten betrokken.[244] Ook Janssen & Co zou uitgroeien tot een bloeiend bedrijf. Rond 1875 volgde Josephus Aloysius van Kalken (1844–1891) zijn oudste broer op, die rond die tijd naar Turnhout vertrok. De tweede zoon, Peter Josephus (1842–1891), zou zich met het familiebedrijf in Mechelen vestigen. De vierde zoon, Franciscus Daniël (1846–1925), vestigde zich in 1877 in Weert met een borduuratelier. De vijfde zoon, Adolphus Hendrikus (1850), startte een luxe manufacturenzaak in Amersfoort en de jongste zoon, Daniël Aloysius (1855–1923), nam uiteindelijk het bedrijf van zijn vader in Oirschot over. We praten in Nederland dus over vier belangrijke paramentenateliers uit dezelfde familie, namelijk die

van de broers Van Kalken te Oirschot, Breda en Weert, en van hun zwager Janssen te Tilburg. De functieomschrijvingen van de eigenaren verschillen. J.A.J. van Kalken wordt niet alleen als koopman en fabrikant maar ook als goudborduurder en borduurwerker omschreven, J.A. van Kalken als kerkornamentenfabrikant, borduurwerker en passementwerker, F.D. van Kalken als fabrikant en D.A. van Kalken als goudborduurder. J.A. Janssen staat bekend als fabrikant. In alle gevallen waren zij vooral verantwoordelijk voor de bedrijfsleiding en de import van grondstoffen. Het is onbekend of zij het handwerk zelf beheersten.

Slechts over twee ateliers zijn enkele details bekend.[245] Het atelier van Frans van Kalken is wellicht het meest succesvol geweest. Volgens de overlevering werkten er in het atelier op het hoogtepunt van zijn bestaan ongeveer veertig meisjes. Dat is dan waarschijnlijk in de jaren tachtig geweest. In 1887 schonk het bedrijf enkele paramenten die aan paus Leo XIII zouden worden aangeboden, ter gelegenheid van zijn gouden priesterfeest. Frans van Kalken was de enige van zijn familie die vertegenwoordigd was op de Nederlandsch-Vaticaansche tentoonstelling, waar alle geschenken werden getoond.[246] De hoeveelheid medewerkers die wordt genoemd, is waarschijnlijk overdreven; zelfs Stoltzenberg had nooit meer dan twintig medewerkers in dienst. En het is de vraag of het hier om alleen meisjes gaat. Goudborduren was een mannenberoep, meisjes hielden zich vooral met naaiwerk en linnenborduurwerk bezig. Maar het atelier was in ieder geval lange tijd succesvol en zeker eenmaal per jaar reisde Frans van Kalken vanuit Weert met de koets naar Lyon om inkopen te doen. Op het dak van de koets was een metalen kist bevestigd voor het transport van de zijden stoffen. In de jaren negentig gingen de zaken bergafwaarts. Frans van Kalken hield tot het laatst toe vast aan het intussen ouderwetse goudborduurwerk en kon niet op tegen de enorme Duitse concurrentie. Het atelier werd in 1893 verplaatst naar een groot woonhuis in Ubbergen, dat het echtpaar voor hun huwelijk cadeau had gekregen, maar het mocht niet baten. In 1903 werd het bedrijf failliet verklaard.

Het atelier van Daan van Kalken te Oirschot was wellicht kleiner, maar kende een langere levensduur. In het begin van de twintigste eeuw werkten er volgens de overlevering slechts enkele meisjes, maar de productie was tot in de jaren twintig gestaag.[247] De koets was ondertussen vervangen door de trein; Daan van Kalken reisde hiermee vanaf Best naar Parijs om grondstoffen in te kopen. Waarschijnlijk bestond de productie grotendeels uit vaandels. Het verenigingsleven bloeide en met goud geborduurde vaandels bleven lang populair. In 1914 ontving Daan van Kalken het erekruis Pro Ecclesia et Pontifice, een pauselijke onderscheiding voor katholieken die zich ten minste 25 jaar verdienstelijk hebben gemaakt voor de kerk.

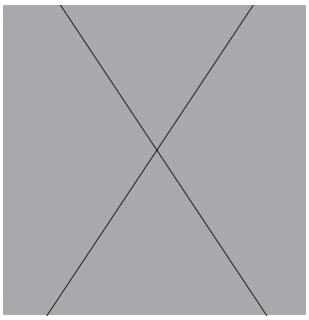
Hoewel de productie van de diverse ateliers erg groot moet zijn geweest, zijn er slechts een paar werken bekend die er met zekerheid aan kunnen worden toegeschreven. Uit het Bredase atelier van J.A. van Kalken is een kazuifel uit 1883 bewaard gebleven (AFB. 45). Deze Romeinse kazuifel is gemaakt van rood fluweel met in het kruis en op de balk eenvoudig goudborduurwerk in licht reliëf, met een motief van plantenranken met rozen. Centraal zijn de harten van Christus en

Maria aangebracht. Ze zijn vervaardigd van gouddraad, vastgelegd in een zigzagpatroon met details van gekleurde zijde, binnen een stralenkrans van pailletten. Zeker is dat bij deze ateliers goudborduurwerk het belangrijkste product vormde, zijdeborduurwerk komt niet ter sprake.[248] Ook werden er nauwelijks halfproducten gebruikt, zoals in zijde geborduurde medaillons. Het goudborduurwerk van de ateliers Van Kalken en Janssen & Co is relatief simpel. Kenmerkend is het lichte reliëf; vaak gaat het slechts om dunne laagjes plat karton die met de gouden draden worden overspannen. Verschil in reflectie wordt vooral bereikt door het gebruik van verschillende soorten gouddraad (glad, frisé). Er is veel gebruikgemaakt van pailletten en gestanste metalen plaatjes. De gebruikte motieven zijn vrijwel altijd dezelfde: composities van plantenranken, waaruit verschillende rozen, lelies, druiventrossen, korenaren en de bijbehorende bladeren ontspringen. De ranken slingeren zich zo dat de aurifriezen geheel gevuld worden. Graankorrels en losse druiven zijn van gestanste plaatjes metaal gevormd. Pailletten accentueren nerven of stralenkransen. In stijl onderscheiden de borduurwerken uit deze groep zich zo weinig van elkaar dat ze nooit met zekerheid aan één atelier toegeschreven kunnen worden. Hoewel het goudborduurwerk sterk lijkt op dat uit de voorgaande periode, sluit de vormentaal wel degelijk aan bij de neogotiek. Het rankenwerk vertoont overeenkomsten met de vele symbolische plantenmotieven die bijvoorbeeld in het tijdschrift *Kirchenschmuck* zo veelvuldig werden afgebeeld. Het is vooral de techniek die behoudend is. Dit kan gedeeltelijk verklaard worden uit het feit dat borduren met zijde een geheel andere opleiding vereiste. Daarnaast zal de vraag voor een belangrijk deel de uitvoering hebben bepaald. Naast vooruitstrevend neogotisch werk werd het zware goudborduurwerk nog lang vervaardigd, omdat daar nu eenmaal vraag naar was.

De Nederlandse ateliers en de bloei van de neogotiek

Bij de bestaande bedrijven zou het kleurrijke neogotische borduurwerk slechts zeer langzaam doordringen in de decoratie van paramenten. Het zijn de nieuw opgerichte bedrijven van H. Funnekotter, H. Fermin en C.H. de Vries die tezamen met de al langer gevestigde ateliers van F.H. Stoltzenberg en Janssen & Co de neogotiek werkelijk zouden verspreiden over Nederland. Maar ook het al eerder besproken atelier van de Zusters van het Arme Kindje Jezus en het nieuw gevestigde atelier van de Franciscanessen van Heythuysen te Eemnes zouden bijdragen aan de populariteit van de neogotiek.

De Zusters van het Arme Kindje Jezus
Al voor de verhuizing van 1879 leverden de Zusters van het Arme Kindje Jezus paramenten aan Nederland. Dit zou na de verhuizing naar Simpelveld alleen maar toenemen. Uit de *Rechnungsbücher* van het klooster over de jaren 1869–1906 blijkt dat het merendeel van de Nederlandse afnemers in de provincie Limburg was gevestigd, met als belangrijkste het seminarie van Rolduc en de Sint-Servaaskerk te Maastricht. Tot de klanten behoorden daarnaast kerken, kloosters,

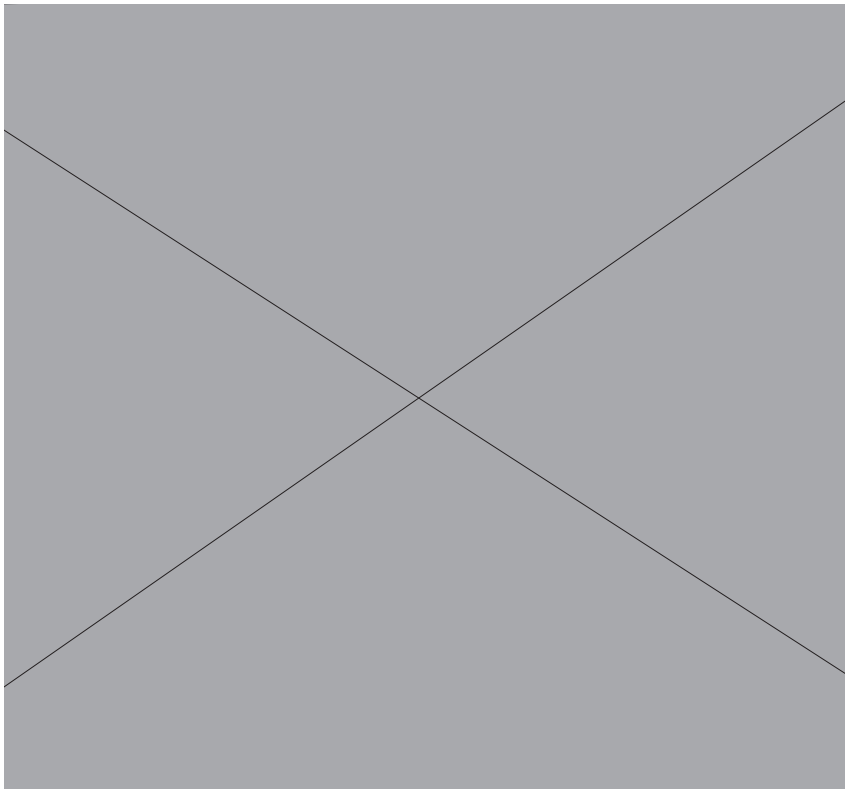


46 Adelaar met een sleutel, het attribuut van Sint Servaas, op een dalmatiek van de Zusters van het Arme Kindje Jezus te Simpelveld, 1892. Maastricht, Sint-Servaaskerk.

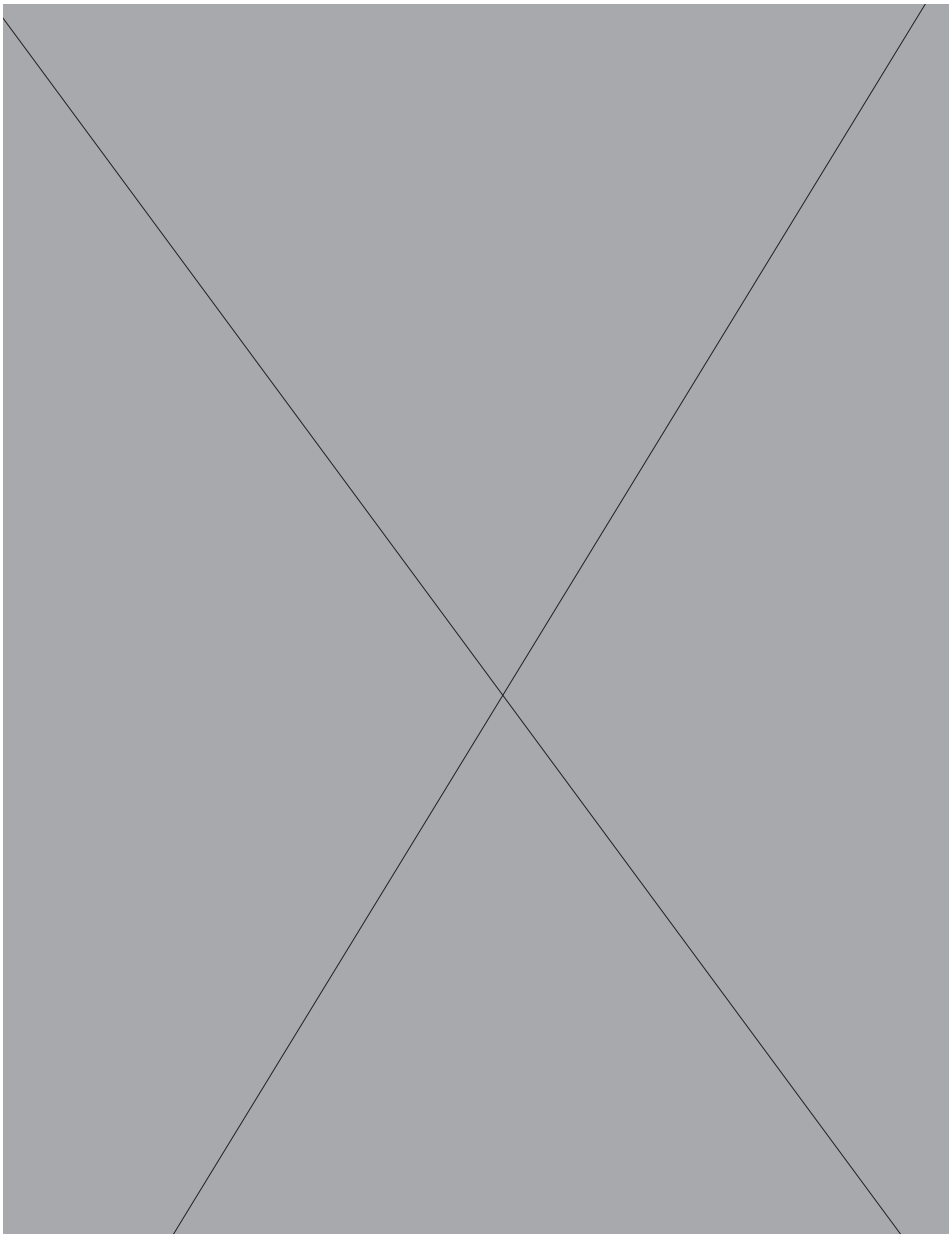
priesters en congregaties te Eupen, Heerlen, Houthem-St. Gerlach, Kerkrade, Limbricht, Maastricht, Meerssen, Roermond, Simpelveld, Sittard, Vaals, Venlo, Wijnandsrade en Wittem. Buiten de provincie Limburg wisten alleen vertegenwoordigers uit de steden Amsterdam en Rotterdam het atelier regelmatig te vinden. Zij namen vooral grondstoffen af. Daarnaast werd eind negentiende eeuw voor de kathedraal van Breda een aantal grote opdrachten uitgevoerd. Andere Nederlandse opdrachten bleven zeer beperkt.

Wat borduurwerk betreft behoren de paramenten van dit atelier tot het beste in hun soort. Al het borduurwerk werd volledig met de hand uitgevoerd, de afbeeldingen werden zeer gedetailleerd uitgewerkt. Het werk was dan ook arbeidsintensief en de paramenten waren kostbaar. Een eenvoudige kazuifel kostte tussen enkele tientjes en ruim 200 thaler.[249] Vaandels waren duurder; zij kostten tussen de bijna 100 en 1000 thaler. Maar er waren ook uitzonderlijk kostbare stukken. Een driestel voor de Sint-Servaaskerk van goudbrokaat kostte in 1892 bijvoorbeeld 5366 thaler. Een koorkap uit 1894 voor dezelfde kerk, met op het schild de Aanbidding der Koningen en zes heiligen op de aurifriezen, kostte in totaal 554 dagen werk en bracht ruim 2211 thaler op, een tweede koorkap uit 1901, met de Genadestoel op het schild, kostte 1371 thaler. Het vierstel van goudlaken voor de kathedraal van Breda, begonnen in 1891 en voltooid in 1896, kwam zelfs op een bedrag van 20.450 thaler uit.

Het werk van de zusters ligt zeer dicht bij de middeleeuwse voorbeelden, hoewel het wel degelijk een eigen karakter heeft. Een enkele keer werd er een exacte reproductie gemaakt, zoals van het rugkruis van de vijftiende-eeuwse kazuifel uit de Sint-Servaaskerk in 1892. Aanvankelijk had men het zwaar beschadigde en

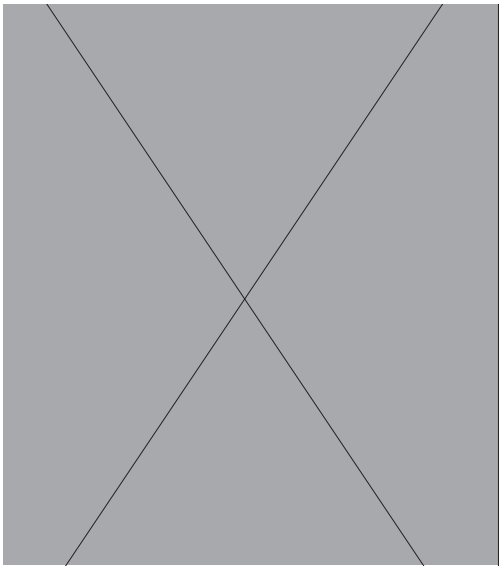


47 God de Vader op een kazuifel van de Zusters van het Arme Kindje Jezus te Simpelveld. Er werd zes jaar gewerkt aan het zeer gedetailleerde borduurwerk voor het vierstel. De kosten waren dan ook hoog: bijna 13.000 gulden. Breda's Museum, B.1649.



48 Koorkapschild van de Zusters van het Arme Kindje Jezus te Simpelveld, 1901. De afbeelding is gebaseerd op een ontwerp uit 1869. Maastricht, Sint-Servaaskerk.

49 Kazuifel van de Zusters van het Arme Kindje Jezus te Simpelveld, 1891–1896. Onderdeel van een vierstel voor de Sint-Barbarakathedraal te Breda. Extra inzetten in de schoudernaden verhogen het gebruiksgemak van deze kazuifel van zwaar goudlaken. Breda's Museum, B.1649.



slecht gerepareerde origineel door de zusters willen laten herstellen, maar men besloot het in de oorspronkelijke staat te laten en een reproductie te bestellen. Voor de aurifriezen van de bijgemaakte dalmatieken werden wel vijftiende-eeuwse originelen gebruikt. Deze werden door de zusters gerestaureerd en aangevuld (AFB. 46). Wat uit dit werk vooral naar voren komt, is het grote vakmanschap van de borduursters. Hun vaardigheden bewezen zij opnieuw in het vierstel dat ze in 1891–1896 maakten voor de Bredase Sint-Barbarakathedraal.[250] De zeer brede borduurwerken werden volledig met de hand uitgevoerd, met grote detaillering (AFB. 49). Het is typerend voor de late neogotiek: vlak, kleurrijk borduurwerk, met heiligenfiguren en taferelen, geplaatst in een streng gotisch architecturaal kader. In dit geval zijn bloemenranken volledig afwezig. De heiligen en taferelen – de Kruisiging op het rugkruis

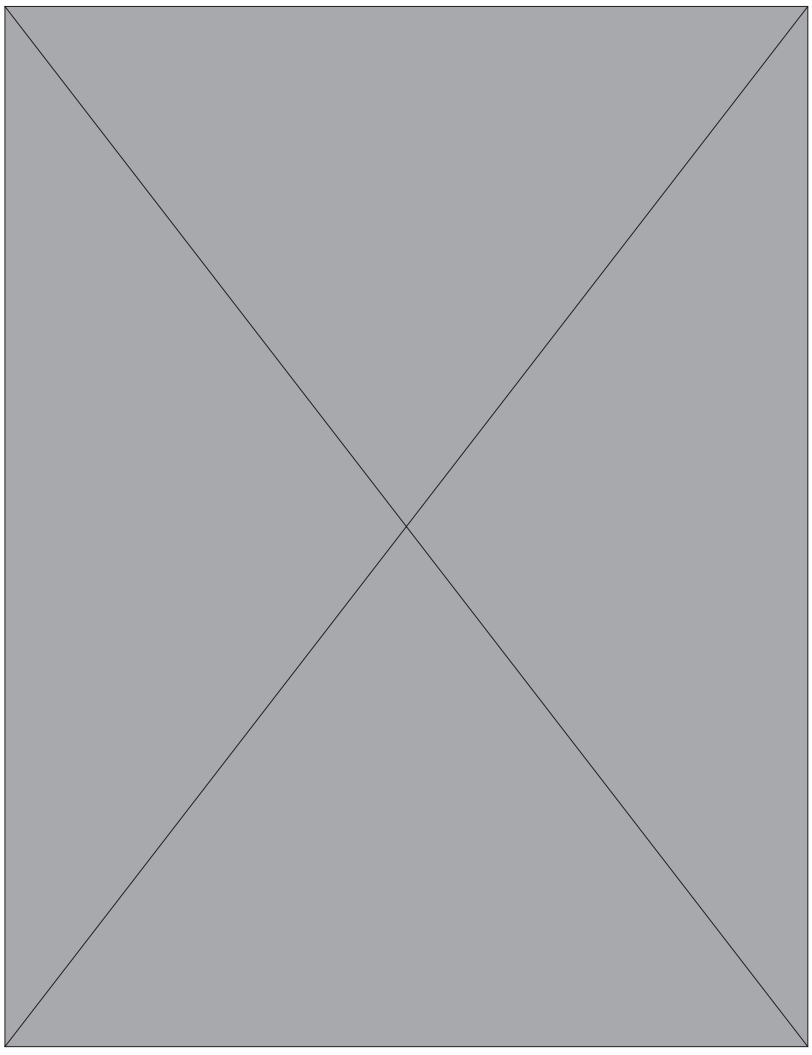
en de Opstanding op het koorkapschild – zijn geplaatst tegen een achtergrond van goudbrokaat. Het model van de kazuifel is kenmerkend voor het atelier; het houdt het midden tussen een Romeinse en een Borromeuskazuifel (AFB. 49). De schoudernaden zijn uitgelegd met behulp van driehoekige inzetten; de schouders krijgen daardoor een opgaande lijn. De zijlijn is wat ingesneden, zodat de kazuifel een puntige indruk maak. Dit model is breed genoeg voor de plaatsing van een gaffelkruis en valt enigszins in plooien, maar niet zo breed dat het de beweeglijkheid beperkt. Vóór de circulaire van 1863 maakten de zusters kazuifels van het wijde Bernardusmodel. De latere kazuifels van het atelier zijn meestal van het halfwijde Borromeusmodel. Het voor het Bredase stel gebruikte model is uitzonderlijk. Het lijkt ontleend te zijn aan dat van de kazuifel van de Orde van het Gulden Vlies. Deze kazuifel, onderdeel van het wereldberoemde stel uit Wenen, werd in de jaren 1852–1880 gekopieerd door de zusters.[251]

Een ander voor de zusters kenmerkend werk is de Maastrichtse koorkap uit 1901 (AFB. 48). Het rugschild toont de afbeelding van de Genadestoel, gebaseerd op een ontwerp uit 1869 dat werd gepubliceerd in *Kirchenschmuck*.[252] De Genadestoel is geplaatst in een mandorla met een uitgesproken, gepunte omlijsting. De rand langs de kap en de aurifriezen is gedecoreerd met bont gekleurde, getamboureerde blad- en bloemmotieven tegen een achtergrond van fijn brokaat. Hiertussen zijn teksten in gotische letters geplaatst.

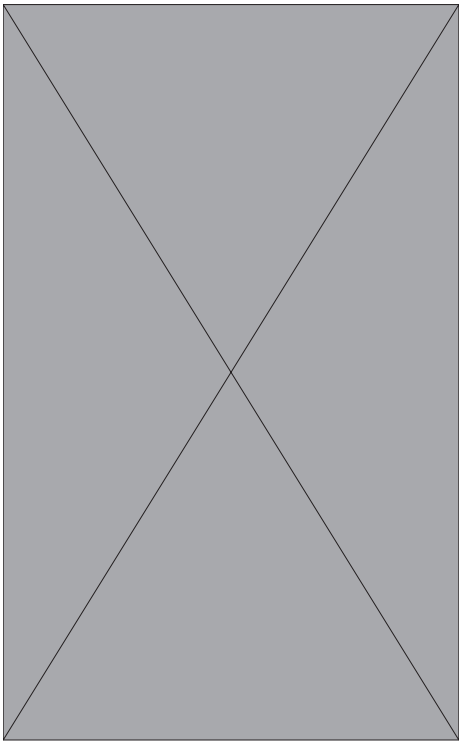
Het werk van de Zusters van het Arme Kindje Jezus is zeer herkenbaar. Het kleurrijke en schilderachtige borduurwerk, met accenten in gouddraad, maakt een indruk die zeer dicht bij oorspronkelijk middeleeuws werk ligt. Maar de gebruikte technieken zijn ongewoon. De tamboursteek werd in de middeleeuwen eigenlijk alleen maar voor linnenwerk gebruikt. En voor de gezichten en handen was in die periode de splijtsteek de meest gangbare techniek. De regelmatig verspringende, evenwijdig geplaatste platsteek werd hiervoor niet toegepast. Ook het gebruik van brokaten of andere kostbare stoffen met een fijn patroon als achtergrond voor het borduurwerk is typerend voor het werk van de zusters en wijkt af van middeleeuws gebruik.

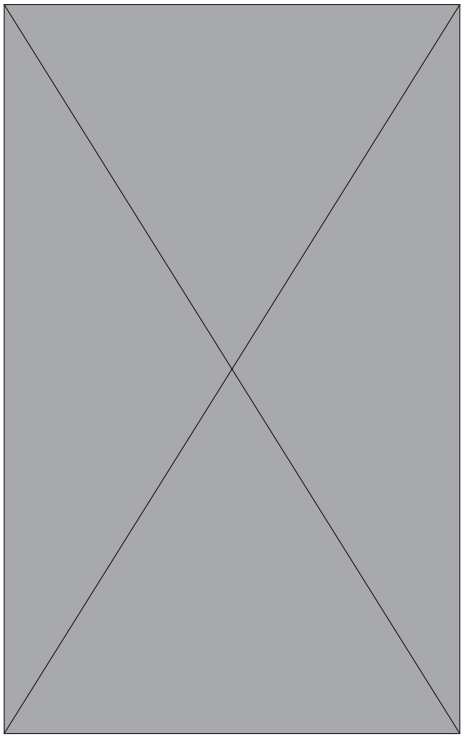
F. Stoltzenberg

Het paramentenatelier van de tweede generatie Stoltzenberg behoorde nog steeds tot de grotere en succesvolle bedrijven in Nederland; de naam is een van de meest genoemde in kerkinventarissen. In 1875 was Frans Marie Hubert Stoltzenberg (1838–1909) zijn vader opgevolgd, zowel in het paramentenatelier als in het compagnonschap met Pierre Cuypers. In de laatste decennia van de negentiende eeuw varieerde de afzet van het borduuratelier volgens de Kamer van Koophandel van voldoende, genoegzaam tot goed. De hoeveelheid werknemers varieerde tussen de acht en vijftien.[253] In een rijk gedecoreerd briefhoofd van Stoltzenberg staan alle trofeeën vermeld (AFB. 50); onder leiding van Frans Hubert Stoltzenberg won het atelier prijzen op de nijverheidstentoonstellingen van 1877 te Amsterdam en van 1879 in Arnhem, en op de wereldtentoonstellingen van 1883 te Amsterdam en van 1893 te Chicago (vier medailles eerste klasse).[254] Stoltzenberg ontbond in dat laatste jaar het compagnonschap met Cuypers en vestigde zich in



50 Rekening van F. Stoltzenberg uit 1900. In de kantlijn staan alle gewonnen prijsmedailles afgebeeld. Stadsarchief Amsterdam, toegang 442, inv.nr. 249.





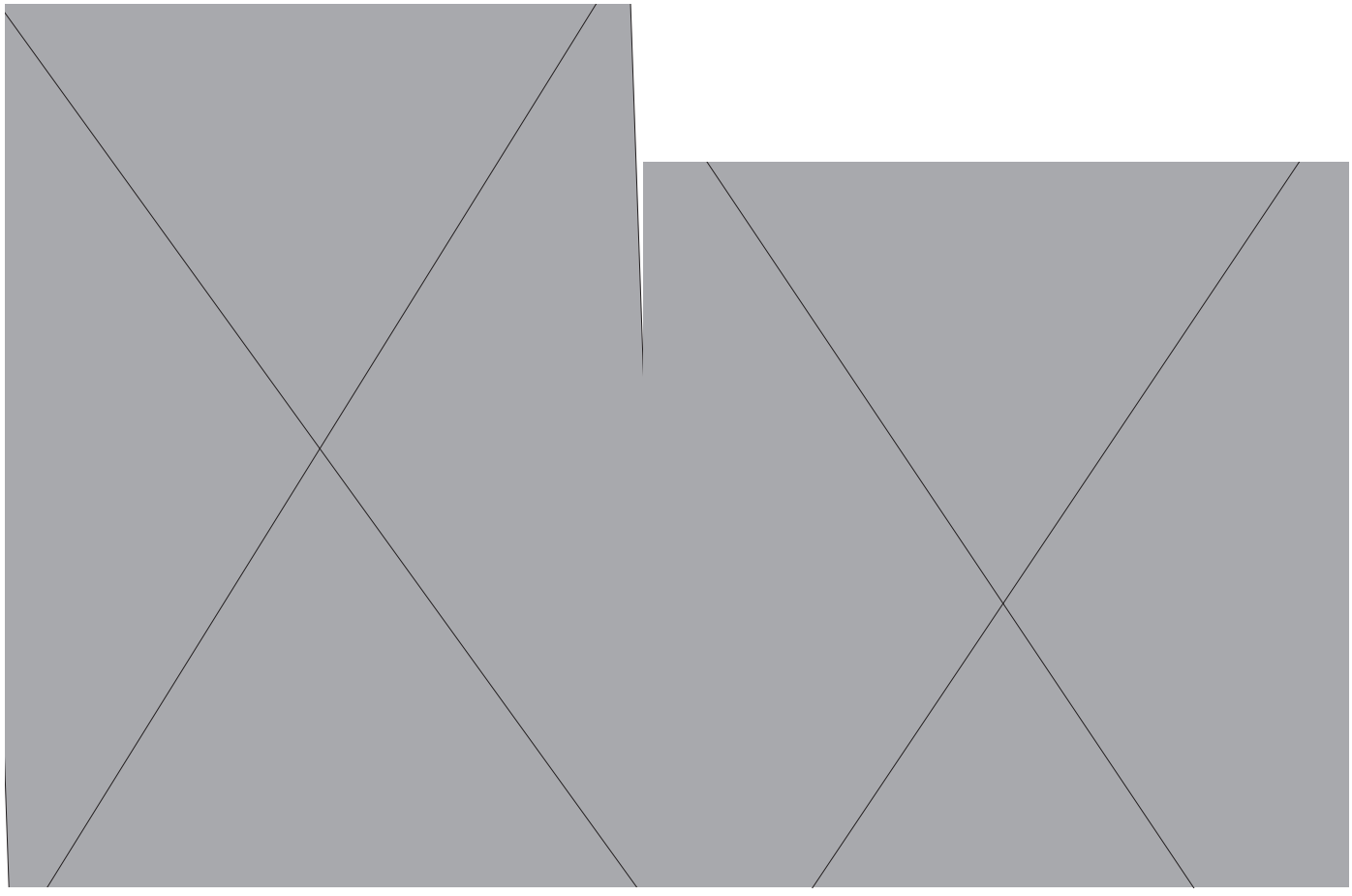
51, 52 Twee pagina´s uit een gecombineerde catalogus van het atelier F. Stoltzenberg en het atelier Cuypers en Stoltzenberg uit 1890. Links eenvoudige Romeinse kazuifels, te koop voor een prijs tussen de 20 en 60 gulden. Rechts de voor- en achterzijde van een Bernarduskazuifel. De gemiddelde prijs van rijkgeborduurde werken lag tussen de 600 en 800 gulden, maar ook kostbaarder paramenten werden geleverd (Stoltzenberg 1890, p. 4 en 7).

de Verenigde Staten. Zijn zusters zouden het bedrijf in Roermond voortzetten. In 1907 zou het overgenomen worden door J.W. Jansen uit Tilburg. Stoltzenberg had verscheidene vertegenwoordigers in Nederland, zoals de al genoemde G.J. Funnekotter te Utrecht. Hij werd opgevolgd door P. Cox (1883–1896), andere vertegenwoordigers waren J.A. Moonen (ca. 1884) en J. Mulder-Herzet (ca. 1892), beiden te 's-Hertogenbosch gevestigd, Wennen-Vinkesteijn te Amsterdam (ca. 1887– ca. 1917) en P.P.W. Bouman te Nijmegen (ca. 1904).[255]

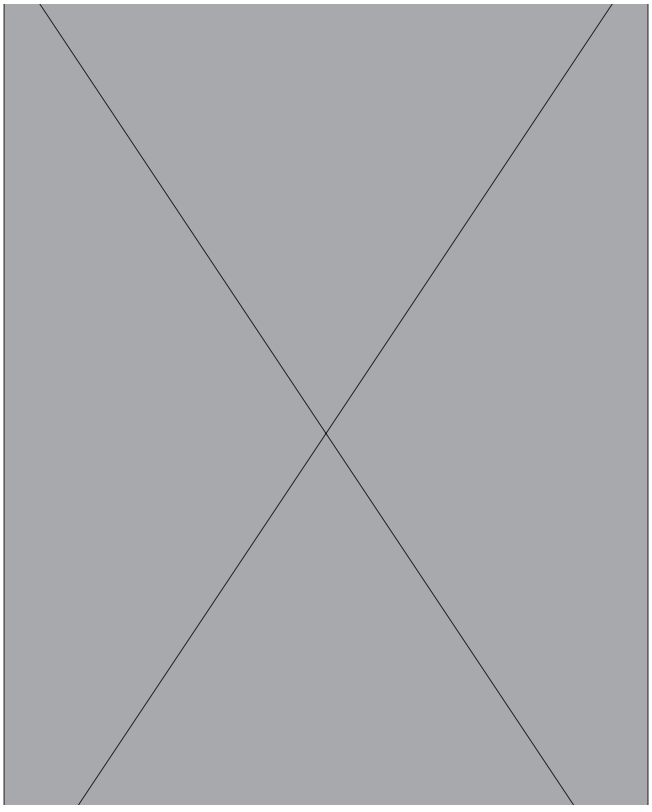
De kwaliteit van het borduurwerk werd nog steeds alom gewaardeerd. Over het werk op de Amsterdamse tentoonstelling van 1883 schreef een recensent: 'op het stuk van kerkgewaden handhaaft ze haar ouden roem, en aan de schitterende kasuifels en koorkappen weet men niet wat meer te bewonderen: de smaakvolle en streng gestyleerde teekening of de keurige en rijke uitvoering'. Dankzij een bewaard gebleven catalogus uit 1890 is het mogelijk een goed beeld te schetsen van de uiteenlopende productie van het bedrijf (AFB. 51–52). Kazuifels waren op dat moment te verkrijgen zowel in de 'gewone vorm' (het Romeinse, smalle model) en de Bernardusvorm (het vroege, zeer wijde model) als in de Borromeusvorm (het laatgotische, halfwijde model). Stoffen waren er in verscheidene kwaliteiten en soorten: halfzijde of zijde, moiré, damast, gebrocheerd damast en brokaat. Ook decoraties waren in alle prijsklassen te bestellen: met galon, geweven kruis en kolom, gebrocheerd geweven kruis en kolom, in contour getamboureerd, geborduurd, in goud of veelkleurige zijde, of in zijde geborduurde beeldjes of groepen, dit laatste als specialiteit van het atelier. De prijzen van een kazuifel

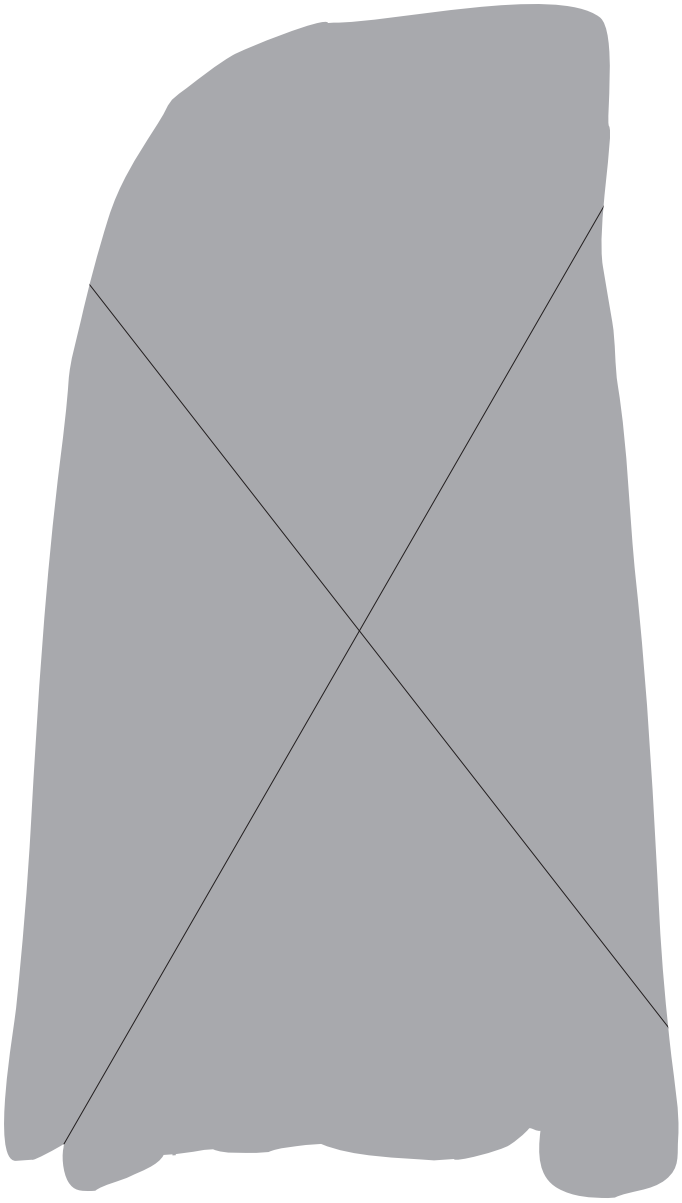
53 Kazuifel van F. Stoltzenberg, 1893, vervaardigd voor de Sint-Dominicuskerk te Alkmaar. Utrecht, Museum Catharijneconvent, BMH t9111.

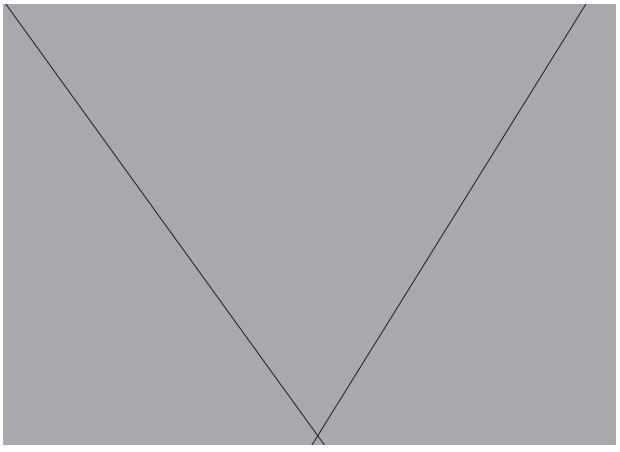
54 Koorkapschild van F. Stoltzenberg, ca. 1895, voor de Utrechtse aartsbisschop Henricus van de Wetering. Het getande, rood met gouden galon waarmee het borduurwerk is afgezet, is typerend voor het werk van Stoltzenberg uit de decennia rond 1900. Utrecht, Museum Catharijneconvent, ABM t2830.



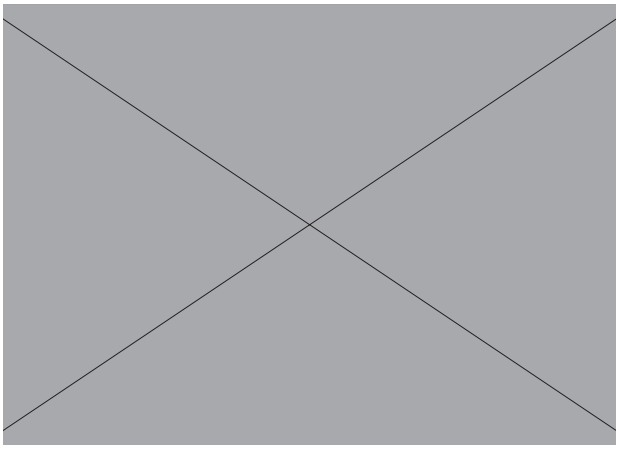
55, 56 Koorkap van F. Stoltzenberg, ca. 1875–1900. Kenmerkend voor het werk van het Roermondse atelier is het centrale, schilderachtige tafereel, gevat in een cirkelvormige omlijsting. Hier wordt de Doop in de Jordaan afgebeeld. De ranken in hoogliggend goudborduurwerk zijn ontleend aan middeleeuwse decoraties. Schiedam, O.L.V. Rozenkranskerk.







57 De Aanbidding door de Herders op een kazuifel van F. Stoltzenberg, ca. 1875–1900, afkomstig uit de Sint-Petruskerk te Woensel. Uden, Museum voor Religieuze Kunst, MRK 7166.



58 Vaandel van de 'Vereniging ter versiering van arme kerken' van F. Stoltzenberg, ca. 1895–1900 (detail). Roermond, Sint-Christoffelkathedraal.

liepen uiteen van *f* 20 tot meer dan *f* 800. De stijl van de getoonde paramenten is in alle opzichten neogotisch. Er zijn damasten met een patroon van vierpassen en spitsovalen te zien en het granaatappelmotief wordt in verscheidene varianten getoond. Ook de zeer populaire zijdedamast met druivenbladeren tussen ranken en druiventrossen – zoals die gebruikt was voor het rode stel van de Sint-Catharinakathedraal – werd aangeboden. De aurifriezen zijn meestal gedecoreerd met ranken met een symbolische betekenis, zoals van druiven en passiebloemen, afgewisseld met banderollen met teksten. Centraal in het kruis is een symbool, zoals het monogram IHS, of een tafereel geplaatst. Het borduurwerk op de getoonde gaffelkruisen met beeldjes of groepen is aan het borduurwerk uit de late middeleeuwen ontleend.

Alle stoffen, galons, geweven kruisen en kolommen moeten zijn geïmporteerd. Ook het aangeboden linnen- en kantwerk kwam niet uit de eigen werkplaats. Stoltzenberg wees daar zelf indirect op toen hij in de catalogus meldde 'uitgebreide relaties, ook met het buitenland' te hebben. Maar aangezien borduurwerk de specialiteit van het huis was, is het bij het atelier Stoltzenberg wel zeer waarschijnlijk dat alle kostbare werken in eigen huis werden uitgevoerd. De afbeeldingen in de catalogus zijn niet duidelijk genoeg om inzicht te krijgen in de gebruikte borduurtechnieken. In ieder geval paste men de tamboursteek toe. Deze borduursteek maakt – zelfs indien zij handmatig wordt uitgevoerd – snel werken mogelijk. Vanaf de jaren zeventig werd de borduurmachine, die gebruikmaakt van de tamboursteek, wijd verspreid en konden grote vlakken snel ingevuld worden. In het atelier van Stoltzenberg was in ieder geval al in 1883 sprake van naai- en stikmachines, of daar ook een borduurmachine onder viel is onduidelijk. Stoltzenberg leverde nog wel goudborduurwerk, maar toonde daar in de catalogus geen afbeeldingen van.

Op basis van een stel uit de Sint-Dominicuskerk in Alkmaar, dat tot in detail beschreven wordt in de *Maas- en Roerbode* van 1 augustus 1893, kan een grote groep paramenten uit de laatste decennia van de negentiende eeuw aan Stoltzenberg worden toegeschreven (AFB. 53). De bedoelde paramenten zijn alle voorzien van een centraal geplaatst, in zijde geborduurd medaillon, omgeven door goudborduurwerk. Paramenten in deze stijl bevinden zich bijvoorbeeld in de Sint-Johannes de Doperkerk te Schiedam en het Museum voor Religieuze Kunst te Uden (afkomstig uit de Sint-Petruskerk te Woensel). Deze paramenten zijn evenals hun neobarokke voorgangers overdadig gedecoreerd met goudborduurwerk, maar het uitgebeelde ranken- en bloemenwerk is ontleend aan de middeleeuwse vormentaal. Kenmerkend zijn de waaiervormige halve blaadjes (AFB. 55). Een enkele keer is er een kleurige fantasievogel in verwerkt. De vormgeving van de ranken vertoont grote overeenkomst met die van Grossé. Opmerkelijk is het centrale tafereel, geplaatst in een dubbele, cirkelvormige omlijsting, met daartussen rozetjes of geslepen stenen. Het centrale tafereel, met bijvoorbeeld de Doop in de Jordaan (AFB. 56) of de Aanbidding der Herders (AFB. 57), is geheel in zijde uitgevoerd. Als ontwerper van deze taferelen komt Joseph Lücker in aanmerking. Voordat hij in dienst kwam bij Cuypers & Stoltzenberg had Lücker al in het

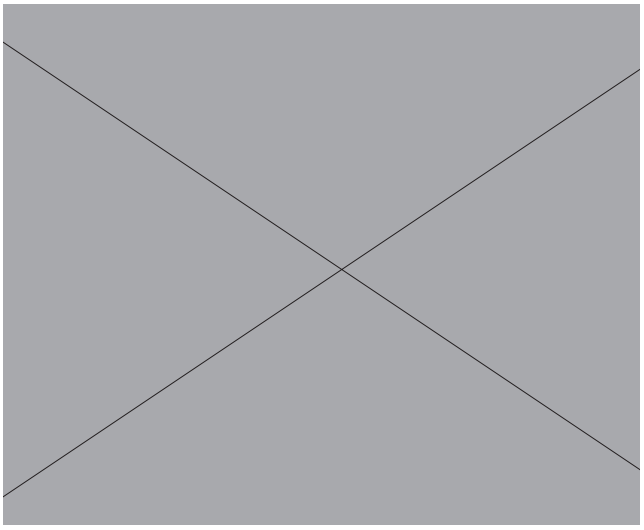
schildersatelier van François Stoltzenberg gewerkt. In 1892 wordt hij vermeld als schilder van de medaillons op het vaandel van de Limburgsche Zouavenbond, dat door Stoltzenberg werd geleverd.[256] Deze groep paramenten dateert van vele jaren na de Haarlemse tentoonstelling van 1861, maar de globale beschrijving uit die tijd – goudborduurwerk met een daarin gevat 'medaillon in zijde geborduurd' – is nog steeds van toepassing.

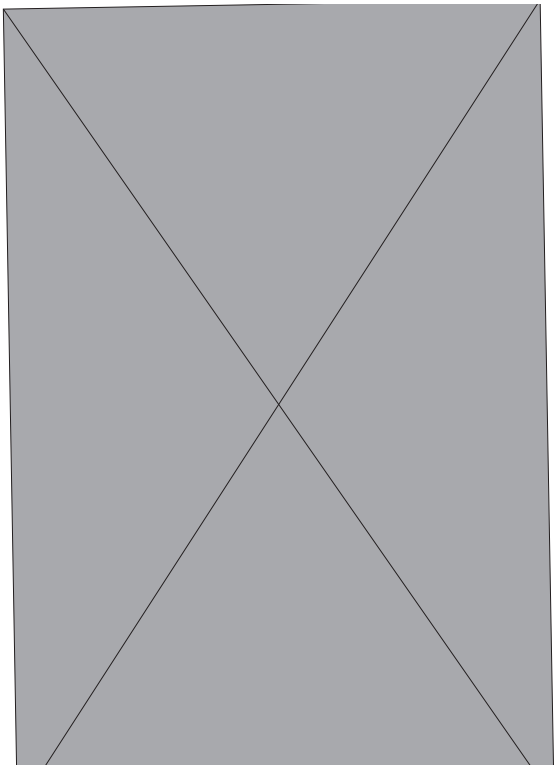
Ook de witte koorkap die vervaardigd werd voor de in 1895 benoemde Utrechtse aartsbisschop Henricus van de Wetering (1850–1929) kan aan Stoltzenberg worden toegeschreven (AFB. 54).[257] Op dit schild is een cirkelvormige, omlijste afbeelding aangebracht. Het borduurwerk van de figuren is van dezelfde vaardige hand als die van de grote ronde taferelen op de hiervoor beschreven werken. Omlijstend goudborduurwerk is nu echter volledig afwezig. Het tafereel met Christus als Goede Herder, omgeven door zijn schapen, wordt nu omgeven door rankenwerk van kleurige passiebloemen in tamboursteek, op een ondergrond van satijn. De aurifriezen tonen heiligen, geplaatst onder sobere gotische arcades, tegen een achtergrond van kleine geborduurde sterren tegen een witte grond. Een ander voorbeeld, een vaandel vervaardigd in opdracht van de 'Vereniging ter versiering van arme kerken' voor Roermond in de tweede helft van de jaren negentig, toont de grote kwaliteit van het door het atelier geleverde werk (AFB. 58). Het grote rechthoekige vaandel met drie slippen heeft als centrale voorstelling de Emmaüsgangers. Het tafereel bestaat uit geheel dekkend, voornamelijk in de ingrijpsteek uitgevoerd zijdeborduurwerk. Dergelijk arbeidsintensief werk is voor een vaandel uitzonderlijk. De eiken- en druiventakken die het geheel omlijsten zijn in tamboursteek uitgevoerd. Dit werk is zeer vergelijkbaar met dat op de koorkap van Van de Wetering.

De technische uitvoering van het atelier Stoltzenberg is onberispelijk. In 1892 werd in de etalage van Cox te Utrecht een vaandel van Stoltzenberg opgesteld dat zo fraai gevonden werd, dat er in de *Maas- en Roerbode* een artikel aan werd gewijd. Het ging hier om een in het atelier van Stoltzenberg vervaardigd vaandel in gotische stijl, voorstellende Maria Onbevlekt Ontvangen, omgeven door een krans van engelenkopjes en bekroond door de Drie-eenheid. De kleurige uitvoering roept een jubelend commentaar op waarin zelfs wordt gesteld dat 'wat conceptie betreft de ouderen zeer hoog hebben gestaan, wat technische uitvoering aangaat worden zij zeker door de mannen van het einde der 19e eeuw voorbijgestreefd'.[258]

Zusters Franciscanessen van Heythuysen, Eemnes

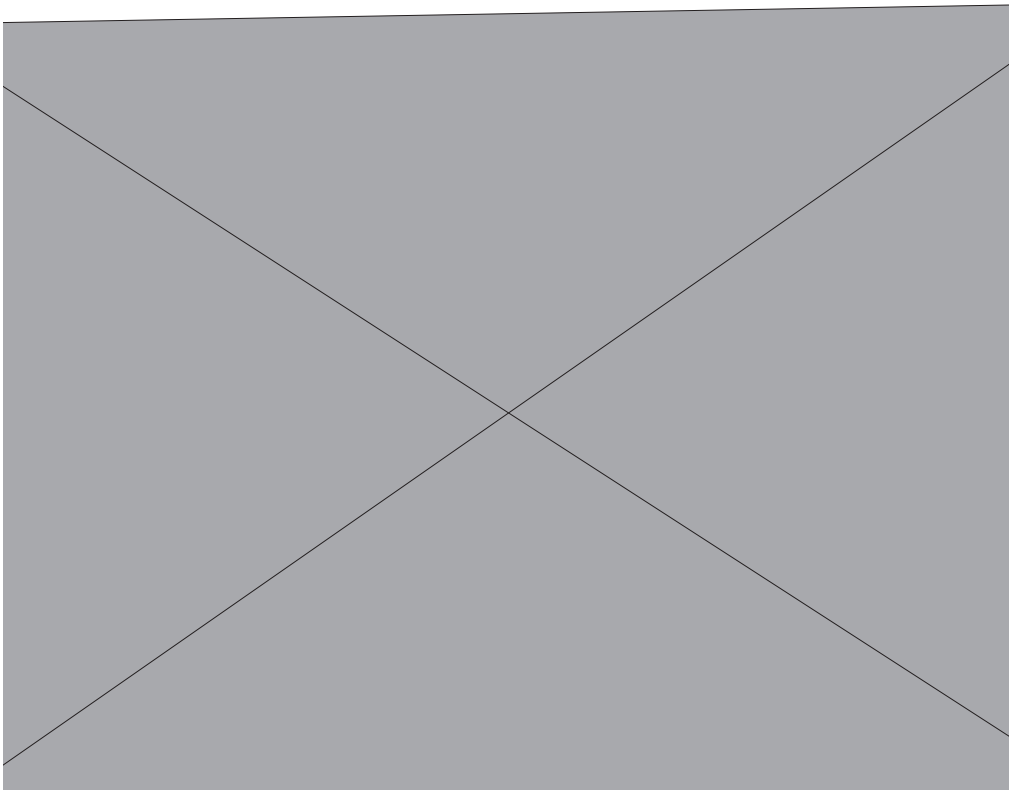
In 1875 werd er te Eemnes een huis gevestigd van de Franciscanessen van Heythuysen. Het geven van onderwijs aan kleine kinderen en meisjes was het belangrijkste doel van de congregatie. Daarnaast hielden de zusters in Eemnes zich in ieder geval vanaf de jaren tachtig bezig met het maken van borduurwerk. Rond 1900 stonden zij bekend om hun 'zeer beroemd Atelier ter vervaardiging van het fijnste stikwerk'.[259] Het is de vraag of het initiatief voor deze activiteit bij de zusters gelegen heeft. Waarschijnlijker is het dat een priester met een voorkeur voor de neogotiek de zusters stimuleerde om met dit werk te beginnen. En dan





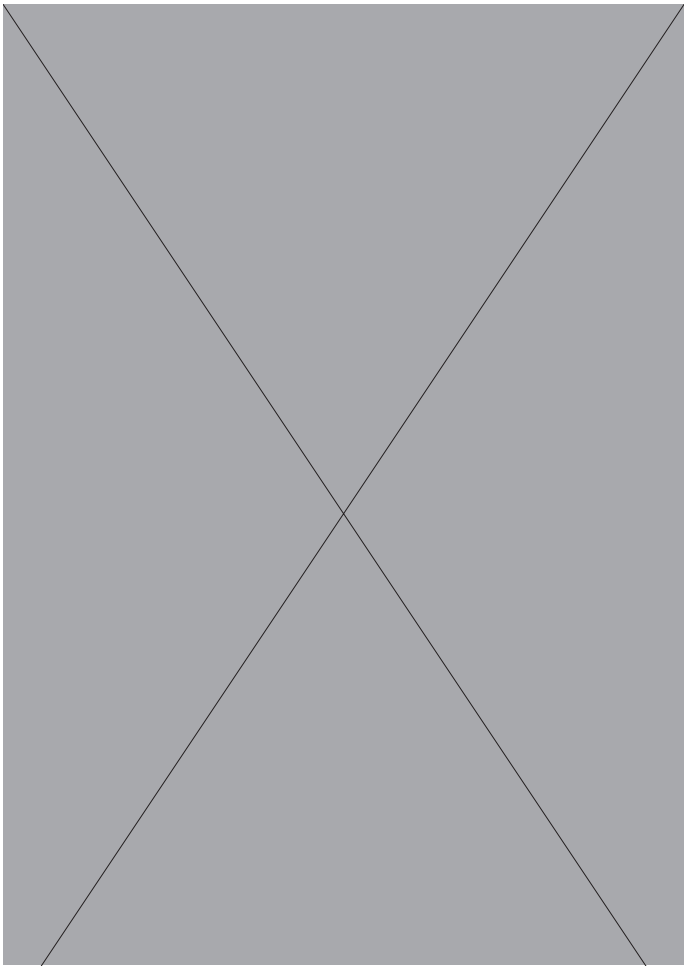
59, 60 Kazuifelkruis met detail van een musicerende engel, van de Zusters Franciscanessen van Heythuysen te Eemnes, 1885. Het kruis is op een nieuwe, twintigste-eeuwse kazuifel geplaatst. Hilversum, Sint-Vituskerk.

moeten wij toch snel denken aan Gerard van Heukelum. In alles had hij zijn grote voorbeeld Franz Bock gevolgd. Hij was een verzameling begonnen, stelde deze beschikbaar ter inspiratie, verzamelde kunstenaars om zich heen en stimuleerde de navolging van de neogotiek op elke mogelijke manier. Het atelier van de Zusters van het Arme Kindje Jezus te Aken, dat door Franz Bock werd ondersteund, had hij in 1869 bezocht. Het ligt in de lijn der verwachtingen dat hij in Nederland op zoek ging naar een klooster dat dezelfde rol kon vervullen. In



61 Koorkapschild van de Zusters Franciscanessen van Heythuysen te Eemnes, ca. 1885. Afgebeeld is de zogenaamde Vader-piëta: de gestorven Christus op de schoot van God. Hilversum, Sint-Vituskerk.

ieder geval werden in Eemnes neogotisch gedecoreerde paramenten vervaardigd, onder andere voor de Sint-Vituskerk te Hilversum (AFB. 59–61), het Bisdom Utrecht, de Broerskerk te Nijmegen en de O.L.V. Rozenkranskerk te Schiedam (AFB. 62).[260] De Hilversumse kazuifel is voorzien van een datering en de naam van de opdrachtgevers, namelijk het echtpaar Sophia Cornelia Francisca Lipman en haar echtgenoot Johann Theodor Bernhard zum Gahr.[261] Zij schonken het kostbare stel in 1885. De naamheiligen van beide schenkers en hun vijf dochters staan op de kazuifel afgebeeld. Kenmerkend zijn de architecturale overwelvingen boven de figuren. Deze hebben de vorm van een spitsboog, bekroond met een kruisbloem, en zijn geplaatst in een muur die geflankeerd wordt door twee torens. Zowel muur als torens zijn voorzien van transen. Voor de opvulling van de achtergrond van de figuren is ruim gebruikgemaakt van renaissance-borduurwerk.[262] De gezichten en handen zijn uitgevoerd in een regelmatig aangebrachte ingrijpsteek, de gezichtstrekken, haarlokken en plooien zijn geaccentueerd met donkere lijnen. Het koorkapschild van het Hilversumse parament is gedecoreerd met een afbeelding van een Vader-pietà; de gestorven Christus op de schoot van God. In de cirkelvormige omlijsting zijn engelen afgebeeld met de opsomming van hun namen: 'Troni seraphim cherubim angeli archangeli dominationes potestates principatus virtutes.'[263] In de hoeken zijn de symbolen van de vier evangelisten geborduurd. Het borduurwerk op dit schild is van een betere kwaliteit dan de rest. Het is zeer expressief en geheel anders van karakter dan het wat idealiserende werk van Stoltzenberg. Ook het – zeer vergelijkbare – Nijmeegse stel is gedateerd. Het werd in 1888 geschonken ter gelegenheid van het 25-jarig priesterjubileum van pastoor Pius van der Geest en had 3000 gulden gekost. Het Utrechtse exemplaar, met een afbeelding van de heilige Henricus, kan mogelijk in verband gebracht worden met de aartsbisschop Henricus van de Wetering. Hij was van 1892 tot zijn benoeming in 1895 pastoor te Hilversum en kende het werk van de Zusters dus van nabij.



62 Koorkapschild van de Zusters Franciscanessen van Heythuysen te Eemnes, ca. 1875–1900 (detail). Schiedam, O.L.V. Rozenkranskerk.

Qua techniek ligt het borduurwerk dicht bij dat van de Zusters van het Arme Kind Jezus, qua inspiratiebron zijn de werken duidelijk op Nederland gericht. De kwaliteit van het Hilversumse koorkapschild doet vermoeden dat hier een kunstenaar aan meegewerkt heeft, mogelijk Friedrich Wilhelm Mengelberg of zijn zoon Otto Mengelberg. In 1895 kwam er een nieuwe vestiging van de Franciscanessen van Heythuysen bij en wel te Jutfaas, de standplaats van Van Heukelum. Ook daar zouden paramenten vervaardigd gaan worden.

H. Funnekotter

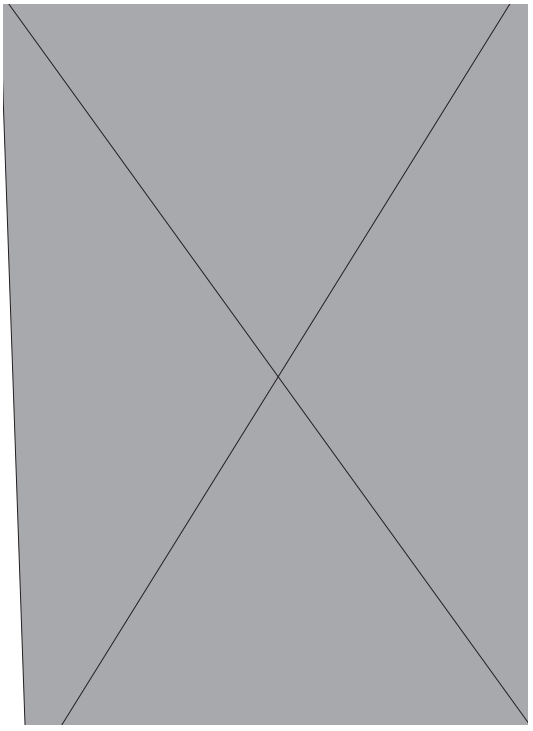
In de jaren tachtig werden er in Nederland twee bedrijven opgericht die tot de belangrijkste van hun generatie zouden gaan behoren. In 1883, het jaar waarin het Utrechtse bedrijf G.J. Funnekotter voor het laatst vermeld werd, zou zijn neef Hermanus Funnekotter een eigen bedrijf opzetten in Delft. Diens zwager Hubert Fermin zou hem volgen in 1888.

Herman Funnekotter begon als koopman. In de eerste jaren gebruikte hij hetzelfde fijn gedecoreerde briefhoofd als zijn oom, met middeleeuws penwerk en de afbeelding van bordurende religieuzen. Het op een dergelijke rekening uit 1888 vermelde paarse vierstel is bewaard gebleven.[264] Het is gemaakt van zijdedamast met een granaatappelmotief en gedecoreerd met machinaal geweven banden met slingerende passiebloemen in paars op goudgeel (AFB. 63). Centraal op het schild van de koorkap en het kazuifelkruis zijn respectievelijk een kruis en het monogram IHS ingeweven. Het is waarschijnlijk dat Funnekotter zich in zijn Delftse periode voornamelijk bezighield met de vervaardiging van dergelijke eenvoudige paramenten van machinaal geweven onderdelen, naast de handel in kerkelijke kunst. In 1891 vestigde Funnekotter zich in Rotterdam en ontwikkelde zich van handelsreiziger tot fabrikant en kunstborduurwerker (AFB. 64). Hij zou snel roem verwerven met zijn borduurwerken. In 1900 kocht hij een nieuw pand aan de Nieuwe Haven, dat geheel 'in stijl' verbouwd werd door de architect J.H. Tonnaer en ingericht met etalagekasten van E. Mengelberg.[265]

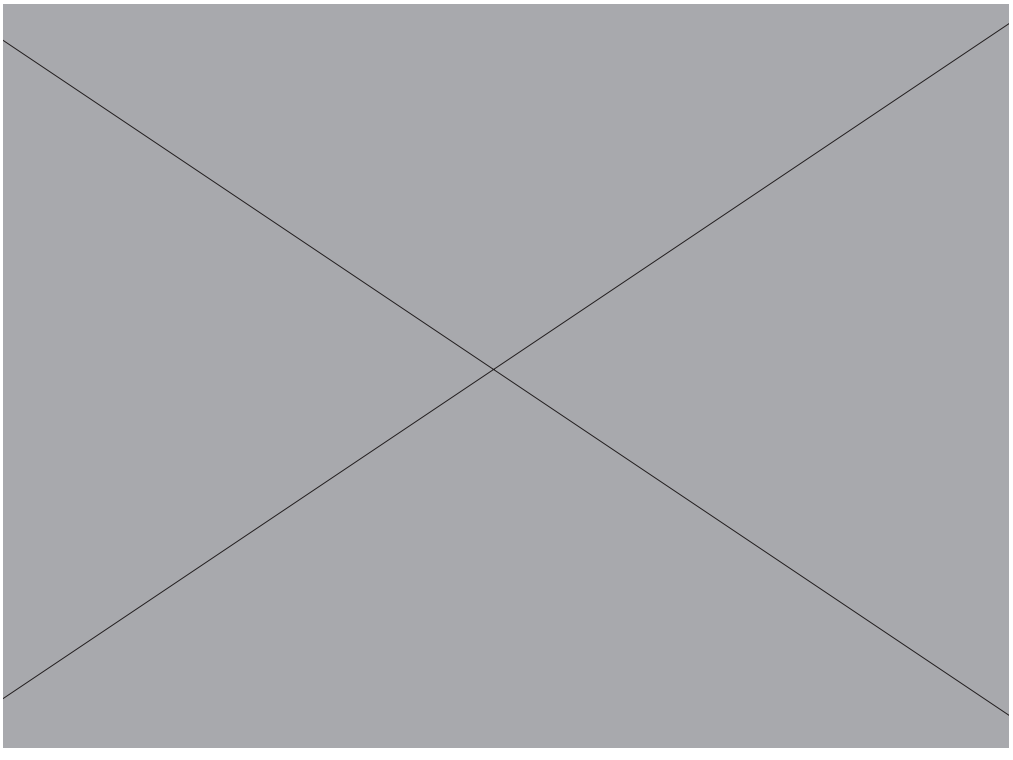
Funnekotter verkocht alles wat voor de kerk benodigd was, van paramenten tot kandelaars en wierook. Voor zowel misgewaden als koperwerk gaf hij in zijn Rotterdamse periode een geïllustreerde catalogus uit.[266] De gewaden die hierin zijn afgebeeld tonen alle elementen van de wijdverspreide late neogotiek (AFB. 65). De kruisen en kolommen van de Romeinse kazuifels zijn gedecoreerd met fijne ranken – vrijwel altijd fantasierijke varianten van de passiebloem – in goudborduurwerk of kleurige zijde. Van de 68 getoonde kazuifels is slechts één, zeer simpele kazuifel van het Bernardusmodel. Centraal zijn vierpassen of spitsovalen geplaatst met het monogram IHS in gotische letters of met geborduurde medaillons met afbeeldingen van Christus of een heilige. De prijzen varieerden van *ƒ* 15 voor een halfzijden damasten kazuifel met een kruis van galons en een getamboureerd medaillon, tot *ƒ* 1.350 voor een kazuifel van zilver chevron, geheel met echt goud geborduurd. Het was vooral het borduurwerk in echt goud dat de prijs verhoogde, met de hand geborduurd beeldjes 'au point de satin' waren een stuk goedkoper, voor een kazuifel met handgeborduurde heiligenfiguren onder met goud geborduurde arcades hoefde bijvoorbeeld slechts *ƒ* 105 te worden neergelegd. Het borduurwerk van de goedkopere klasse paramenten werd altijd uitgevoerd in tamboureerwerk. Kenmerkend voor Funnekotter is het bonte galon dat voor de begrenzing van kruis en kolom en de afwerking van de randen werd gebruikt. Daarnaast zijn bij geheel geborduurde kazuifels de randen om kruis en kolom en de contouren van de kazuifel met licht, kantachtig borduurwerk geaccentueerd. Vooruitstrevend is het werk van Funnekotter niet. De vorm van de aangeboden kazuifels is conservatief; Stoltzenberg bood de Bernardus- en Borromeuskazuifels tenslotte al in 1890 ruim aan.

Volgens Funnekotter waren de in de catalogus afgebeelde gewaden vooral van het betaalbare type, 'omdat de Tentoonstelling door mij het vorige jaar in de Groote Zaal van den Rotterdamschen Kunstkring gehouden, waar enkel zeer rijk bewerkte Officies, Vanen, Banieren, Kasuifels, Figuren en Groepen geëxposeerd waren, blijkbaar de meening heeft doen ontstaan, dat op mijn Atelier alleen de rijkere en kostbaarste Gewaden enz. vervaardigd worden'.[267] Een van deze rijkere borduurwerken werd besproken in de *Katholieke Illustratie* van 1900. De draaghemel naar ontwerp van J.H. Tonnaer voor de kerk van Antonius van Padua te Rotterdam inspireerde de schrijver tot een lovend betoog:

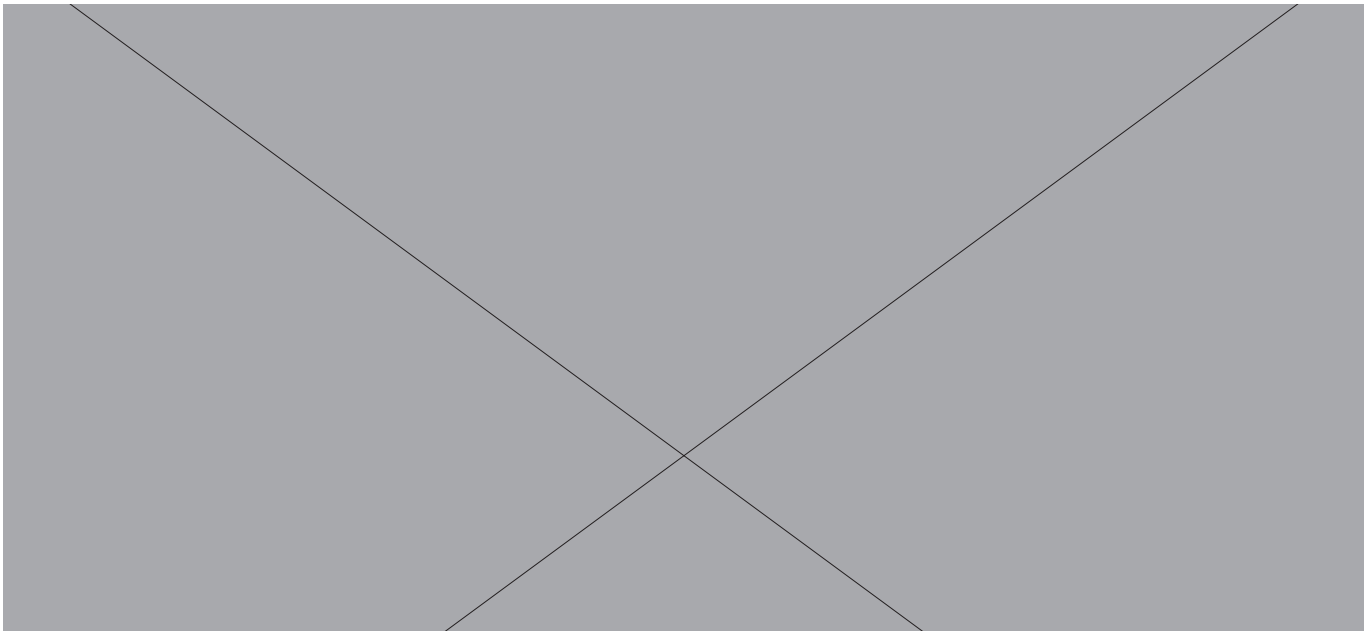
> De naald schilderde met edele, veelkleurige zijde en kostbaar goud op de vier hoeken emblemata van het H. Sacrament, als juweeltjes geroemd, en in het midden medaljons van den H. Franciscus van Assisië, door de liefde gestigmatiseerd, en den H. Antonius van Padua, om zijn liefde met het Goddelijk Kind zich onderhoudend. De beeldekens, waarvan lijnen, schaduw en bewerking niets te wenschen overlaten, krachtig sprekend op den met goud geborduurden achtergrond en aangebracht op zijden afhangsels, welke fonkelen van goud, maar toch getemperd worden door door de zachte en schoone kleuren der insgelijks geheel geborduurde en met goud gecontoureerde bladeren en bloemen, roepen ook ons luide hun: *Tantum ergo Sacramentum veneremur cernui* toe.[268]



63 Paarse kazuifel van H. Funnekotter, 1888. Het gebruik van fijn gedecoreerde galon langs het kruis en de buitennaden is kenmerkend voor Funnekotter. Amsterdam, Sint-Franciscus Xaveriuskerk.



64 Herman Funnekotter met zijn gezin, Rotterdam 1907. Particuliere collectie.



65 Eenvoudige Romeinse kazuifels in een catalogus van H. Funnekotter uit ca. 1900 (Funnekotter ca. 1900, z.p.).

Funnekotter zocht met zijn werk duidelijk aansluiting bij de neogotiek. Zeer waarschijnlijk was hij in contact gekomen met kunstenaars, leveranciers en afnemers via zijn oom G.J. Funnekotter. Deze moet als lid van het Sint-Bernulphusgilde en werkzaam in het Utrechtse, veel aanhangers van de neogotiek gekend hebben.[269] Het kleurige rankenwerk en de veelvuldige toepassing van passiebloemen op de aurifriezen wijzen op invloed van Duitse neogotische paramenten. Bij de draaghemel van Tonnaer zien we eveneens een sterke invloed van de gotiek, maar nu niet vanuit de textiel. De vorm van de medaillons is eerder ontleend aan de architectuur, de motieven in de decoratie aan de edelsmeedkunst.

De productie van Funnekotter moet groot zijn geweest. Daarop wijst niet alleen het feit dat hij een gedrukte catalogus uitgaf, maar ook de vakkundige routine die blijkt uit de aan hem toegeschreven paramenten en de seriematig vervaardigde medaillons. Het is mede aan Funnekotter te danken dat neogotische paramenten in elke Nederlandse parochie aanwezig zijn.

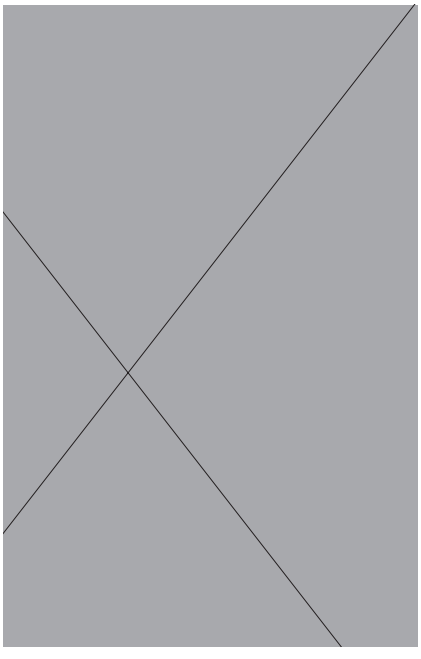
H. Fermin

De in Maastricht geboren Hubert Fermin (1859–1930) had ten minste een deel van zijn jeugd doorgebracht in Roermond.[270] Of hij daar in aanraking is gekomen met het atelier van F. Stoltzenberg is onbekend. In Delft stond hij begin jaren tachtig ingeschreven als apothekersbediende, maar dat lijkt geen serieuze professie te zijn geweest.[271] Al snel stapte hij over op het beroep van koopman. Hij kwam waarschijnlijk door zijn huwelijk in 1888 met de zuster van Herman Funnekotter, Helena Johanna, pas echt in aanraking met kerkelijke kunst.

In een gedenkschrift van het bedrijf wordt 1889 als oprichtingsdatum vermeld. Fermin handelde de eerste jaren in kerkornamenten, zilver- en koperwerken, damast, linnen en 'alles wat tot het vak behoort'.[272] In 1893 werd het bedrijf uitgebreid met een atelier voor kunstborduurwerken en een magazijn van 'Gothieke en Romaansche Stoffen voor tapijten en gordijnen'.[273] Rond die

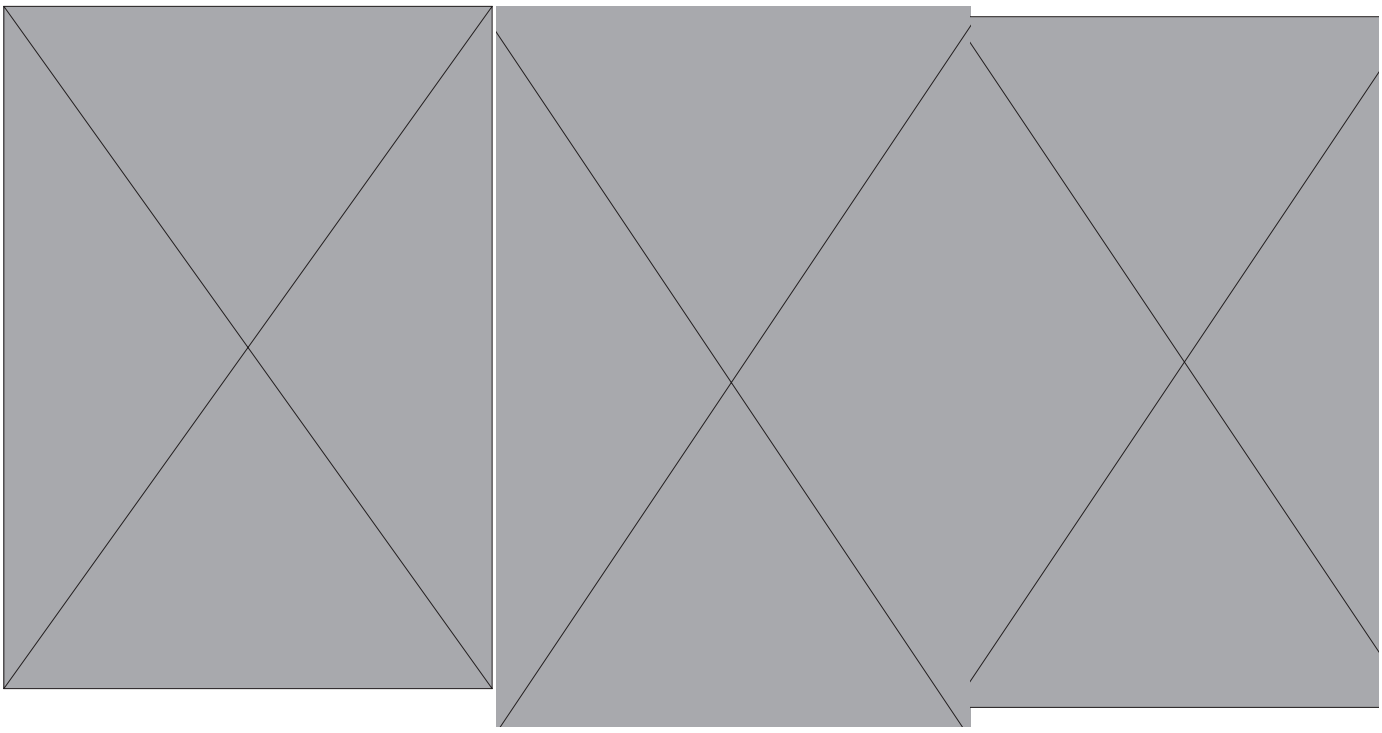
tijd moet Fermin in contact zijn gekomen met de familie Cuypers, waarschijnlijk via de architect J.H. Tonnaer. De laatste was opzichter geweest bij de bouw van Cuypers' Delftse Hippolytuskerk in de jaren 1884–1886 en was nadien in Delft blijven wonen. Hij bewoog zich dus in dezelfde kringen als Fermin en diens zwager Funnekotter.[274] Voor beide ateliers zou hij ontwerpen leveren. In 1892 was het compagnonschap van Pierre Cuypers en Frans Stoltzenberg verbroken en werden er wederzijds geen opdrachten meer verleend. In datzelfde jaar werd de Roermondse kunstwerkplaats Cuypers & Co opgericht. Fermin moet toen al snel in beeld zijn gekomen als partner voor de uitvoering van paramenten. Er is een foto van een kazuifel bewaard gebleven met zowel het stempel van Cuypers & Co te Roermond als van H. Fermin te Delft. Het begin van de samenwerking kan daarom al geplaatst worden vóór de verhuizing van Fermin naar Den Haag in 1894. Vanaf die tijd zijn er duidelijke bewijzen voor een samenwerkingsverband tussen Cuypers & Co en Fermin. In 1894 vervaardigde Fermin een vaandel voor de vereniging Limburgia te Amsterdam, naar ontwerp van Joseph Cuypers.[275] Op dat moment wordt zijn bedrijf al aangeduid als 'het gunstig bekende atelier van kunstborduurwerken', dat bewezen had 'volkomen op de hoogte te zijn van zijn vak en tegen alle concurrentie te zijn opgegroeid'. In het archief van Cuypers & Co bevinden zich verscheidene foto's van paramenten die waarschijnlijk door Fermin werden uitgevoerd.[276] Het gaat hier onder andere om een Romeinse kazuifel voor de Sint-Dominicuskerk te Amsterdam, met een kruis van in goud geborduurde passiebloemranken (afb. 66). De decoratie van deze kazuifel is niet uitzonderlijk, hoewel hij van betere kwaliteit is dan de meeste van dergelijke goudborduurwerken. Daarnaast zijn er enkele foto's bewaard gebleven van paramenten met kleurig rankenwerk uit de late neogotiek, aangebracht op zijdedamast met het leeuwenpatroon. Het fraaiste borduurwerk is te zien op een vierstel, gemaakt van een granaatappelstof. De foto's zijn voorzien van een stempel van Cuypers & Co. Het stel is gedecoreerd met laatneogotische, zeer gedetailleerd uitgevoerde tafereelen. De onder gewelven geplaatste heiligen zijn slank en geïdealiseerd weergegeven. Het koorkapschild is bedekt met een groot tafereel, voorstellende de aanbidding van Christus' Heilig Hart.

66 Kazuifel van J.Th.J. Cuypers en H. Fermin, ca. 1895. Amsterdam, Sint-Dominicuskerk (Fermin 1907, z.p.).



In ieder geval tussen 1894 tot 1897 was Fermin de enige Nederlandse vertegenwoordiger van de firma Cuypers & Co.[277] Maar waarschijnlijk duurde de relatie nog langer. Rond 1904 vervaardigde Fermin bijvoorbeeld het borduurwerk rondom het baldakijn boven de door P.J.H. Cuypers ontworpen troon voor de Ridderzaal. Het borduurwerk bestaat uit een rand van timpanen bekroond met Franse lelies, omlijst door olijftakjes. Het werk werd, naast enkele paramenten naar ontwerp van Joseph Cuypers, afgebeeld in de catalogus die Fermin in 1907 uitbracht.[278] In dat jaar correspondeerde Joseph Cuypers met zijn vader over een eventuele overname van het atelier van de gezusters Stoltzenberg. Hoewel dat uiteindelijk niet gebeurde, geeft dit weer dat de relatie met Fermin toch niet geheel naar tevredenheid was.

Het atelier van Fermin was zeker niet alleen afhankelijk van Cuypers &



67 Zogenaamde 'chasuble angélique' van Gaspard Poncet voor J.A. Henry te Lyon, ontwerp 1890. Deze kazuifel werd geleverd door H. Fermin (Catalogus 1996, p. 47).
68 Kazuifel van H. Fermin, 1894, met Kölner Borten. Maastricht, Sint-Servaaskerk.
69 Sacramentsvaandel van H. Fermin. Leiden, Hartebrugkerk.

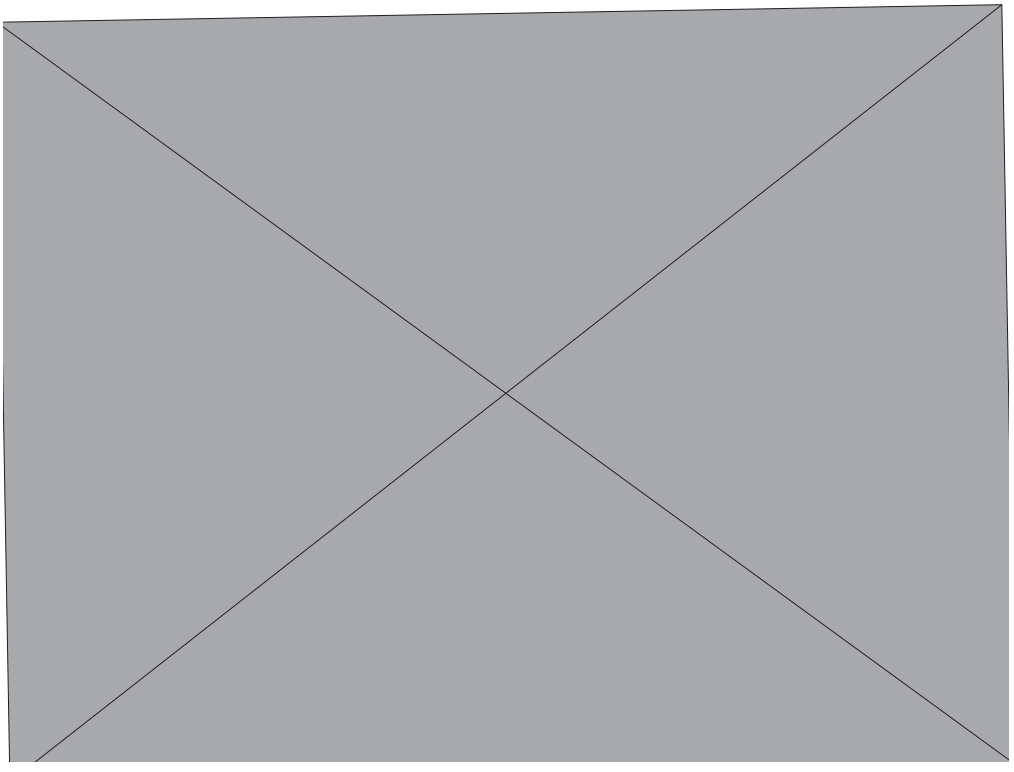
Co. In de eerste decennia lijkt Fermin vooral handelaar te zijn geweest. Zo is de van goudbrokaat vervaardigde kazuifel die hij leverde aan de kerk te Langedijk afkomstig van J.A. Henry uit Lyon (AFB. 67). Het is een zogenaamde engelenkazuifel, ontworpen door Gaspard Poncet in 1890 en zeer succesvol in de jaren negentig.[279] De firma Henry behoorde, zoals eerder besproken, tot de leveranciers van Stoltzenberg. Waarschijnlijk is Fermin met J.A. Henry in contact gekomen via zijn relatie met Cuypers & Co. Fermin kocht echter niet alleen in Lyon, ook de Krefeldse industrie behoorde tot zijn leveranciers. Dit blijkt onder andere uit de leverantie van een zwart stel in 1894 aan de Sint-Servaaskerk te Maastricht. Het driestel werd voor *ƒ* 800 aangekocht.[280] Het is gemaakt van kostbaar zwart fluweel met een groot in geel uitgespaard granaatappelpatroon, met een decoratie van in goud en kleur geweven banden in de stijl van de Kölner Borten (AFB. 68). Deze van oorsprong vijftiende-eeuwse geweven banden, met ingeweven eenvoudige motieven en figuren en teksten in gotische letters, leenden zich uitstekend om fabrieksmatig nageweven te worden. Krefeld was eind negentiende eeuw hét centrum voor de vervaardiging van dergelijke banden.

Een vaandel uit de Leidse Hartebrugkerk, waarschijnlijk uit de jaren negentig, toont vroeg borduurwerk van het atelier (AFB. 69). De veelkleurige gotische ranken met onder andere passiebloemen, aangebracht rondom een geappliqueerde vierpas, doen sterk denken aan de patronen uit het tijdschrift *Kirchenschmuck* en latere Duitse publicaties. Het is stilistisch zeer vergelijkbaar met het werk van Funnekotter. Maar dit vaandel toont tegelijkertijd de eigen weg die Fermin zou inslaan, namelijk die van het zuivere handwerk. Rond 1900 bereikte het borduurwerk van Fermin een zeer hoog niveau. Op dit gebied behoorde het atelier tot de beste ateliers van Nederland. In 1904 won Fermin twee prijzen; de hoogste onderscheiding op de wereldtentoonstelling te St. Louis en eveneens de hoogste prijs op de tentoonstelling van Arti et Industriae te Den Haag.[281] Een van de wer-

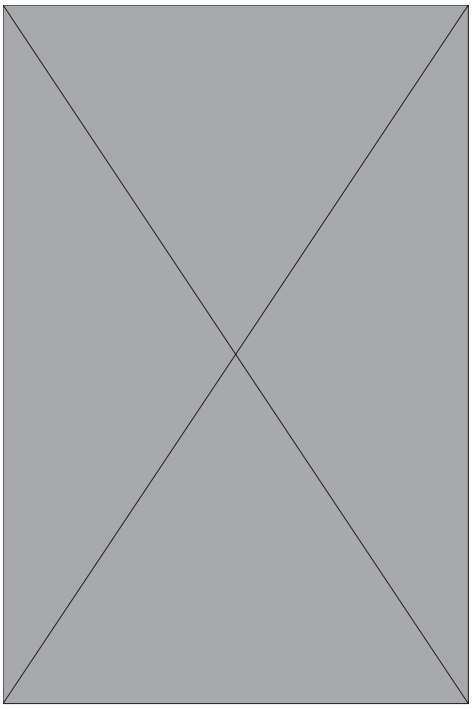
ken die voor deze prijzen zeker in aanmerking kunnen zijn gekomen, is het stel uit de Hartebrugkerk te Leiden (AFB. 70, OMSLAG). Deze kerk bezat een kazuifel uit de vroege zestiende eeuw, waarvan het borduurwerk sterk versleten was. Victor de Stuers, de grote pleitbezorger van de bescherming van Nederlands erfgoed en een goede vriend van P.J.H. Cuypers, leverde in 1896 adviezen voor de gewenste restauratie:

> Ik raad aan bij de restauratie van dit prachtig Kunstwerk zeer omzichtig te zijn. Men late zich niet leiden door de wensch om het borduurwerk in allen deele te herstellen in den toestand waarin het bij de vervaardiging was; want het is waar onmogelijk het artistieke werk van die eerste borduurder nabij te komen: de zeer ongelukkige restauratie der voorzijde toont dit aan. Men bepale zich tot de herstelling van het borduurwerk, wat betreft, draperien, rotsen, enz. doch rake niet aan de vleeschpartijen (zooals die nu zijn, doen zij een voldoende effect).[282]

Tussen 1898 en 1900 restaureerde Fermin de achterzijde van de kazuifel. Hij lijkt zich niet veel van het advies van Victor de Stuers te hebben aangetrokken; het borduurwerk is vakkundig en volledig gereconstrueerd. Tussen oud en nieuw borduurwerk kan geen onderscheid meer worden gemaakt. Om de kazuifel weer bruikbaar te maken werd het gaffelkruis op nieuw goudbrokaat overgezet en werden er nieuwe dalmatieken, een koorkap en een schoudervelum bij gemaakt. Het centrale thema van het koorkapschild is de eucharistie. Rondom de hostie, geplaatst in een zonnemonstrans met gotische voet op een altaar, zijn vier engelen afgebeeld, twee ervan zwaaien met wierookvaten. Het Lam Gods, met overwinningsvaan, is in een medaillon op de altaarvoorhang afgebeeld. Het werk



70 Koorkapschild van H. Fermin, ca. 1900, met de aanbidding van het Heilig Sacrament. Leiden, Hartebrugkerk.



71 Kazuifel van H. Fermin, onderdeel van een vierstel dat tussen 1900 en 1910 geleverd werd aan de Sint-Franciscus Xaveriuskerk te Amsterdam. Centraal een afbeelding van het Laatste Avondmaal. Stadsarchief Amsterdam, toegang 442, inv.nr. 258.

is vakkundig en geroutineerd vervaardigd. De engelen zijn geheel in zijdeborduurwerk in splijtsteek uitgevoerd, de monstrans, aureolen en wierookvaten in vlak gelegd goudborduurwerk. De achtergrond bestaat uit goudbrokaat in een fijn geweven patroon. Het gebruik van dergelijke stoffen als achtergrond voor borduurwerk werd rond 1900 zeer gebruikelijk. Het geeft een gedetailleerd en rijk effect, zonder dat het veel werk kost. Stilistisch vertoont dit werk sterke overeenkomsten met de koorkap op de door Cuypers & Co gemerkte foto. De betrokkenheid van de vennootschap bij dit werk lijkt hiermee bewezen, zeker gezien de contacten die er met Victor de Stuers bestonden. Het schoudervelum toont Christus aan het kruis, omhelsd door Franciscus van Assisi. Het is uitgevoerd in zijdeborduurwerk tegen een achtergrond van hetzelfde fijne brokaat. Dit tafereel is overgenomen van een schilderij van B.E. Murillo uit 1668.[283]

Een ander rijk uitgevoerd werk van Fermin bevindt zich in de Sint-Franciscus Xaveriuskerk te Amsterdam, ook wel bekend als de Krijtberg. Dit gouden vierstel werd tussen 1900 en 1910 aangeschaft voor het bedrag van *f* 9.000 door de weduwe van Piet van Ogtrop. Het is geheel vervaardigd van goudbrokaat met het hertenpatroon (afb. 71, 86). Het borduurwerk is op een effen gouden weefsel aangebracht (afb. 72). Op alle onderdelen zijn volledig met de hand geborduurde taferelen aangebracht, omkaderd door vlak goudborduurwerk. Kenmerkend voor Fermin zijn de uitvoering van figuren en taferelen in splijtsteek en vlak gelegd goudborduurwerk, het ontbreken van tambourwerk, het gebruik van gouden stoffen als achtergrond voor het borduurwerk en de veelvuldige toepassing van kleurige, eveneens in zijde en vlak gelegd gouddraad geborduurde bloemenranden (afb. 73). De kwaliteit van het zijdeborduurwerk is goed, hoewel de taferelen grover zijn uitgevoerd dan bij het stel voor de Hartebrugkerk. Het stel heeft een interessant iconografisch programma, aangepast aan het feit dat deze kerk aan de jezuïetenorde is verbonden. De kazuifel is gewijd aan de eucharistie, een voor een kazuifel gebruikelijk thema. Op de rugzijde is het Laatste Avondmaal afgebeeld, op de voorzijde een engel met brood en vis. Het schoudervelum toont de Emmaüsgangers, eveneens verwijzend naar het offer van brood en wijn. Op het schild van de koorkap staat de kroning van Maria door de Drie-eenheid centraal. De aurifriezen van de koorkap zijn gedecoreerd met vier taferelen uit het Nieuwe Testament: de Geboorte van Christus, de Opstanding uit het Graf, de Hemelvaart en de Uitstorting van de Heilige Geest (Pinksteren). Deze taferelen zijn ontleend aan een Missale Trajectense uit 1507. Van dit in Parijs gedrukte missaal voor het bisdom Utrecht zijn ettelijke exemplaren bewaard gebleven.[284] De afbeeldingen werden ook door anderen nagevolgd, onder andere door de Schwestern vom armen Kinde Jesus te Landstuhl, omstreeks 1870.[285] De dalmatieken zijn gedecoreerd met heiligen die verbonden zijn aan de jezuïetenorde of een speciale plaats innemen in hun verering.

Janssen & Co

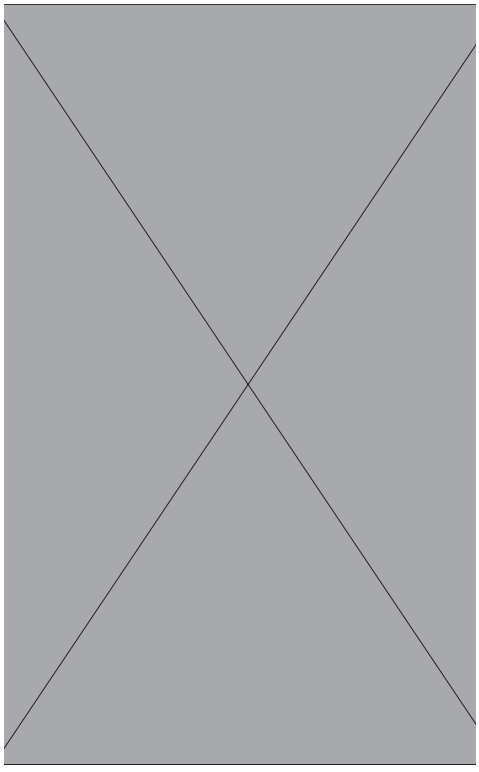
De firma Janssen & Co, al besproken als vervaardiger van vroeg neogotisch goudborduurwerk, zou zich in het laatste decennium van de negentiende eeuw sterk vernieuwen. Waarschijnlijk spreken we hier over een nieuwe generatie. In ieder geval zou het bedrijf vanaf 1900 onder leiding staan van vier kinderen van J.A.J. van Kalken, zwager van de oprichters van Janssen & Co. Gustaaf van Kalken (1865) was waarschijnlijk verantwoordelijk voor de beeldhouwkunst en metaalwerken, zijn zusters Sophie Johanna Dimphna (1867), Maria Antoinette Caroline (1868) en Mathilda Adriana Maria (1876) zouden het paramentenatelier leiden.[286] Gezien hun leeftijd zullen ze al voor 1900 werkzaam zijn geweest. Het bedrijf leverde alles op kerkelijk gebied, zowel uit eigen atelier als van buitenlandse ateliers. Het lijkt er echter op dat het atelier voor kunstborduurwerken het belangrijkste onderdeel is geweest. De firma won vele prijzen, onder andere op de wereldtentoonstellingen van 1893 te Chicago, van 1894 te Antwerpen, van 1897 te Brussel en van 1900 te Parijs.[287]

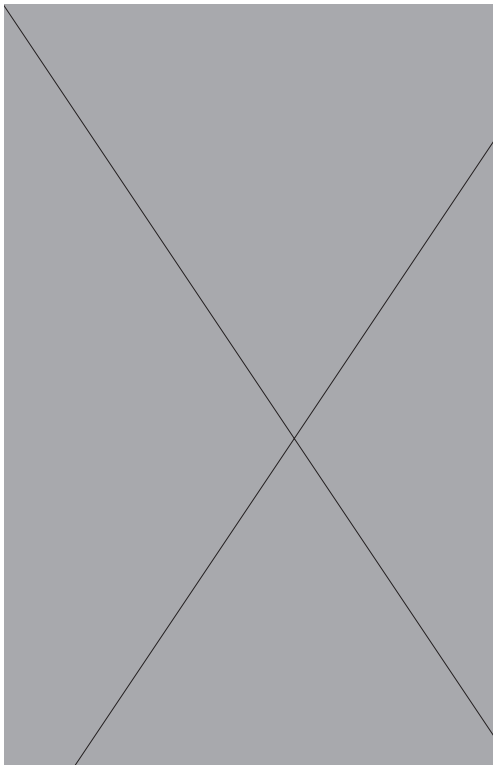
Een zwartfluwelen vierstel laat uitstekend de overgang zien tussen het goudborduurwerk uit de vroegere neogotiek en het zijdeborduurwerk uit de latere neogotiek (AFB. 74–75).[288] De aurifriezen zijn in licht reliëf in zilver geborduurd. Het motief bestaat uit passiebloemen, waarin attributen zijn opgenomen zoals de doornenkroon en de kelk met hostie, verweven met banderollen met teksten. Op het kazuifelkruis is vóór dit zilverborduurwerk een groot tafereel in zijdeborduurwerk geplaatst, die de Genadestoel voorstelt. God de Vader, met een tiara op het hoofd, houdt de armen van het kruis vast waaraan Christus is genageld. De Heilige Geest zweeft tussen hen in, een engel aan de voet van het kruis vangt het bloed op. Van dit ontwerp zijn meerdere uitvoeringen bekend. Het borduurwerk is schilderachtig en van zeer goede kwaliteit en laat het beste kunnen van dit atelier zien. Met grote vaardigheid is op het schild van de koorkap een cirkelvormig medaillon aangebracht met de verweven lettertekens alpha en omega en het kruis, vastgehouden door twee engelen. Dergelijk werk kan in aanmerking gekomen zijn voor de tentoonstellingsprijzen. Een kazuifel met vergelijkbare rankendecoratie in goudborduurwerk is te dateren in 1892.[289]

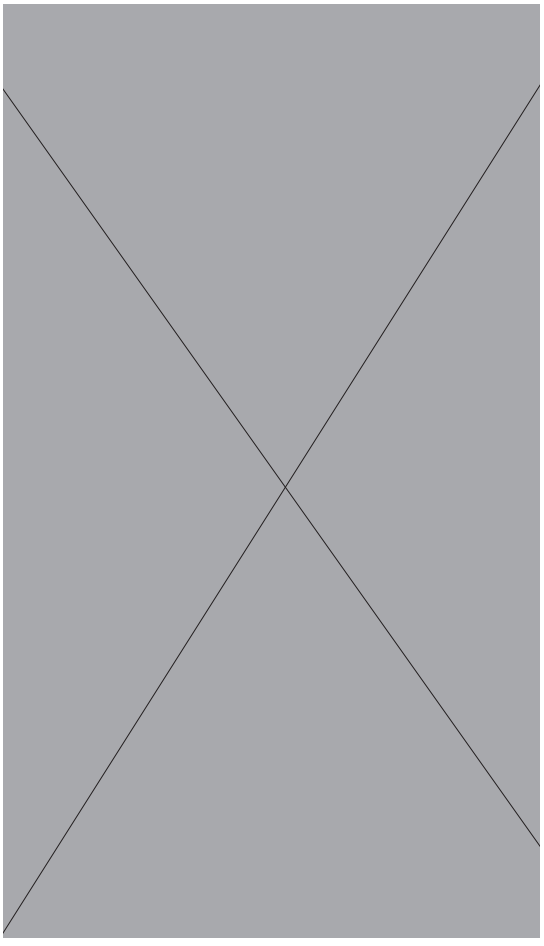
Het zwarte stel behoorde tot de kostbaarste stukken van het atelier. Daarnaast was er een goedkopere productie. Een roodfluwelen kazuifel laat deze variant zien (AFB. 76).[290] Ook hier ranken van passiebloemen, maar dan uitgevoerd in getamboureerde zijde, en ook hier Christus aan het kruis, maar nu van geschilderd satijn met lichte arceringen van borduurwerk. Alleen de contouren en haar en baard van Christus zijn geheel geborduurd. Het tambourwerk maakt de indruk machinaal vervaardigd te zijn.

Tegen het einde van de eeuw ging Janssen & Co een eigen stijl ontwikkelen. Dat het bedrijf enige faam verworven had, mag blijken uit het feit dat zij de troon leverde voor de inhuldiging van koningin Wilhelmina in de Nieuwe Kerk in 1898. Rond deze tijd leverde het atelier paramenten voor de Sint-Antonius van Paduakerk aan de Boskant te Den Haag (AFB. 77). Twee koorkappen en schoudervelums zijn geborduurd met taferelen die teruggaan op schilderingen van B.E. Murillo uit 1675–1680, Gerard Seghers uit het tweede kwart van de zeventiende eeuw en

72, 73 Aurifries van een koorkap van H. Fermin, ca. 1900–1910, voor de Sint-Franciscus Xaveriuskerk te Amsterdam. De afbeelding van Pinksteren is overgenomen uit een Missale Trajectense uit 1507. Het rankenwerk bevat lelies en rozen. Museum Amstelkring, Br.Tx 285.
74 Kazuifel van Janssen & Co, ca. 1890–1900, met een afbeelding van de Genadestoel. God de Vader houdt het kruis met Christus vast, tussen hen in de Heilige Geest als een duif. Breda's Museum, B.1836.

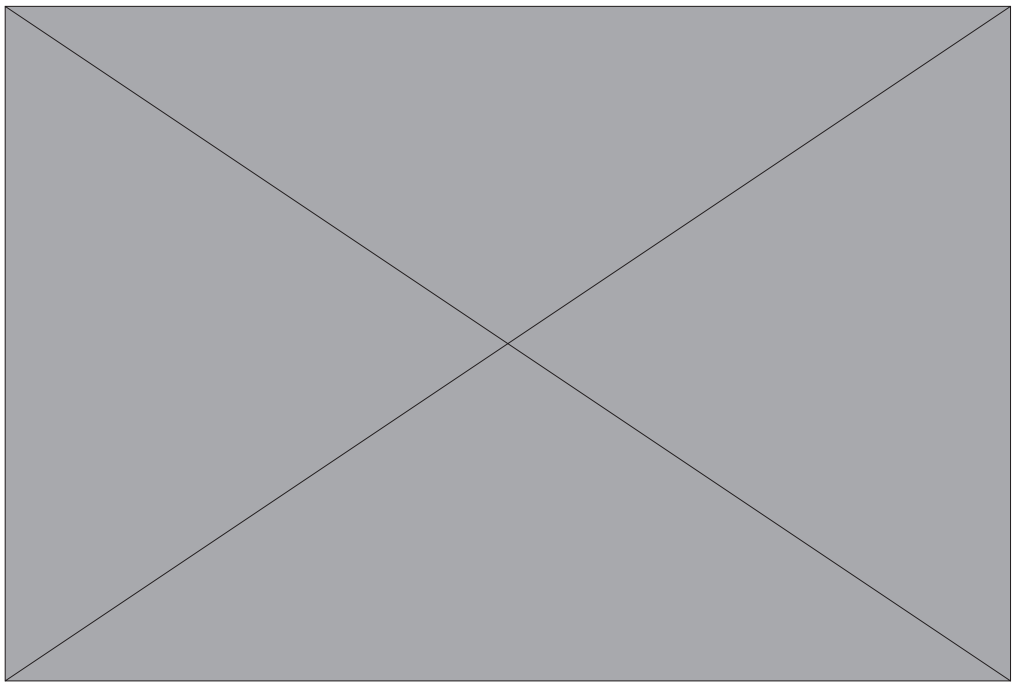






F.L. Benouville uit 1853.[291] De taferelen zijn bij de ene koorkap omlijst met vlak goudborduurwerk van vervlechte ornamenten die associaties met de edelsmeedkunst oproepen, bij de andere met ranken en opgekrulde koorden. De klassieke neogotische omlijsting is geheel losgelaten.

Het atelier bleef echter nog lang neogotisch werk leveren. Voor de Sint-Martinuskerk te Groningen vervaardigde Janssen & Co tussen 1903 en 1916 een koorkap, passend bij een zestiende-eeuwse kazuifel die zich in deze kerk bevond.[292] Op het schild van de koorkap bevindt zich een afbeelding van de Emmaüsgangers, geplaatst onder een gotische overwelving in de stijl van de kazuifel. Op de aurifriezen zijn heiligenbeeldjes aangebracht onder vergelijkbare baldakijnen. De uitvoering van het geheel is eenvoudig gehouden; zowel de omlijstingen als de figuren zijn geschilderd op een grove zijden rips met ingeweven gouddraad. Deze gouddraden zijn zo ver uiteen gelegd dat de schildering domineert. Enkele contouren zijn geaccentueerd met gelegd gouddraad en gekleurde zijde. Alleen aan de geschilderde satijnen gezichten van de heiligen is meer aandacht besteed. Het werk is duidelijk gemaakt in de eindfase van de neogotiek. In die periode werd niet meer aandacht aan het borduurwerk besteed dan nodig was voor een rijk effect.

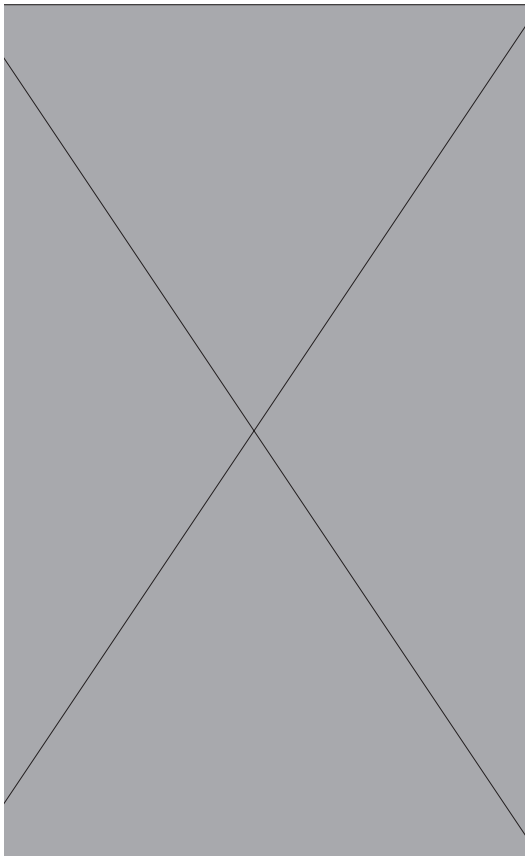


75 De gekruisigde Christus op een kazuifel van Janssen & Co (afb. 74), ca. 1890–1900. Breda's Museum, B.1836.

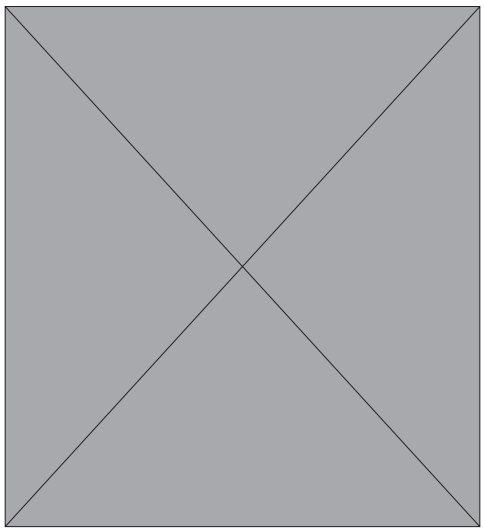
C.H. de Vries

In 1874 werd nog een bedrijf opgericht dat van grote betekenis zou worden voor de neogotiek. Het gaat om het Amsterdamse borduuratelier van Cornelis Hendricus de Vries (ca. 1851–1918).[293] De Vries was een timmermanszoon en werd zowel 'fabrikant' als 'werkman' genoemd. Het lijkt er dus op dat hij als ambachtsman is begonnen en niet als handelaar, zoals de meeste van zijn collega's. Zijn kennis moet hij opgedaan hebben in een al bestaand atelier. Hij is niet in verband te brengen met de ateliers van Stoltzenberg of de familie Van Kalken. Mogelijk werkte hij oorspronkelijk bij een al in Amsterdam gevestigd bedrijf, zoals J.G. Huijsman, A. de Block of Paul Sutorius & Co. In ieder geval was hij zeer ervaren, aangezien zijn kunstborduurwerk al in 1876 een gouden medaille kreeg op de tentoonstelling van kunst-industrie te Utrecht.[294] Dat hij religieuze borduurwerken maakte, wordt pas in 1882 duidelijk. Het atelier prees zich op dat moment aan als specialist op het gebied van geborduurde heiligenfiguren en de reparatie van antieke gewaden.[295] Het werd meermalen bekroond, onder andere met een gouden medaille op de Internationale, Koloniale & Uitvoerhandel Tentoonstelling van Amsterdam van 1883 en op de wereldtentoonstelling te Gent van 1913.[296] Evenals vele andere bedrijven verkocht De Vries naast borduurwerk andersoortige kerkornamenten.

76 Kazuifel van Janssen & Co, ca. 1890–1910, met de Kruisiging. De passiebloemen groeien direct uit het kruishout. Breda's Museum, B.1874.

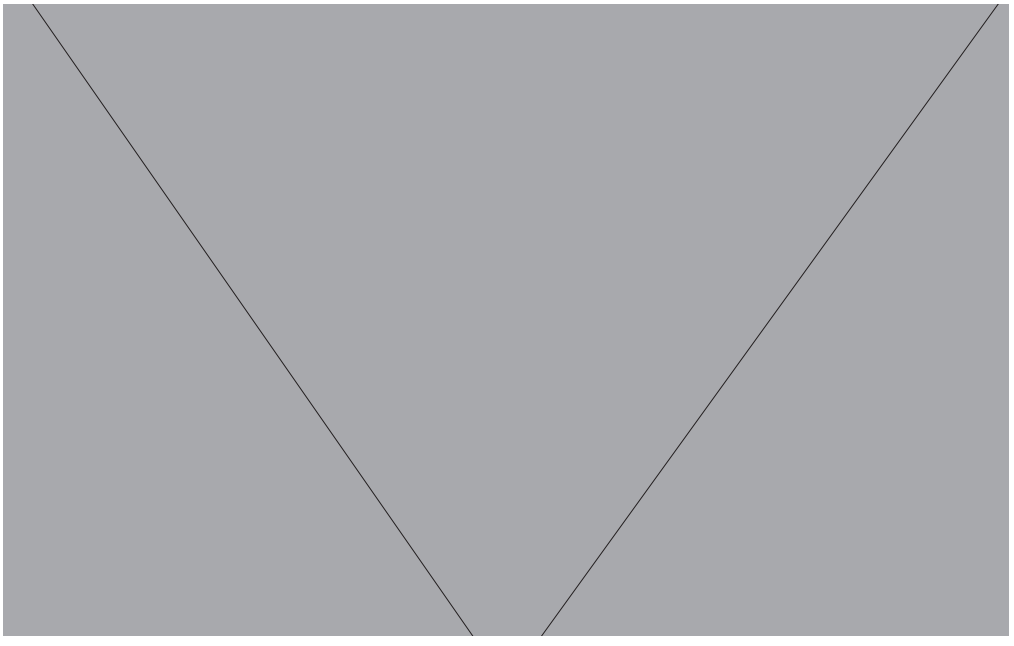


Wat voor borduurwerk het atelier in de eerste jaren maakte, is moeilijk te zeggen. Het merk van het atelier is te vinden in talrijke paramenten van uiteenlopende ouderdom en in diverse stijlen, maar dat komt doordat er gedurende de hele twintigste



77 Koorkap van Janssen & Co, ca. 1900, met een afbeelding van de gestigmatiseerde Sint Franciscus, ondersteund door engelen, naar een schilderij van Gerard Seghers. Den Haag, Sint-Antonius van Paduakerk.

eeuw eigen merken werden aangebracht in door het atelier gerestaureerde, oudere stukken. De eerst bekende paramenten van het atelier dateren uit eind jaren tachtig. Een briefhoofd uit circa 1883, door De Vries zelf ontworpen, geeft zijn stijl uitstekend weer (AFB. 78). Het is gedecoreerd met fraai gotisch rankenwerk met bloemmotieven, vermengd met banderollen en afbeeldingen van medailles. De afgebeelde fantasiebloemen typeren het werk van De Vries. Dergelijk rankenwerk met motieven als passiebloemen en lelies is bekend van veel andere leveranciers, maar in de uitvoering onderscheidt het atelier zich. De kleurige ranken worden gecombineerd met goudborduurwerk, bijvoorbeeld in de vorm van omlijstingen, cartouches, kronen die de ranken bijeenhouden en onderdelen van bladeren en bloemen. Ook de centrale figuren zijn over het algemeen herkenbaar. De afgebeelde gewaden zijn in grote, evenwijdig lopende steken geborduurd, aangebracht op een gekleurde ondergrond zodat de lijnen ver uit elkaar gelegd kunnen worden. Ook de gezichten zijn niet dekkend geborduurd. Ze zijn vaak alleen gearceerd of voorzien van contouren, de kleur en schaduwwerking wordt door het onderliggende beschilderde satijn weergegeven. Deze techniek maakte het mogelijk sneller en goedkoper te werken. Ook werd bij C.H. de Vries de *Kurbelmachine* gebruikt voor de opvulling van vlakken met bouclégaren. Hierbij wordt met behulp van een hendel (Kurbel) het opgespannen borduurwerk zeer beheerst onder de machinaal bestuurde borduurnaald – een zeer fijne haaknaald – doorgevoerd. Er ontstaat een beweeglijke lijn van kettingsteken, die gebruikt kan worden voor het uitvoeren van een tekening, maar ook voor de opvulling van vlakken. Toch zijn er ook zeer arbeidsintensieve borduurwerken van De Vries bekend. Een vierstel met borduurwerk van hoge kwaliteit bevindt zich in de Sint-Bonifatiuskerk te Zaandam (AFB. 79 EN 16). Het werd in 1900 aan de kerk geschonken. De aurifriezen tonen de voor De Vries kenmerkende

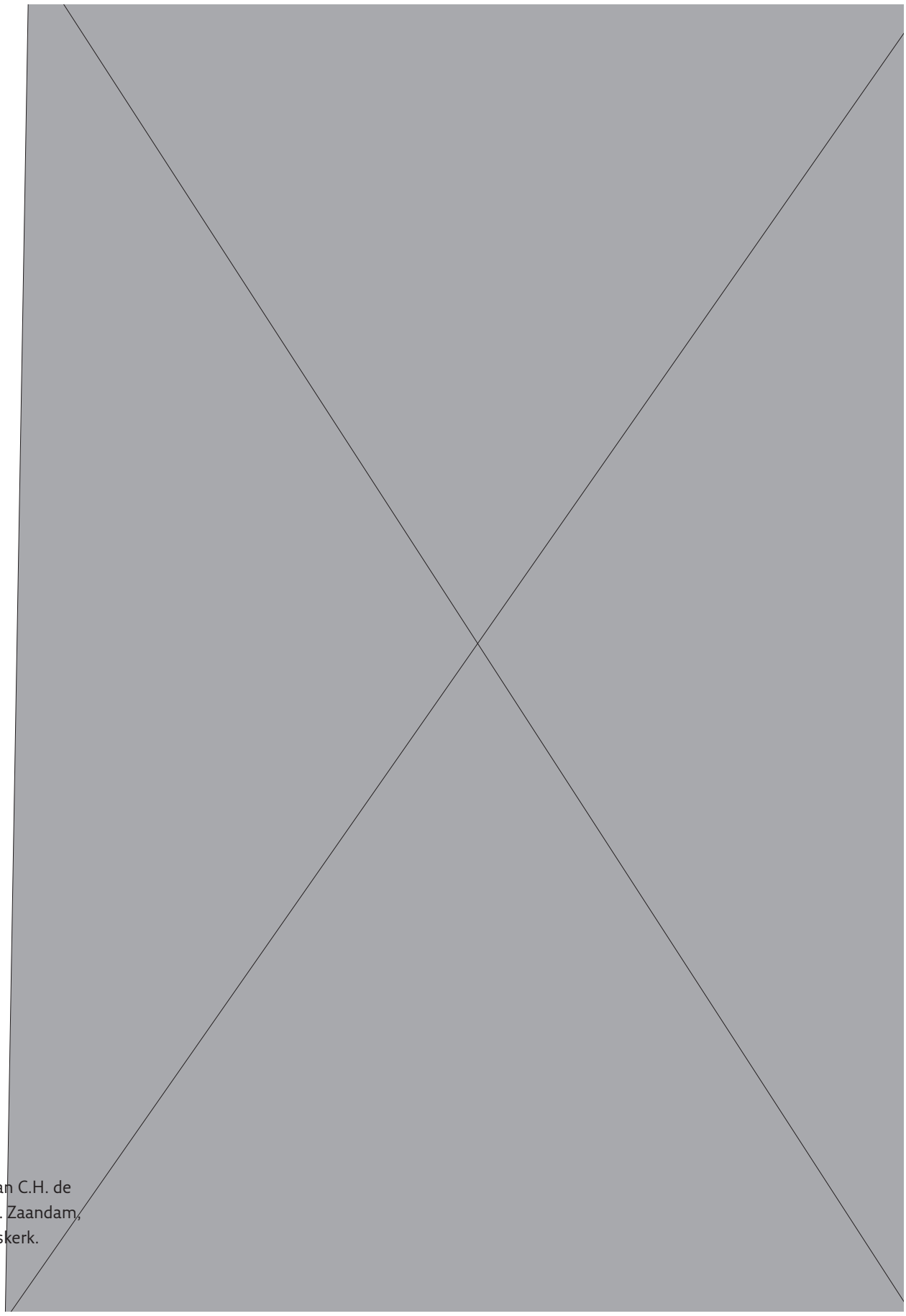


78 Rekening van C.H. de Vries, 1888. Tussen de ranken zijn gewonnen medailles afgebeeld. Amsterdam, Sint-Franciscus Xaveriuskerk.

fantasiebloemen. De bloemen zijn gemaakt van gelegd gouddraad in wafeltjespatroon (couchure à plat et gaufrée), gecombineerd met applicaties van satijn en geaccentueerd met kleurige nerven en details. Het tafereel op het koorkapschild – de doop van een Fries door de heilige Bonifatius naast een gevelde Wodanseik – vertoont een aantal al genoemde kenmerken. Het landschap is uitgevoerd in tamboursteek in zowel glad als bouclégaren, de gezichten in arceerwerk over geschilderd satijn. Ook de gewaden ontlenen hun nuances aan de onderliggende gekleurde zijde, ditmaal zijn er gouden draden over gespannen, die het geheel een rijkere uitstraling geven. Het maakt de indruk van laatmiddeleeuws lazuurwerk,[297] hoewel de gouden draden verder uit elkaar liggen. De figuren op kazuifel en dalmatieken zijn echter van een geheel andere kwaliteit. Gezichten, handen, voeten en details zijn zeer gedetailleerd en vakkundig in de satijnsteek uitgevoerd, wijzend op een bijzonder ervaren hand. Ook de uitvoering van de kleding, bestaande uit gespannen dubbele, zware gouddraden tegen een gekleurde achtergrond, waarbij wel degelijk sprake is van de lazuursteek, wijst op een vakkennis en ervaring die ongekend is. Het gebruik van de lazuursteek of een imitatie daarvan voor de weergave van kleding, is alleen bekend van het atelier van C.H. de Vries.

Tot de topstukken behoren ook de in 1909 door de Erewacht van het H. Sacrament van de Sint-Janskathedraal in 's-Hertogenbosch geschonken koorkap en het bijbehorende driestel dat in 1910 vervaardigd werd naar aanleiding van het eeuwfeest van de teruggave van de kerk door Napoleon. Zij bevestigden 'den goeden naam van de firma, in wier atelier zij werden vervaardigd'.[298] Deze paramenten werden volledig 'in den stijl der Kerk' vervaardigd, met andere woorden in de stijl van de gotiek. Kenmerkend is de hoge kwaliteit van het borduurwerk van de belangrijkste delen, zoals de gezichten en de handen van de afgebeelde heiligen en grote taferelen. De minder belangrijke delen bestaan opnieuw uit op afstand gelegde draden en de achtergrond wordt gevormd door goudbrokaat dat met fijne patronen ingeweven is.

De vaardigheid van de borduurwerkers die voor het atelier van C.H. de Vries werkten, moet erg groot zijn geweest. Dit blijkt nogmaals uit de restauratie van de uit 1858 daterende gewaden van de Sint-Franciscus Xaveriuskerk in Amsterdam. In 1910 werd het zware goudborduurwerk door het atelier van C.H. de Vries schoongemaakt en overgezet op nieuw zilverlaken. Het was een arbeidsintensieve klus die *ƒ* 2.000 kostte. De kwaliteit van de restauratie is bijzonder goed. Het feit dat C.H. de Vries daarnaast verscheidene middeleeuwse paramenten restaureerde, bevestigt de indruk dat de technische vaardigheden op het gebied van borduurwerk groot moeten zijn geweest. In een bespreking van de restauratie van een kazuifel uit Edam wordt De Vries voorgesteld als 'den kunstzinnigen minnaar van oude borduurwerken, den waardigen kunstenaar, die reeds zoveel oude schatten voor goed heeft hersteld en bewaard, den welbekenden borduurwerker C.H. de Vries, uit Amsterdam'.[299] In het kaartsysteem van Grossé wordt echter het vermoeden geuit dat hij deze restauraties uitbesteedde, iets wat mogelijk ook geldt voor de beste borduurwerken van het huis.[300] In ieder geval is er geen enkel atelier in Nederland bekend dat vergelijkbaar werk maakte.[301]



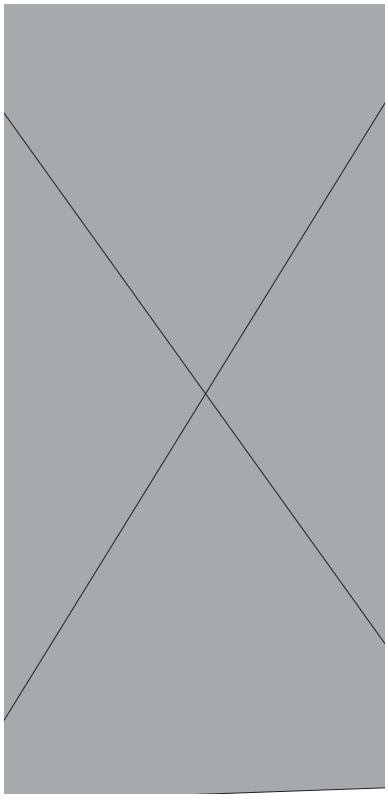
79 Kazuifel van C.H. de Vries, ca. 1900. Zaandam, Sint-Bonifatiuskerk.

Aspecten van de neogotiek in Nederland

Vormgeving

De Nederlandse paramenten uit de tijd van de neogotiek vertonen een grote verscheidenheid, maar er zijn toch twee dominante inspiratiebronnen aan te wijzen, namelijk de vegetatieve ornamentiek uit de vijftiende eeuw en de schilderachtige paramentendecoraties uit de vijftiende en zestiende eeuw, met afbeeldingen van christelijke taferelen en heiligen in een architecturaal kader.

Middeleeuwse paramenten met een vegetatieve decoratie zijn in Nederland nauwelijks bewaard gebleven. De bekendste voorbeelden bevonden zich in de verzameling van Gerard van Heukelum. Het gaat hier om twee kazuifels uit de late vijftiende eeuw van Nederrijnse of Oost-Nederlandse oorsprong. De meeste voorbeelden van deze stijl komen uit Duitsland en de Duitse neogotische beweging bediende zich dan ook graag van deze vormgeving. Al in de eerste jaargang van *Kirchenschmuck* uit 1857 werden patronen aangeleverd voor een decoratie van rankenwerk, geïnspireerd op een origineel borduurwerk uit het einde van de vijftiende eeuw.[302] En de geheel met bloemenranken bedekte kazuifels uit Van Heukelums verzameling werden snel door Bock gesignaleerd en in 1866 opgenomen in zijn *Album mittelalterlicher Ornament-Stickerei zur Zierde für Kirche und Haus*. Vervolgens werd via de vele Duitse publicaties de stijl in Nederland geïntroduceerd. De neogotische rankendecoraties werden zeer populair en elk Nederlands atelier maakte er gebruik van. De decoraties zijn onmiddellijk te herkennen. Soms bestaat de decoratie uit twee symmetrisch om elkaar slingerende ranken (de zogenaamde dubbelranken) waarbij ovale openingen ontstaan die met bloemen gevuld kunnen zijn (AFB. 80). Soms bestaat de decoratie uit een enkele rank, die zich in grote S-vormen omhoog slingert. De tussenliggende ruimtes zijn ook hier opgevuld met bladeren en bloemen. Deze ranken werden zowel in goudborduurwerk als in zijdeborduurwerk uitgevoerd.
In tegenstelling tot hun middeleeuwse voorbeelden zijn de meeste ranken en bloemen realistisch uitgebeeld en symbolisch van karakter. In de jaren zeventig en tachtig waren klassieke, symbolische bloemen als roos en lelie populair, in de jaren negentig werd het de passiebloem. Deze bloem wordt gezien als zinnebeeld voor de Passie, de lijdensweg van Christus. De vijf meeldraden symboliseren bijvoorbeeld de vijf wonden van Christus, de drie stijlen de nagels waarmee Christus gekruisigd werd, de stamper het kruis. Hoewel deze symbolische betekenis al eeuwenlang aan de passiebloem werd toegekend, zien we het gebruik voor paramenten pas laat in de negentiende eeuw opduiken. Zowel de bloem als het blad van de passiebloem leent zich goed voor een gedetailleerde, weelderige decoratie in de stijl van bloemranken uit de late vijftiende eeuw. Ook vele soorten fantasiebloemen, direct ontleend aan middeleeuwse decoraties, werden toegepast. Daarnaast bleef de druivenrank populair. Hoewel op het eerste gezicht deze decoraties eenvormig lijken, is er nauwelijks een voorbeeld aan te wijzen waarbij exact hetzelfde patroon werd toegepast. Bovendien voerde elk atelier de ranken op zijn eigen wijze uit, waardoor toch uniciteit ontstond.



80 Dubbelranken, hier gevuld met lelies en distels, behoren tot de populairste motieven op neogotische paramenten. Amsterdam, Museum Amstelkring, Br.Tx 107.

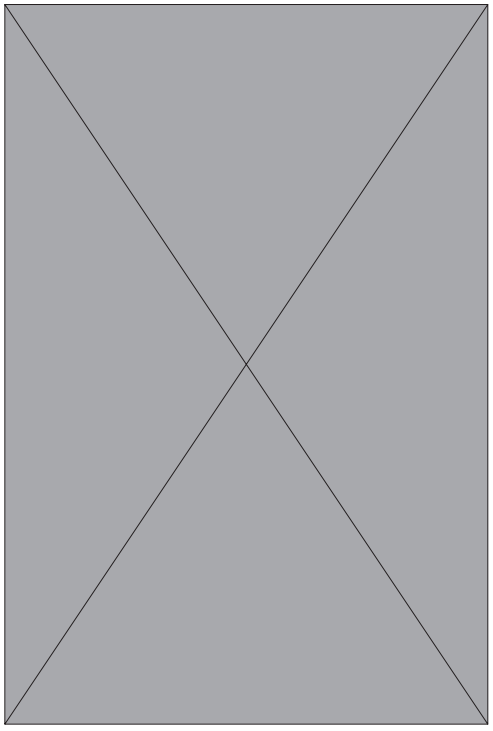
Ook de decoraties op paramenten uit de latere middeleeuwen waren vanaf het begin van de neogotiek een bron van inspiratie. Het borduurwerk uit de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden en het Nederrijnse gebied uit de vijftiende en zestiende eeuw was beroemd in de gehele westerse wereld. De zeer brede aurifriezen, de gaffelkruisen en grote koorkapschilden zijn bij deze paramenten geheel gevuld met vlak borduurwerk, uitgevoerd in gouddraad en kleurige zijde. Onder arcades geplaatste heiligenfiguren en grote taferelen, ontworpen door schilders, zijn met grote vakkundigheid uitgevoerd. De productie van dergelijke paramenten was groot en er is relatief veel bewaard gebleven. Toch was deze stijl aanvankelijk van weinig invloed op de neogotiek en werd zij alleen op enkele topstukken toegepast. Dat kwam niet alleen doordat de vroege gotiek meer in trek was, maar waarschijnlijk ook doordat de gebruikte borduurtechnieken te arbeidsintensief en daardoor te kostbaar waren. Bovendien had men deze technieken niet meer in de vingers. Ook zal meegespeeld hebben dat de overgang in stijl te groot was. Het vlakke, kleurige neogotische rankenwerk lag qua vormgeving veel dichter bij het rankenwerk in hoogliggend goudborduurwerk uit de voorliggende periode en een geleidelijke overgang in stijl had meer kans van slagen.

Pas tegen 1900, toen de neogotiek breed geaccepteerd werd, werden aurifriezen met heiligenbeeldjes en complexe taferelen op alle grote pronkstukken aangebracht. Opvallend is dat de arcades waaronder deze heiligenfiguren zijn geplaatst, geen navolgingen zijn van Nederlands werk. De overwelvingen van deze voornamelijk vroegzestiende-eeuwse werken zijn bijna altijd voorzien van rondbogen en uitbundige bekroond met torentjes. De inspiratie voor het negentiende-eeuwse werk was eerder ontleend aan geschilderde voorbeelden. Op schilderijen van bijvoorbeeld Jan van Eyck en Rogier van der Weyden zijn aurifriezen afgebeeld met de typische architectuur die in de negentiende eeuw werd toegepast: spitse, gotische bogen, bekroond met een kruisbloem en daarboven een vlakke wand, opengemaakt met smalle hoge vensters of nissen.

Iconografie en compositie van het borduurwerk

Vooral in de schilderachtige, zijden borduurwerken komt de neogotiek tot uiting. De grote geborduurde taferelen behoorden tot het meest kostbare en ambitieuze werk van de ateliers. Er waren slechts weinig ateliers die dit soort werk aankonden, in Nederland aanvankelijk alleen de Zusters van het Arme Kindje Jezus te Simpelveld en het atelier F. Stoltzenberg, aan het einde van de eeuw de ateliers van de Franciscanessen te Eemnes, Janssen & Co, H. Fermin, H. Funnekotter en C.H. de Vries. De belangrijkste taferelen werden aangebracht op het schild van de koorkap. Aan deze borduurwerken lag vaak een bestaande prent of schilderij ten grondslag. Het gaat hier om de uitbeelding van gebeurtenissen die ook in de schilderkunst populair waren, zoals de Annunciatie (AFB. 82), de Aanbidding door de Herders of de Drie Koningen (AFB. 57), de Doop in de Jordaan (AFB. 56), de Kruisiging (AFB. 76), de Opstanding uit het Graf (AFB. 81), de Emmaüsgangers en Pinksteren (AFB. 83). Daarnaast vormde de Genadestoel een populair thema. Er zijn hiervan twee varianten, namelijk de kruisvormige compositie waarbij God de Vader direct achter Christus staat of zit en zijn gekruisigde zoon voor zich

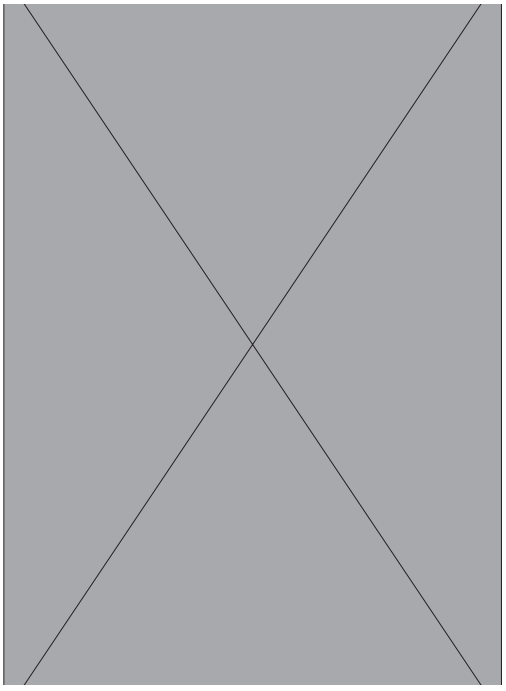
vasthoudt (afb. 74), en een tweede waarbij God zijn gestorven zoon op schoot genomen heeft, de zogenaamde Vader-pietà (afb. 61). De Heilige Geest in de vorm van een duif is altijd in deze compositie opgenomen. Een enkele keer is een belangrijke gebeurtenis uit het leven van een heilige afgebeeld, bijvoorbeeld als een koorkap speciaal voor een kloosterorde werd gemaakt. In de periode van de neogotiek komen daarnaast volledig nieuwe voorstellingen op, die de specifieke religieuze thema's van de tijd behandelen. Dankzij de opleving van de verering van het Heilig Hart (in 1856 officieel goedgekeurd) wordt bijvoorbeeld de zeventiende-eeuwse Franse religieuze Margaretha Maria Alacoque regelmatig afgebeeld (afb. 85). Ook de verering van het Sacrament staat sterk in de belangstelling. Juliana van Cornillon, die haar leven lang gestreden had voor de instelling van Sacramentsdag en die in 1869 heilig was verklaard, wordt zeer populair. De taferelen zijn vaak letterlijk opgevat als schilderijen en binnen een omlijsting geplaatst.



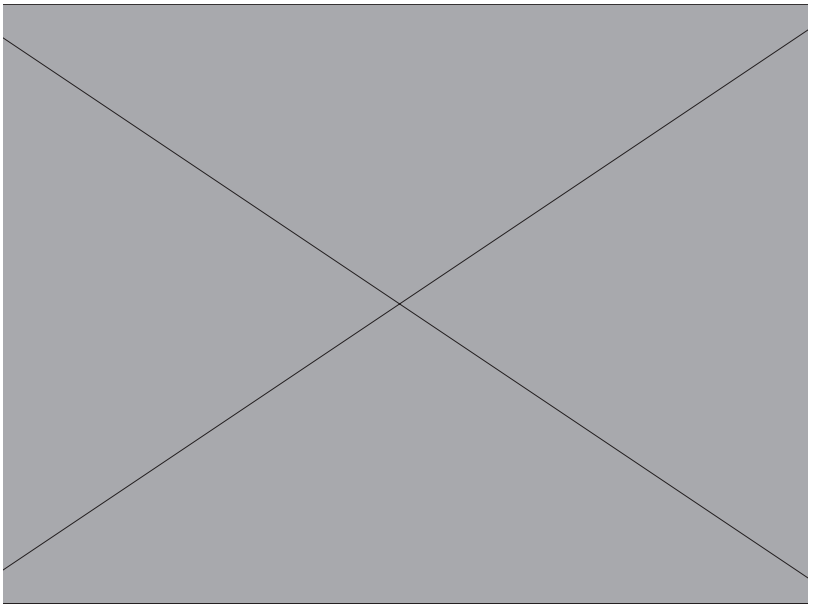
81 De Opstanding uit het Graf, op een koorkapschild. Eindhoven, Sint-Catharinakerk.

Het kazuifelkruis is het volgende onderdeel waaraan veel aandacht werd besteed. Ook hier zijn soms grote geborduurde voorstellingen aangebracht. Als misgewaad – het gewaad dat gedragen wordt tijdens de viering van de eucharistie – werd de kazuifel meestal gedecoreerd met voorstellingen rond het offer van Christus. Een van de populairste is die van de gekruisigde Christus. De compositie was direct geïnspireerd op de vijftiende- en zestiende-eeuwse Latijnse rugkruisen, die vooral in het Rijnland waren vervaardigd. De gekruisigde Christus is hierbij vaak geplaatst tegen een lege, gouden achtergrond. Maria en Johannes staan aan de voet van het kruis, soms vangen engelen het bloed van Christus op. Het is een van de eerste door de neogotiek overgenomen voorstellingen. Van de Zusters van het Arme Kindje Jezus uit Simpelveld zijn veel voorbeelden bekend, ze maakten in 1892 zelfs een regelrechte kopie van een kazuifelkruis uit 1450 voor de Sint-Servaaskerk te Maastricht. Hier is het kruis geplaatst op de berg Golgotha en omgeven door een menigte, waaronder Maria en Johannes. Exacte navolging komt echter zelden voor. Over het algemeen werd alleen de voorstelling van de gekruisigde Christus overgenomen, geplaatst tegen een achtergrond van ranken. Soms spruiten de ranken uit het kruishout zelf (afb. 76). Deze voorstelling komt in zeer veel varianten voor, wordt afgebeeld in de catalogi van Stoltzenberg en Funnekotter en wordt ook in de ons omliggende landen aangetroffen.[303] Een bijzondere variant is de al genoemde Genadestoel in kruisvorm (afb. 74). Een uitzonderlijk fraai kruis wordt bewaard in de Sint-Jozefkerk te Groningen (afb. 84). Aan de voet van dit kruis groeien lisdoddes met rietsigaren, een symbool voor de lijdensweg van Christus. Ertussen zijn de lans en de spons op een stok gestoken, twee lijdenswerktuigen van Christus. Een engel op het eronder aangebrachte tafereel houdt andere lijdenswerktuigen vast, zoals de hamer, nagels en doornenkroon.

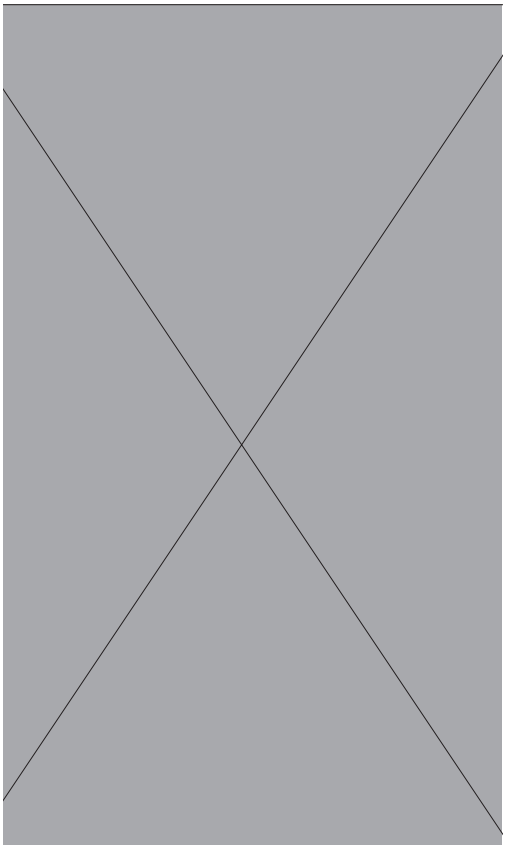
Een tweede tafereel dat regelmatig op het kazuifelkruis werd aangebracht, is het Laatste Avondmaal (afb. 71). De gehele breedte van het kruis wordt hierdoor in beslag genomen. Centraal geplaatst is Christus, die het brood ophoudt en de



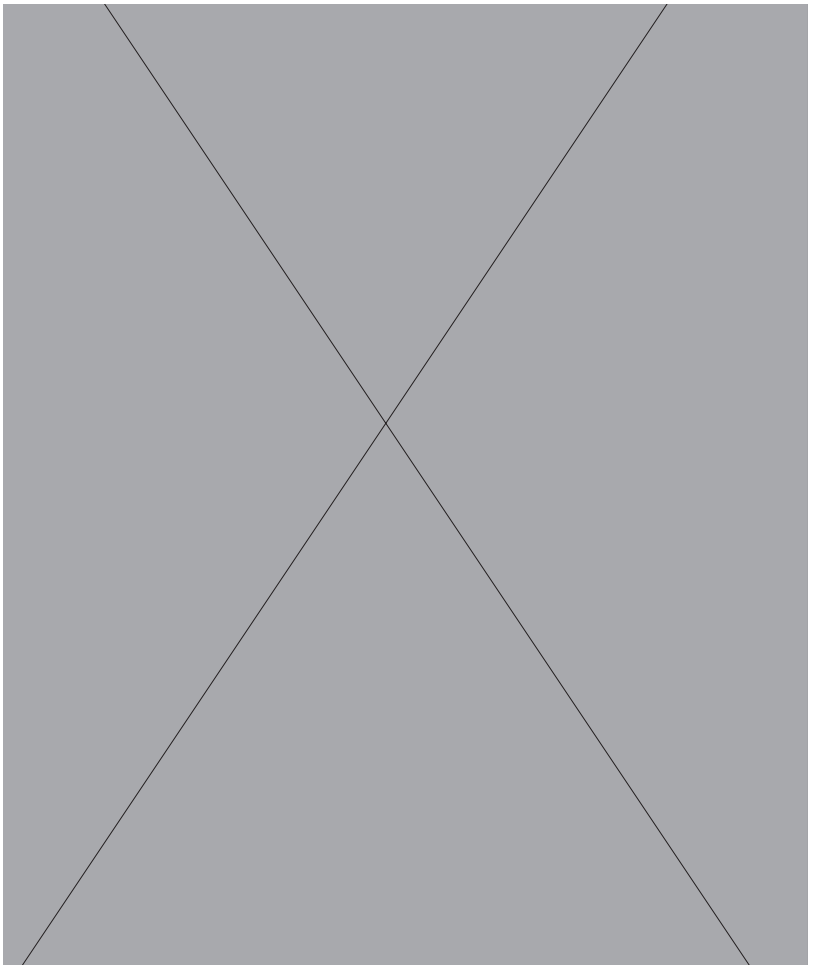
82 De Annunciatie (detail), op een koorkapschild van de Zusters van het Arme Kindje Jezus te Simpelveld. Maastricht, Sint-Servaaskerk.



83 Pinksteren, op een schoudervelum. Alkmaar, Sint-Laurentiuskerk.

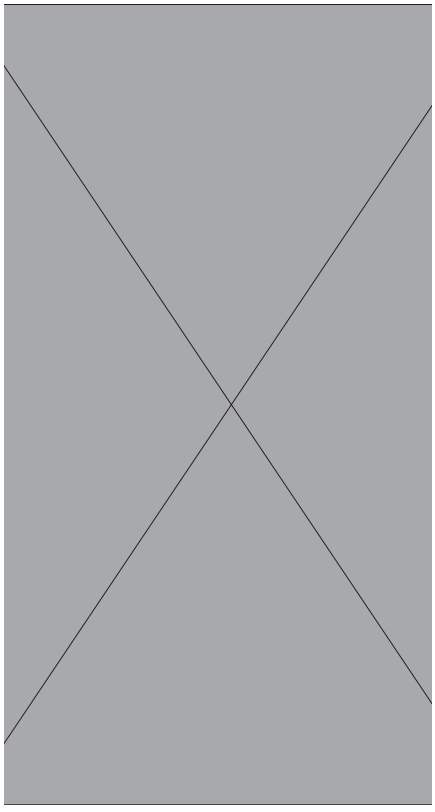


84 Kazuifel met een afbeelding van de gekruisigde Christus tussen lijdenswerktuigen: een lans, een spons op een stok en een roede. Groningen, Sint-Jozefkerk.



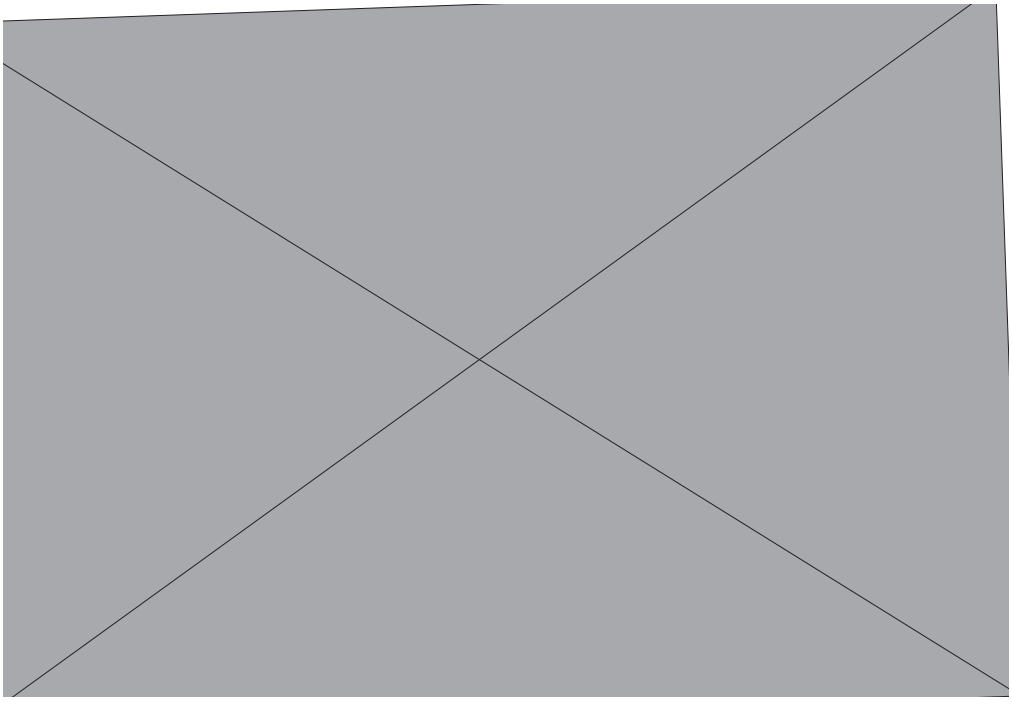
85 Koorkap van Louis Grossé, ca. 1870–1890, behorende tot een vierstel uit de door jezuïeten bediende Wijnhavenkerk te Rotterdam. Afgebeeld is de aanbidding van Christus' Heilig Hart door Margaretha Maria Alacoque. Nijmegen, Berchmanianum.

kelk voor zich heeft staan, rond de tafel zijn de apostelen afgebeeld. Dergelijke taferelen zijn aangetroffen op kazuifels in Duitsland, België en Nederland. Ook hier zijn de composities vaak gebaseerd op bestaande voorbeelden en daarom zeer gelijkend.



86 Sint Franciscus Borgia, op een dalmatiek van H. Fermin, ca. 1900–1910. Amsterdam, Museum Amstelkring, Br.Tx 285.

Op stellen zijn vaak enkele bij elkaar passende figuren afgebeeld, bijvoorbeeld Christus op de kazuifel en Jozef en Maria op de dalmatiek en tuniek, tezamen de Heilige Familie vormend. Dit is ook het geval bij rijk gedecoreerde stukken, waar op de aurifriezen veel heiligen worden afgebeeld. Vaak ligt er een doordacht iconografisch programma aan ten grondslag. Voor de jezuïeten werd een aantal prachtstukken gemaakt waar zo'n programma aanwezig is. Ten eerste is er het gouden stel dat door Grossé gemaakt werd voor de Wijnhavenkerk te Rotterdam (AFB. 35, 85). Het tweede voorbeeld is het gouden stel van Fermin dat tussen 1900 en 1910 geschonken werd aan de Amsterdamse jezuïeten door de weduwe van Piet van Ogtrop (AFB. 72–73, 86). De iconografie werd bij beide stellen voor een belangrijk deel bepaald door de leefwereld van de jezuïeten. Ze tonen ordeheiligen en heiligen die veel voor de orde hebben betekend, met als belangrijkste natuurlijk de stichter van de orde, Ignatius van Loyola. Op de kazuifel van het Rotterdamse stel wordt hij afgebeeld met de kloosterregel in zijn hand en omgeven door engelen die de tekstband 'Ego vobis Romae propitius ero' dragen. Deze woorden werden in een openbaring van Ignatius uitgesproken, toen hij Rome betrad om zijn diensten aan de paus aan te bieden. Boven Ignatius zweeft de Drie-eenheid. Onder hem, onder een halfronde boog, staat Maria met Kind, de verschijning die hem volledig bekeerde. Daarnaast staan op beide stellen de directe volgelingen Franciscus Xaverius, Petrus Claver, Joannes Cadurius, Pascasius Broet, Alphonsus



87 Schoudervelum van C.H. de Vries, 1910, met een afbeelding van de aanbidding van Christus' Heilig Hart door Margaretha Maria Alacoque, 1910. 's-Hertogenbosch, Sint-Janskathedraal.

Rodriguez en Franciscus Borgia, en latere volgelingen Petrus Canisius, Franciscus de Hieronimo, Aloysius van Gonzaga en Franciscus Regis. Ook de voor de Heilig Hartdevotie belangrijke heiligen Margaretha Maria Alacoque en Juliana van Cornillon staan op beide stellen afgebeeld.

Op het Rotterdamse stel staan daarnaast twee pausen afgebeeld: Paulus III met het jaartal 1540 (bevestiging van de jezuïetenorde) en Pius VII met de datum 7 augustus 1814 (herstel van de jezuïetenorde). Ook de ordeheiligen Claudius de la Colombière (de biechtvader van Margaretha Maria Alacoque), Stanislaus Kostka (vriend van Petrus Canisius en leerling van Franciscus Borgia) en latere volgelingen staan op het Rotterdamse stel afgebeeld. Er is voor het Amsterdamse stel een iets andere keuze gemaakt. Op het schild van de koorkap staat Christus die de geknielde Margaretha Maria Alacoque zijn Heilig Hart toont, geflankeerd door een engel. Door haar visioenen was zij zeer belangrijk voor de verspreiding van de verering van het Heilig Hart, waar ook de jezuïeten zich met overgave voor inzetten. Op de aurifriezen staat onder anderen de jezuïet Claudius de la Colombière, in toog en superplie.

Op beide stellen staan daarnaast heiligen afgebeeld van een zeer specifiek karakter. Op het Rotterdamse stel zien we Laurentius (patroon van de stad Rotterdam) in tuniek met palmtak en Willibrordus (patroon van het aartsbisdom) in bisschopsgewaad en met kerkmodel en bisschopsstaf. Daarnaast zijn er heiligen afgebeeld die waarschijnlijk verbonden waren aan de verering in de kerk of aan bij de schenking betrokken personen.

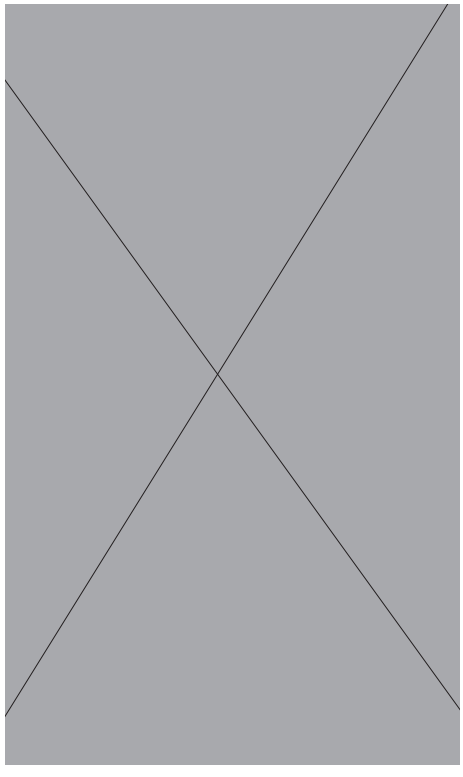
Een ander stel met een interessant iconografisch programma is afkomstig van de Amsterdamse firma C.H. de Vries. In 1909–1910 vervaardigde dit atelier een vierstel voor de Sint-Janskathedraal in 's-Hertogenbosch. De koorkap werd in 1909 geschonken door de Erewacht van het H. Sacrament ter gelegenheid van haar 25-jarig bestaan. Kazuifel, dalmatieken en waarschijnlijk ook het schoudervelum werden in 1910, ter gelegenheid van het eeuwfeest van de teruggave van de kathedraal aan de katholieken door Napoleon geschonken door de Broederschappen der Zoete Lieve Vrouwe en van de H.H. Martelaren van Gorcum.[304] Het schild van de koorkap toont de Emmaüsgangers, verwijzend naar het sacrament van de eucharistie. Op een balustrade zijn de jaartallen 1884 en 1909 aangegeven, verwijzend naar het jubileum van de erewacht. Hiertussen staat het wapenschild van monseigneur Wilhelmus van de Ven (1834–1919), bisschop ten tijde van de opdracht, met zijn wapenspreuk. Op de brede aurifriezen zien we Maria (patrones van het bisdom), Clara van Assisi en Leonardus van Veghel (beiden met een monstrans in de hand, verwijzend naar hun bijzondere relatie met het sacrament), Johannes Evangelist (patroon van de kerk), Hubertus van Luik (bisschop van Maastricht en Luik, missionaris in Brabant) en Willibrordus (patroon van het aartsbisdom), allen heiligen die op een of andere manier met het sacrament of de Sint-Janskathedraal te maken hebben.

De kazuifel toont het Laatste Avondmaal, hieronder Johannes de Doper en de tafel met toonbroden, opnieuw verwijzend naar het sacrament van de eucharistie. Eén dalmatiek is gewijd aan de geschiedenis van het beeld van Onze Lieve

Vrouwe en de teruggave van de kerk door Napoleon, verwijzend naar de eerste opdrachtgever en de aanleiding. De tweede is gewijd aan de martelaren van Gorcum en toont centraal afbeeldingen van Leonardus van Veghel die de monstrans zegent, verwijzend naar de tweede opdrachtgever, en Petrus die de sleutel van Christus ontvangt. Het schoudervelum heeft als centrale thema de verering van Christus' Heilig Hart, een verering die in deze tijd sterk op de voorgrond stond (AFB. 87). Het laat Christus zien die aan de heilige Margaretha Maria Alacoque zijn hart toont. Ter weerszijden zijn de vier evangelisten afgebeeld. Langs de randen staat de tekst 'Haurietis in gaudio de fontibus Salvatoris' (En u zult vol vreugde putten uit de bronnen van de redding).[305]

De samenstelling van de iconografische programma's van de hiervoor beschreven stellen en de juiste uitbeelding van de heiligen en gebeurtenissen vroegen om een grote historische en theologische kennis. Een aantal ateliers zal ondersteund zijn geweest door plaatselijke geestelijken. Dit is in ieder geval bekend van de Zusters van het Arme Kindje Jezus. Maar de meeste programma's zullen samengesteld zijn door de opdrachtgevers, zoals de orde van de jezuïeten, waar een grondige kennis aanwezig was van de eigen geschiedenis.

De grote taferelen en gedetailleerde borduurwerken werden alleen vervaardigd voor het duurdere werk. Gebruikelijk was een enkele afbeelding van Christus of een heilige, ten voeten uit of als halffiguur. Deze centraal geplaatste figuren waren mateloos populair en werden aangebracht op paramenten in elke stijl en in elke uitvoering. De afbeeldingen zijn nog niet altijd herleidbaar tot een origineel, maar het is duidelijk dat er een aantal veel gebruikte voorbeelden is geweest. Een populair voorbeeld was het schilderij *Christus gekroond met doornen* van Guido Reni uit 1622–1623. Het portret van de lijdende Christus, die zijn ogen naar de hemel opslaat, werd op heel veel kazuifels aangebracht. Ook bepaalde voorstellingen van Christus als Goede Herder (AFB. 89–90) en Christus' Heilig Hart (AFB. 88) werden in vele varianten uitgevoerd: gespiegeld, in verschillende kleurstellingen en kwaliteiten. Dezelfde voorbeelden werden in Duitsland nagevolgd.[306] Evenals de heiligenfiguren zijn ze gevat in een omlijsting, in de vorm van een vierpas of spitsovaal, of in een ovaal van ranken.

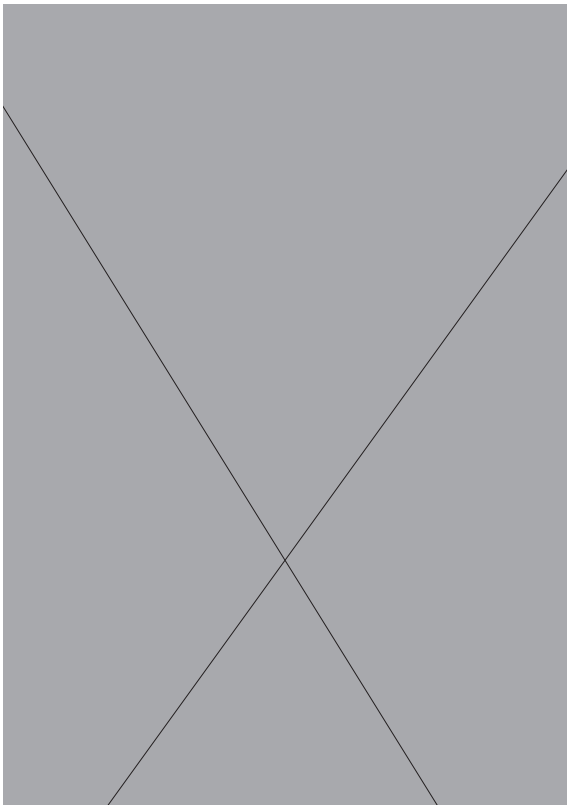


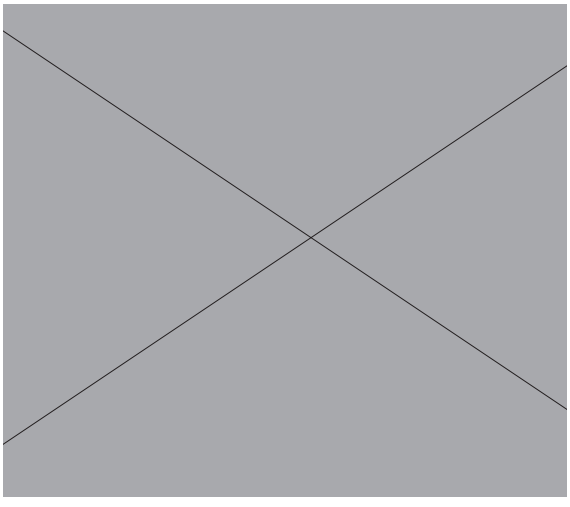
88 Christus' Heilig Hart, op een kazuifel. Amsterdam, Museum Amstelkring, Br.Tx 107.

Heiligenfiguren zijn er in vele varianten en werden altijd specifiek vervaardigd voor een kerk (patroon, broederschappen, kapellen), orde (stichter), priester of schenker (naamheilige) (AFB. 91–94). In de periode van de neogotiek was er een sterke voorkeur voor plaatselijke en nationale heiligen. Omdat van deze specifieke heiligen maar enkele oude afbeeldingen bekend waren, lijken de geborduurde versies nogal op elkaar. Van een ontwerper werd een grote kennis vereist van de juiste manier van uitbeelding van de heiligen, met name betreffende attributen, kleding en gelaatstrekken. Hiervoor hadden kunstenaars de beschikking over boeken en prentwerken waarvan er in de negentiende eeuw veel werden uitgegeven. Uit de bibliotheek van Cuypers blijkt hoe belangrijk dergelijke werken waren voor een kunstenaar.

In een overzicht van het deel van zijn bibliotheek dat in Roermond is gebleven, staan alleen al zes vermeld.[307] Ook de kunsttijdschriften besteedden aandacht aan de iconografie van heiligen. Van het atelier Cuypers is een uitgebreide verzameling foto's en reproducties bewaard gebleven, waarin talrijke afbeeldingen van heiligen zijn opgenomen.[308] Dergelijke studiecollecties zijn ook van andere kunstenaars bekend.

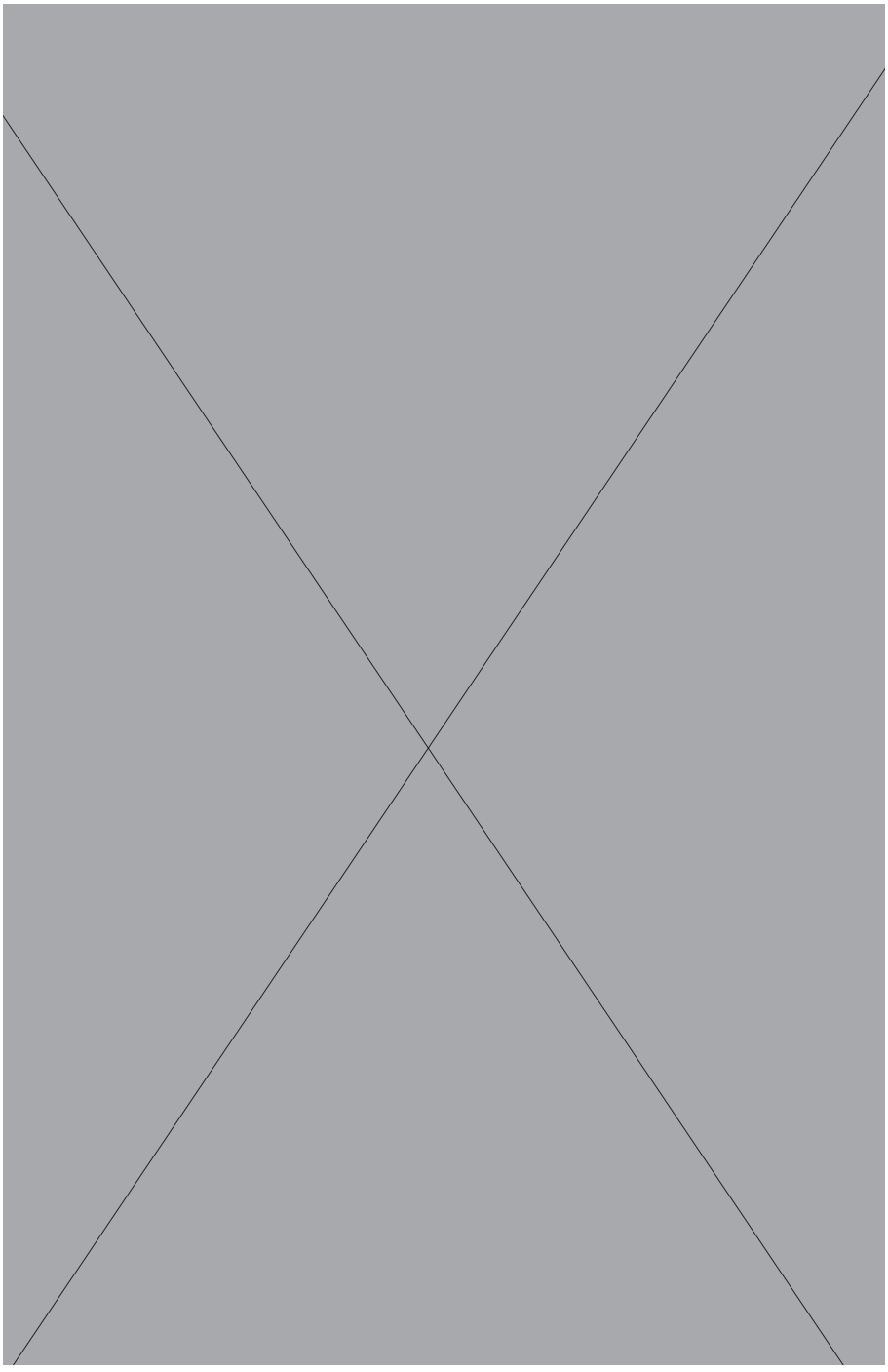
89 Christus als Goede Herder, op een kazuifel. Hilversum, Sint-Vituskerk..
90 Christus als Goede Herder, op een koorkapschild. Uden, Museum voor Religieuze Kunst, MRK 7045.

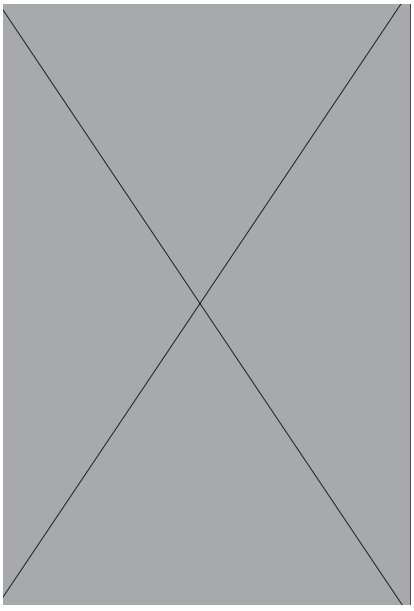


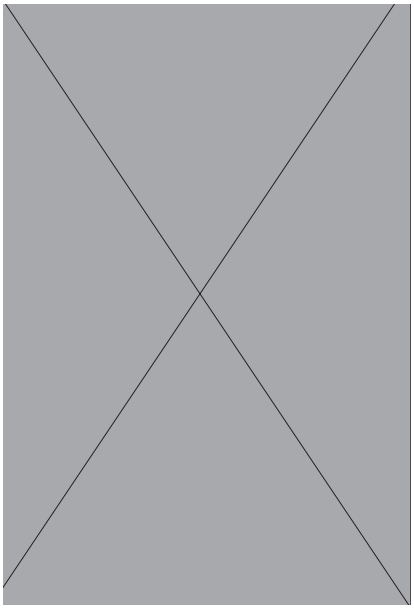


Stoffen en geweven ornamenten

Er zijn slechts weinig paramenten uit de vroege neogotiek in originele staat bewaard gebleven. De oorspronkelijke stoffen werden in de loop der tijd meestal vervangen wegens slijtage. Bij het vroege neogotische goudborduurwerk is het meestal wel duidelijk of het is overgezet. Bij het overzetten werd het borduurwerk zorgvuldig uitgeknipt en opgezet op een nieuwe ondergrond. Aangezien van de oude ondergrond resten aan de randen zichtbaar blijven, werd er vaak een dikke draad floszijde rondom aangebracht, vaak in een afstekende kleur, zoals rood of geel, soms zwart. Deze contrasterende contourlijnen zijn typerend voor overgezet borduurwerk uit de late negentiende en de vroege twintigste eeuw. Soms werd een minder prominent gouden koord gebruikt. Kleine rafeltjes aan de randen of niet weggeknipte stof in kleine openingen tonen vaak de kleur en structuur van de originele stof. Ook uit pailletten valt vaak af te leiden dat het borduurwerk is overgezet, aangezien de onder de oorspronkelijke stof meegenaaide versteviging niet verwijderd kan worden en na het overzetten bovenop de stof komt te liggen (AFB. 12). Dit leidt tot de constatering dat het vroege neogotische goudborduurwerk vrijwel altijd op effen fluweel werd aangebracht, in ieder geval als het gaat om de liturgische kleuren rood, groen, paars en zwart. Een uitzondering vormt de kleur wit. Voor witte paramenten werd vrijwel altijd ribszijde gebruikt, soms een moiré. Een enkele maal werd voor kostbaarder werken zilver- of goudlaken gebruikt. Hoewel er dus in het borduurwerk stijlverandering plaatsvonden, bleef men dezelfde stoffen gebruiken als in de periode van de neobarok. Ook bij het meer uitgesproken neogotische werk, bestaande uit een combinatie van goudborduurwerk en in zijde geborduurde taferelen, was het materiaalgebruik nog niet veranderd. Voor het goudborduurwerk zouden fluwelen stoffen belangrijk blijven, waarschijnlijk om twee redenen; het zwaardere goudborduurwerk heeft een stevige, ongedecoreerde stof als ondergrond nodig, en de diepe kleuren van fluweel contrasteren fraai met het glanzende borduurwerk.

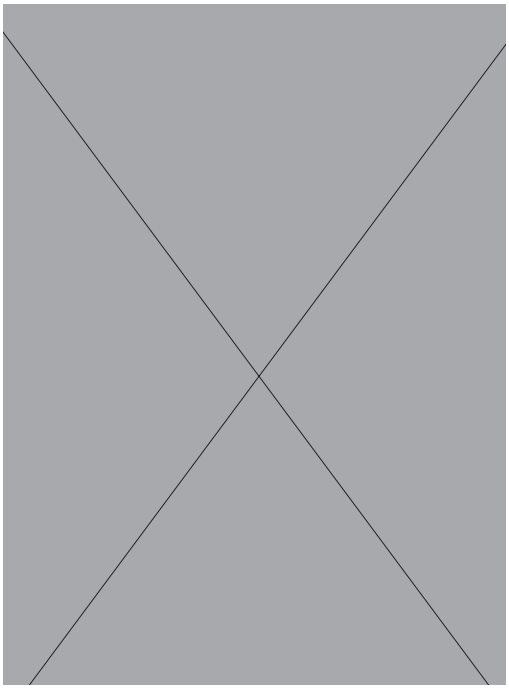






91 Sint Ignatius van Loyola, de oprichter van de orde der jezuïeten, op een kazuifel van Louis Grossé. Nijmegen, Berchmanianum.
92 Sint Catharina met palmtak en rad, op een koorkap. Eindhoven, Sint-Catharinakerk.
93 Sint Lebuïnus met kruisbeeld en boek, op een kazuifel. Deventer, Sint-Lebuïnuskerk.

Moeilijker dan bij het goudborduurwerk valt bij het neogotische zijdeborduurwerk te constateren of de stof vervangen is. Dit borduurwerk werd namelijk op een eigen ondergrond aangebracht, in de vorm van aurifriezen, medaillons of schilden, en vervolgens bevestigd op de stof van het gewaad. Bij het overzetten van het borduurwerk verdwijnen alle sporen van de oorspronkelijke stof. Daar komt bij dat de vele stofpatronen die in de tweede helft van de negentiende eeuw voor het eerst in gebruik werden genomen, decennia lang uitgevoerd werden. Dit maakt het lastig om op stilistische gronden te bepalen of de stof origineel is

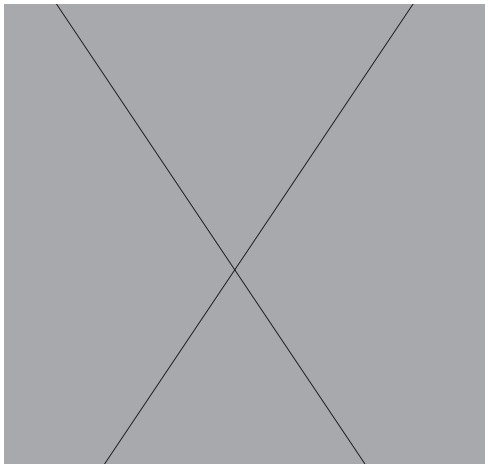


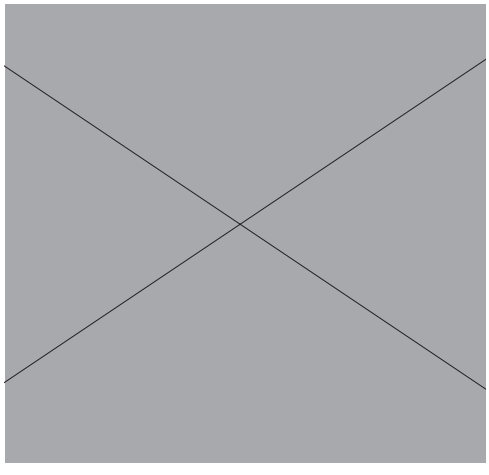
94 Het beeld van de Zoete Lieve Vrouw van Den Bosch, op een kazuifel. 's-Hertogenbosch, Sint-Janskathedraal.

of van later datum. Ook uit beschrijvingen in inventarissen valt zelden af te leiden welke stof gebruikt werd.

De vroegste voorbeelden van originele neogotische stoffen in Nederland dateren uit de jaren zeventig. In 1871 leverden Stoltzenberg en Funnekotter de rode damast met het patroon van druivenbladeren en -trossen voor de paramenten van bisschop Schaepman. Ook de fijn geweven rood-met-gouden brokaat met zigzagpatroon die voor het kruis werd gebruikt, dateert uit dat jaar. Aangezien de eerste reproducties van middeleeuwse damasten al in de jaren vijftig werden gemaakt, lijkt Nederland deze stoffen pas laat toe te passen. Het gebruik van neogotische zijdedamasten zou hier pas in de jaren tachtig een enorme vlucht nemen. Een van deze vroege neogotische stoffen is verwerkt in het vierstel uit de Rotterdamse Jezuïetenkerk dat Grossé in 1880 vervaardigde (AFB. 35). De gebruikte stof is geweven in twee tinten goud tegen een witte achtergrond, met donkerbruine contouren. Het is de al besproken rijke zijdedamast, die Grossé tussen 1858 en 1888 gebruikte en waarschijnlijk in eigen atelier vervaardigde. De zijde is van tamelijk zware kwaliteit en heeft daarom de jaren doorstaan. De eerste gereproduceerde stoffen waaraan een Nederlandse naam verbonden is, zijn verwerkt in gewaden van de Franciscanessen van Eemnes. Het Hilversumse stel uit 1885 is bijvoorbeeld gemaakt van hertenstof in wit en goud, het Nijmeegse stel uit 1888 van een goudbrokaat met een patroon van spitsovalen, waarin cirkels. Uit datzelfde jaar dateert het paarse vierstel dat Funnekotter maakte voor de Krijtberg te Amsterdam. Het stel is samengesteld uit een zijdedamast met een groot granaatappelmotief, waarop machinaal geweven banden met slingerende passiebloemen in paars op goudgeel. Op het schild is een ingeweven kruis met banderol aangebracht, op de kazuifel het monogram IHS (AFB. 63).

In de jaren negentig werden de neogotische stoffen en banden allesoverheersend. Er werd in deze periode een ontelbaar aantal motieven voor geweven zijdedamasten gebruikt. De stoffen waren verkrijgbaar in alle kwaliteiten, van erg kostbaar tot heel goedkoop, en konden daarom door elke parochie worden aange-



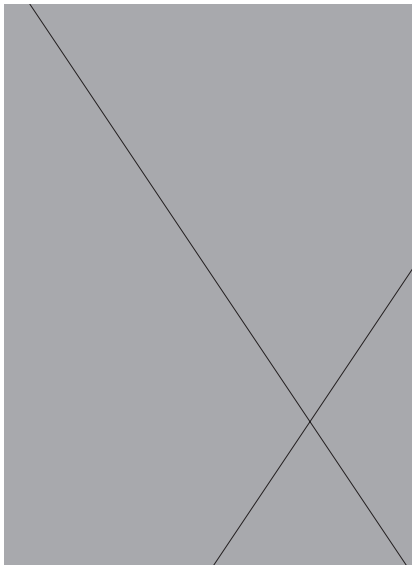


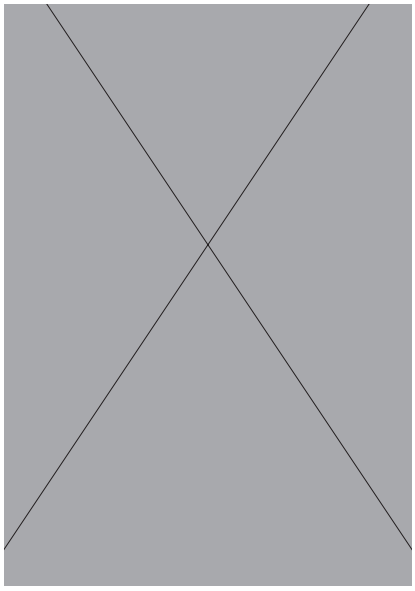
95 Goudbrokaat met vierpassenmotief, detail van een koorkap. Amsterdam, Museum Amstelkring, Br.Tx 107.
96 Goudbrokaat met granaatappelmotief, detail van een koorkap. Leiden, Hartebrugkerk.

schaft. Er is een aantal groepen te onderscheiden. Als eerste zijn er de stoffen met vierpassen, een motief ontleend aan de gotische architectuur. De vierpassen zijn soms los van elkaar geplaatst, maar meestal zijn ze op de uiteinden aan elkaar gekoppeld. De kaders en de tussenliggende ruimtes zijn opgevuld met plantaardige motieven, zoals rozenblaadjes, palmetten, passiebloemen en distels. Hoewel deze stoffen erg op elkaar lijken, zijn er talrijke, in details verschillende varianten te vinden (AFB. 95, 99).

Een tweede groep stoffen is die met granaatappelmotieven, gebaseerd op de vijftiende- en zestiende-eeuwse granaatappelstoffen. In de jaren negentig verschenen de eerste fluweelbrokaten stoffen met dit patroon. Daarnaast werd het motief uitgevoerd in zijdedamast, de latere varianten gedetailleerder uitgewerkt dan de vroege (AFB. 96). Een van de meer bekende en specifiek voor kerkelijk gebruik bedoelde granaatappelpatronen uit deze tijd is gevuld met een bloem met kruisvormige stamper (AFB. 101). Rond 1900 verschenen er verscheidene goudbrokaten met aan deze groep gerelateerde patronen, bestaande uit spitsovalen gevuld met granaatappelmotieven.

De derde groep bestaat uit stoffen die (vrijwel) exact naar middeleeuwse stoffen gereproduceerd zijn, zoals de onder leiding van Franz Bock tot stand gekomen stoffen met het herten- en leeuwenpatroon. Vooral het hertenpatroon was ongekend populair en werd in alle kleuren en uitvoeringen en met kleine variaties uitgevoerd (AFB. 100). In Nederland zijn verscheidene andere vrije reproducties aangetroffen. De patronen zijn duidelijk van oosterse oorsprong en zijn met enige fantasie aangepast voor kerkelijk gebruik. Aan een weefsel met fantasievogels zijn bijvoorbeeld de teksten 'bened. volucres' en 'coeli domino' toegevoegd (AFB. 97), ontleend aan het loflied van Daniël: 'Benedicite omnes volucres coeli Domino'.[309] Een weefsel met eenhoorns is voorzien van de tekst 'Erexit cornu salutis nobis in domo David' (AFB. 98).[310] Deze is ontleend de profetie van Zacharias, de vader van Johannes de Doper, waarbij de hoorn van de eenhoorn verwijst naar Christus. Beide stoffen bevinden zich in Utrechtse kerken.





97 Zijde met vogelmotief en tekst ontleend aan een loflied van Daniël: 'Benedicite omnes volucres coeli Domino' (Alle vogels in de lucht, eer de Heer). Sint-Vituskerk te Hilversum.
98 Zijde met eenhoornmotief en tekst ontleend aan profetie van Zacharius: 'Erexit cornu salutis nobis in domo David' (En heeft een hoorn der zaligheid ons opgericht, in het huis van David). Utrecht, Museum Catharijnconvent, ABM t2830.

Zijdedamast werd dé stof voor paramenten. Andere populaire, kostbaarder stoffen zijn brokaat, geschoren fluweel en brokaatfluweel. Deze werden voornamelijk uitgevoerd in het granaatappelpatroon, naar originelen uit de vijftiende en zestiende eeuw. Naast stoffen kwam er een veelvoud van gedecoreerde aurifriezen, koorkapschilden en zelfs complete paramenten uit de weverijen. De decoraties van de aurifriezen lijken sterk op de geborduurde varianten, met slingerende ranken of dubbelranken, vermengd met bloemen als de passiebloem, tekstbanden en centrale symbolen als het monogram IHS. Aan het einde van de negentiende eeuw werden daarnaast de reproducties van Kölner Borten populair, vaak gecombineerd met de zwaardere fluwelen of brokaten stoffen. Van lang niet alle stoffen is duidelijk of ze van Duitse, Franse of andere herkomst zijn. Dit geldt echter wel voor de Kölner Borten en bijbehorende brokaten en fluwelen stoffen; zij zijn met zekerheid van Duitse makelij.

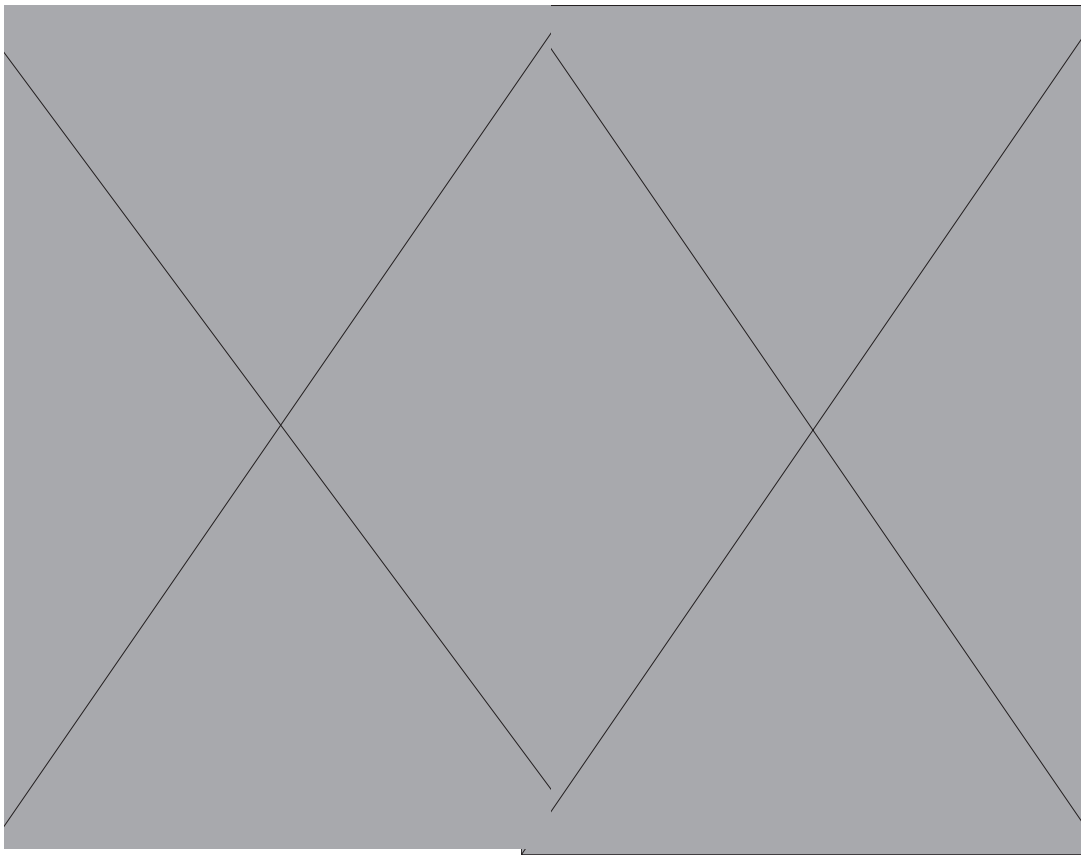
Aan de in Nederland aanwezig paramenten met geweven ornamenten zijn vooralsnog alleen de namen van Fermin en Funnekotter te verbinden. De invloed van het atelier op de uitvoering van deze paramenten was vanzelfsprekend beperkt. Alleen de keuze en combinatie van stof, aurifries en galon lag in hun handen.

De Utrechtse school versus de Amsterdamse school

Van oudsher worden er twee neogotische scholen onderscheiden in Nederland: de Utrechtse, onder invloed van het Rijnlands georiënteerde Sint-Bernulphusgilde en de daaraan verbonden kunstenaars, en de Amsterdamse, onder invloed van de Frans georiënteerde architect Cuypers en zijn leerlingen. Het is zeer de vraag of dit ook geldt voor de paramentiek.

Het belangrijkste atelier voor de Rijnlandse neogotiek was ongetwijfeld het in 1848 in Aken opgerichte atelier van de Zusters van het Arme Kindje Jezus. Dit atelier, dat sterk onder invloed stond van Franz Bock, werd in de eerste decennia van zijn bestaan regelmatig bezocht door vertegenwoordigers van de neogotische beweging, onder wie Van Heukelum. Hij had al ruim tien jaar eerder contact gelegd met Franz Bock en kende het atelier ongetwijfeld via hem. Het ligt voor de hand dat hij als bewonderaar van Bock en in zijn hoedanigheid als priester, verbonden aan de Sint-Catharinakathedraal te Utrecht, bestellingen in Aken zou plaatsen voor zijn eigen kerk. Inderdaad schafte Van Heukelum in 1869 twee albes en twee kazuifelkruisen aan. Eerst kocht hij

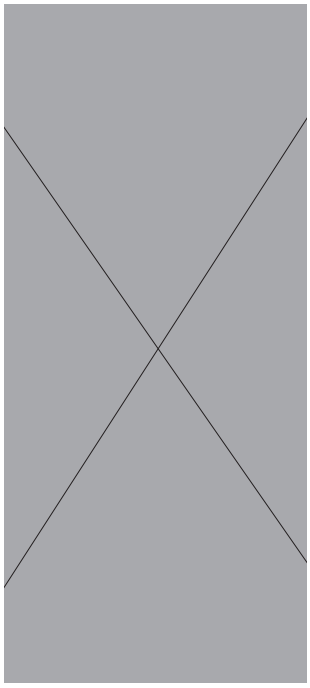
99 Kazuifel van zijde met vierpassenmotief. Hilversum, Sint-Vituskerk.
100 Kazuifel van fluweel met hertenmotief. Deventer, Sint-Lebuïnuskerk.
101 Stofstalen met granaatappelmotief met kruisvormige stampers. Stadsarchief Brugge, Archief Grossé.



102 Kazuifel uit het einde van de vijftiende eeuw, afkomstig uit de collectie van Gerard van Heukelum. Franz Bock nam er een afbeelding van op in zijn *Album mittelalterlicher Ornament-Stickerei zur Zierde für Kirche und Haus* uit 1866. Museum Catharijneconvent, ABM t2010.

103 Kazuifel uit de tweede helft van de vijftiende eeuw met afbeelding van de Boom van Jesse, afkomstig uit de collectie van Gerard van Heukelum. Utrecht, Museum Catharijneconvent, ABM t2013.

104 Aurifries van een koorkap van het zevenstel van de Utrechtse bisschop Andreas Schaepman, ca. 1871. Utrecht, Museum Catharijnconvent, ABM t2828.



een kazuifelkruis van fluweel met een decoratie van goudlaken en borduurwerk in goud en zijde, voor een prijs van ruim 62 thaler. Er was in totaal zestig dagen aan gewerkt. Vervolgens verwierf hij een eenvoudiger kazuifelkruis van zijde voor ruim 11 thaler. Aangezien de financiële administratie van het klooster van vóór 1869 niet bewaard is gebleven, is het niet bekend of Van Heukelum al eerder paramenten aanschafte. In hetzelfde jaar kocht ook een mevrouw Lindsen uit Utrecht enkele grondstoffen, zoals stof en garen, van het Akense atelier. Aan het Sint-Bernulphusgilde waren twee leden van de Utrechtse familie Lindsen verbonden: de kerkschilder Theodor Chrisostomus (Christiaan) Lindsen (1840–1898), die in 1877 enkele borduurpatronen voor *Het Gildeboek* zou aanleveren, en zijn broer Johannes Franciscus Augustin Lindsen (1839–voor 1909), oudheidkundige en later conservator van het Aartsbisschoppelijk museum. Het is zeer waarschijnlijk dat mevrouw Lindsen aan deze familie gerelateerd was. Van Heukelum en Lindsen zijn echter de enige vertegenwoordigers van het Sint-Bernulphusgilde die worden genoemd in de boeken van het klooster.[311] Van na die tijd zijn geen bestellingen uit Utrecht meer bekend.

Bestellingen voor de Sint-Catharinakerk werden in het vervolg bij Cuypers' compagnon Stoltzenberg geplaatst, soms via zijn Utrechtse vertegenwoordiger Funnekotter. In een aantal gevallen is er sprake van grondstoffen; de paramenten werden blijkbaar door aan de kerk verbonden katholieke dames samengesteld. In 1870 werd er bijvoorbeeld een wit zevenstel geschonken, waarvan het borduurwerk was gemaakt door mejuffrouw M. Schaepman uit Zwolle, waarschijn-

105 Kazuifelkruis uit de Sint-Willibrorduskerk te Utrecht. Het kruis is een navolging van het vijftiende-eeuwse exemplaar uit Van Heukelums bezit (afb. 103). Utrecht, Museum Catharijneconvent, ABM t2396.

lijk een familielid van de aartsbisschop Andreas Ignatius Schaepman. Hij was beschermheer van het in 1869 opgerichte Sint-Bernulphusgilde en ongetwijfeld zullen deze paramenten in de stijl van de neogotiek zijn vormgegeven. De invloed van Schaepman op de aangeschafte paramenten was substantieel. Het grote rode zevenstel dat rond 1871 voor hem werd vervaardigd, is uitzonderlijk. Hoewel het waarschijnlijk geborduurd werd in het atelier van Stoltzenberg, is het Utrechtse stempel overduidelijk. Niet alleen komt de decoratie dicht bij die van het atelier van de Zusters van het Arme Kindje Jezus, de kazuifel is van het halfwijde model (AFB. 104). Voor zover bekend was Schaepman de enige Nederlandse bisschop die in die jaren dit model toestond en er zelfs opdrachten voor verleende.

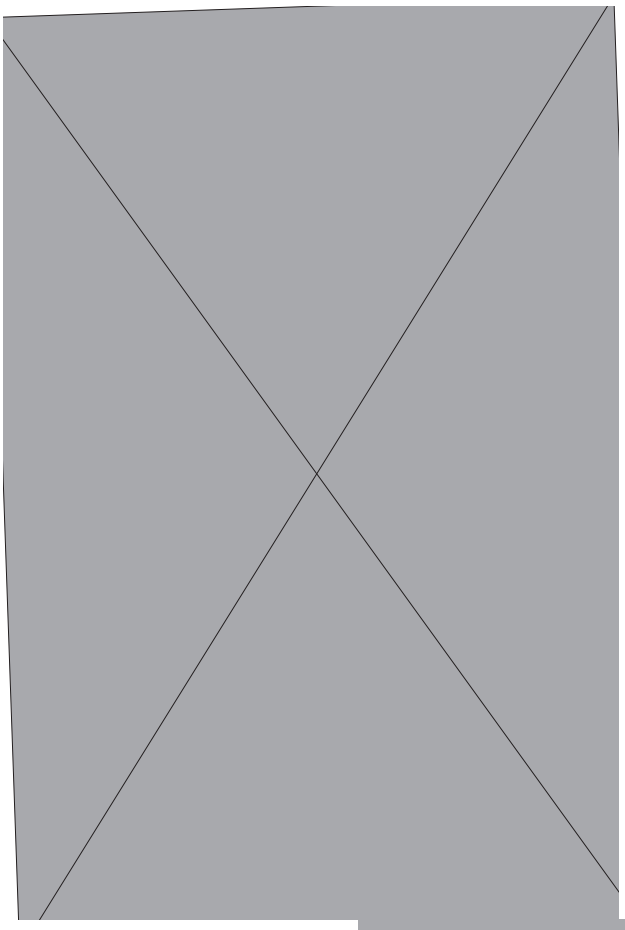
De collectie die Van Heukelum aanlegde en die hij vanaf 1869 in zijn woonhuis en vanaf 1872 als onderdeel van het Aartsbisschoppelijk Museum tentoonstelde, stelde hij in navolging van Bock beschikbaar als inspiratiebron voor kunstenaars. Twee eindvijftiende-eeuwse kazuifels met rankenwerk (AFB. 102–103) zijn inderdaad geheel in dezelfde stijl als veel neogotische paramenten.[312] Zij werden opgenomen in Bocks *Album mittelalterlicher Ornament-Stickerei zur Zierde für Kirche und Haus* uit 1866. Dit soort decoratie met bloemenranken werd echter al vanaf 1857 afgebeeld in publicaties als *Kirchenschmuck* en er zijn geen paramenten bekend die deze voorbeelden direct navolgden. Het borduurwerk van Sint Catharina op een dalmatiek van het rode stel uit 1871 is wel met zekerheid gekopieerd naar een fragment uit het bezit van Van Heukelum. Ook navolging vonden de aurifriezen van een kazuifel (AFB. 103) uit de tweede helft van de vijftiende eeuw, gedecoreerd met de Boom van Jesse.[313] De slingerende ranken, die ontspringen aan Jesse, de stamvader van Christus, omvatten verschillende nazaten zoals Koning David en als hoogstgeplaatste Maria met het Kind Jezus. De ranken zijn uitgevoerd in gelegd gouddraad, de binnenzijde van de bladeren in kleurige zijde. Vrijwel dezelfde compositie is terug te vinden bij twee negentiende-eeuwse kazuifels, waarvan er één afkomstig is uit de Sint-Willibrorduskerk in Utrecht en de andere uit de kerk van Burgerbrug (AFB. 105).[314] De plaatsing van de nazaten van Jesse heeft ten opzichte van het origineel een verandering ondergaan. In plaats van Maria met Kind is hier God als hoogste geplaatst. Maria is verplaatst naar het centrum van het kruis, David is direct daaronder aangebracht. Het origineel behoort tot de collectie van het voormalige Aartsbisschoppelijk Museum en het is dus zeer waarschijnlijk dat Van Heukelum betrokken was bij de reproductie. Stoltzenberg komt het meest in aanmerking als de uitvoerder. In Utrecht was op dat moment geen atelier aanwezig dat werk van een dergelijk kwaliteit kon leveren.

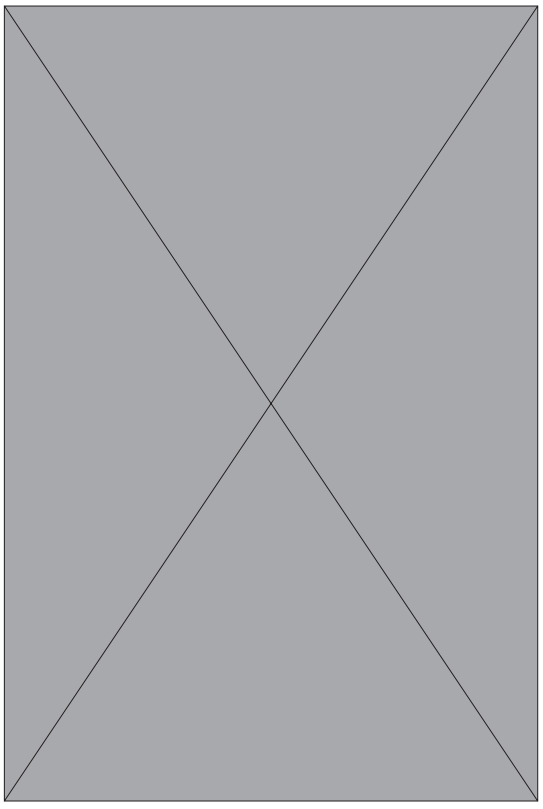
Met het vertrek van Van Heukelum naar Jutfaas in 1873 kwam er een

einde aan zijn invloed op de aanschaffen van de kathedraal. Maar zijn invloed op de Utrechtse neogotiek bleef groot. In 1868 was Van Heukelum in contact gekomen met de Keulse kunstenaar Friedrich Wilhelm Mengelberg. Deze vestigde zich definitief in Utrecht in 1872, waarschijnlijk op instigatie van Van Heukelum. Dat Mengelberg zich met paramenten bezig heeft gehouden, blijkt uit de vaandels die hij tussen 1897 en 1899 ontwierp voor de dom van Keulen.[315] Maar van ontwerpen van zijn hand voor de Nederlandse markt is niets bekend. Zijn zoon Otto Mengelberg heeft zich wel met zekerheid met paramenten beziggehouden. Hoewel gevestigd in Nederland, werkte hij veel voor Duitse opdrachtgevers. Hij ontwierp in de jaren negentig veel stoffen voor de Krefeldse industrie, waarschijnlijk het al besproken koorkapschild voor Casaretto uit de collectie van Schnütgen en kerkelijk linnen voor de fabrikant Julius Gunst te Bielefeld. Daarnaast leverde hij ontwerpen voor een koorkapschild voor de Marienkirche te Neuss en vaandels voor de Keulse Dom.[316] Rond 1900 kreeg hij opdracht voor het ontwerpen van een schoudervelum, een vierstel en een schootdoek voor de aartsbisschop Henricus van de Wetering (1895–1929), die intensief betrokken was bij het Sint-Bernulphusgilde (AFB. 106–107).[317] Het schild van de nieuwe koorkap is een replica van een vroegzestiende-eeuws koorkapschild uit de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum (AFB. 108).[318] Het patroon van onregelmatige zeshoeken met bloemmotieven op de hoeken, dat op de stof van de koorkap is aangebracht, is overgenomen van de koorkap van de Orde van het Gulden Vlies. Zowel uit deze koorkap als uit die uit Neuss blijkt dat Otto Mengelberg in staat was het middeleeuwse borduurwerk erg letterlijk na te volgen, zuiverder dan zijn voorgangers. Zijn figuren onderscheiden zich door hun uitgesproken en karaktervolle trekken, in tegenstelling tot de vaak geïdealiseerde en emotieloze trekken van de geborduurde figuren van zijn tijdgenoten. Zowel de vaandels van zijn vader als zijn eigen Keulse vaandels en het koorkapschild uit Neuss werden uitgevoerd door Minna Peters te Neuss. Het is niet bekend door welk atelier het Nederlandse werk werd uitgevoerd.

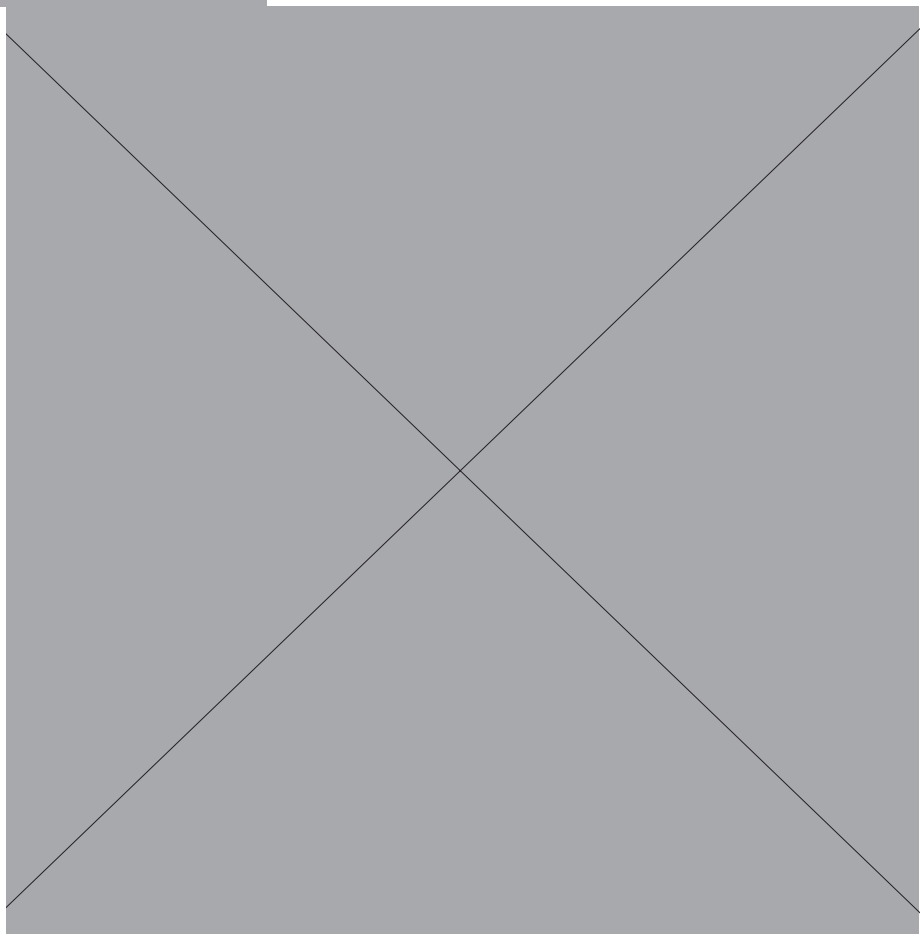
De Utrechtse school, vertegenwoordigd door Gerard van Heukelum, de om hem verzamelde kunstenaars en zijn beschermheren Schaepman en Van de Wetering, heeft dus wel degelijk sporen nagelaten op het gebied van de paramentiek. De paramenten die in het Utrechtse werden vervaardigd zochten duidelijk aansluiting bij de plaatselijke, dat wil zeggen Rijnlandse gotiek. Het gaat hier wel om een kleine groep paramenten en de invloed lijkt zich niet te hebben uitgestrekt tot de grote groep atelier- en fabrieksparamenten.

De invloed van de zogenaamde Amsterdamse school van Cuypers, direct of indirect, op de vormgeving van paramenten is niet zo duidelijk. Cuypers werkte weliswaar samen met Stoltzenberg, maar hij lijkt in ieder geval in de vroege periode geen school te hebben gemaakt op het gebied van paramenten. De paramenten die Cuypers zelf uitbeeldde, in de vorm van de gewaden van zijn heiligenbeelden, doen in niets denken aan wat er op dat moment vervaardigd werd. Het gaat hier om gotische, zeer wijde kazuifels van soepele, in vele plooien gedrapeerde stof met middeleeuwse, vaak in goud aangebrachte patronen. De uitgebeelde auri-





106, 107 Kazuifel met detail, naar ontwerp van Otto Mengelberg, ca. 1900, voor de Utrechtse bisschop Henricus van de Wetering. Utrecht, Museum Catharijneconvent, ABM t2395.
108 Koorkap naar ontwerp van Otto Mengelberg, ca. 1900, voor de Utrechtse bisschop Henricus van de Wetering. Afgebeeld is de bisschopswijding van Willibrordus, gekopieerd naar een origineel uit circa 1510. Utrecht, Museum Catharijneconvent, ABM t2395.



friezen zijn smal en vaak voorzien van stenen en hoog opliggende medaillons. Het zijn aurifriezen zoals zijn Franse collega Viollet-le-Duc in zijn *Dictionnaire raisonné* uit 1873–1874 afbeeldde.[319] Noch Stoltzenberg, noch enig ander atelier paste dit soort decoratie op paramenten toe.

Pas aan het einde van de eeuw wordt de invloed van Cuypers duidelijker. In 1891 leverde hij het ontwerp voor een door Stoltzenberg uitgevoerd stel. Het stel zelf is niet achterhaald, maar het is wel bekend wat voor soort werk Stoltzenberg rond deze tijd produceerde. Strak omkaderde, in zijde geborduurde figuren en schilderachtige taferelen werden gevat in een omlijsting van neogotisch rankenwerk. Dit rankenwerk is uitgevoerd in goudborduurwerk en is zwaar van karakter. De vormgeving sloot aan bij die van de Belgische neogotiek, vooral bij het werk van de in Brugge gevestigde Grossé uit de jaren zeventig en tachtig. Hoewel deze paramenten een middeleeuwse vormentaal laten zien, hebben ze met middeleeuwse paramenten niets van doen.

De invloed van Cuypers & Co op de vormgeving van paramenten werd na het vertrek van Stoltzenberg naar de Verenigde Staten in 1893 groter. In het archief van het atelier Cuypers & Co bevinden zich talrijke foto's van oude paramenten, die waarschijnlijk dienden ter inspiratie. Het gaat hier vooral om vijftiende-eeuwse Rijnlandse kazuifels met voorstellingen van de Kruisiging. Daarnaast zijn er afbeeldingen van gerestaureerde Noord-Nederlandse zestiende-eeuwse paramenten met geborduurde taferelen. Die zijn vaak op nieuwe, wijde kazuifels aangebracht. Waarschijnlijk werden deze foto's gebruikt om reclame te maken voor restauratiewerk. Er zijn ook foto's van contemporain werk. Een enkele stempel op de foto's bewijst de relatie met het in 1886 opgerichte bedrijf van H. Fermin. Waarschijnlijk ontstond de relatie tussen beide bedrijven in het begin van de jaren negentig. Fermin was in ieder geval in de jaren negentig vertegenwoordiger van Cuypers & Co op het gebied van beeldhouwwerk. De vroegst bekende ontwerper voor Fermin is de aan de werkplaats van Cuypers & Co gelieerde architect J.H. Tonnaer. Hij maakte voor zowel Fermin als diens zwager Funnekotter ontwerpen in neogotische stijl. Van het atelier Funnekotter zijn geen andere ontwerpers bekend. Het lijkt erop dat de zwagers na een gezamenlijk begin hun eigen weg gingen; de ontwerpen van Fermin zijn vanaf eind jaren negentig duidelijk te onderscheiden van elk ander Nederlands atelier. Het is waarschijnlijk dat rond 1900 alle belangrijke ontwerpen van Fermins atelier gemaakt werden naar ontwerp van aan Cuypers & Co verbonden kunstenaars. Het gaat om werk in verschillende stijlen. Er zijn paramenten met rankenborduurwerk dat duidelijk geassocieerd kan worden met de internationale neogotiek, maar ook om rijke werken, gedecoreerd met schilderachtige en romantische taferelen en figuren in een architecturaal kader, geïnspireerd op laatmiddeleeuws Nederlands werk. Het is de vraag in hoeverre Pierre Cuypers direct betrokken was bij deze ontwerpen. Waarschijnlijk waren zijn volgelingen, onder wie zijn zoon Joseph Cuypers, van grotere invloed.

De internationale neogotiek

Onafhankelijk van deze invloedssfeer werkten de ateliers van de familie Van Kalken. Het in goudborduurwerk uitgevoerde eenvoudige rankenwerk dat door deze en veel andere West-Europese ateliers werd uitgevoerd, was gewild. De werken zijn overal zeer vergelijkbaar. Vaak kan alleen op basis van het model het land van oorsprong worden bepaald. De invloed van de neogotiek op het rankenwerk is aanwezig, maar in zeer beperkte mate. Dit werk kreeg dan ook geen aandacht in neogotische kringen. P.J.H. Cuypers kwam in de jaren vijftig regelmatig in Oirschot als restauratiearchitect, maar maakte geen enkele keer melding van het daar gevestigde atelier van Van Kalken. Hoewel niet spraakmakend, was het werk van deze ateliers tot in de jaren negentig veel populairder dan het uitgesproken neogotische werk van de hiervoor genoemde kringen. Het grote publiek was behoudend en goudborduurwerk bleef lang in de mode. Het eenvoudig uitgevoerde werk was niet bijzonder kostbaar, maar maakte met zijn goudglans toch een rijke indruk. Pas eind negentiende eeuw, toen het atelier van Janssen & Co overgenomen werd door de derde generatie Van Kalken, zouden er vernieuwingen in eigen kring plaatsvinden. Deze vernieuwingen vonden heel geleidelijk plaats; het oude goudborduurwerk bleef lang toegepast, maar dan in combinatie met figuren in zijdeborduurwerk.

In de laatste decennia van de negentiende eeuw nam de invloed van de Duitse textielindustrie sterk toe. Niet alleen zouden vrijwel alle stoffen en in patroon geweven banden uit Duitsland betrokken worden, ook ontstonden er tal van ateliers waar seriematig borduurwerk vervaardigd werd. Met zo min mogelijk inspanning werd een zo rijk mogelijk effect bereikt. Het dure handwerk werd waar mogelijk beperkt en de borduurmachine nam een gedeelte van het werk over. Het Nederlandse handwerk kon daar niet tegen op. Dit betekende de ondergang voor menig klassiek goudborduuratelier. Anderzijds werden er veel nieuwe bedrijven en bedrijfjes opgericht die profiteerden van deze industrie. Zij verwerkten kant-en-klare aurifriezen en medaillons. Het geleverde werk laat slechts onderlinge accentverschillen zien. Waarschijnlijk maakten ook de grote ateliers, die goede borduurwerkers in huis hadden, gebruik van deze industrie voor het goedkopere werk. Een specifieke eigen stijl blijkt alleen uit de topstukken van een beperkt aantal ateliers: F. Stoltzenberg, H. Fermin, H. Funnekotter, C.H. de Vries en Janssen & Co. Ook bij het geïmporteerde werk bestonden er twee neogotische stijlen naast elkaar. Ten eerste was er het kleurige rankenwerk, met symbolische motieven als passiebloem en lelie. Daarnaast waren er de directe navolgingen van laatmiddeleeuws werk, met heiligen geplaatst onder een gotische overwelving in een ruimte met een betegelde vloer. De compositie van de figuren zelf werd veelal overgenomen van bestaande afbeeldingen. Ook de taferelen zijn vaak ontleend aan, of ten minste geïnspireerd op bestaande afbeeldingen, voor originaliteit was geen plaats.

Na enthousiaste pogingen in de jaren vijftig om de gotiek in vorm, materiaalkeuze en decoratie door te voeren, lijkt dit enthousiasme zowel in Nederland als

in de omringende landen kort daarop wat getemperd te zijn. Mogelijke oorzaken hiervoor zijn de terughoudende reactie van het kerkelijk gezag (met name tegenover vormveranderingen), het gebrek aan vakkennis op het gebied van borduurwerk en het conservatisme bij de afnemers. Pas vanaf de jaren tachtig zou de neogotiek de overwegende stijl voor paramenten worden. Naast de brede acceptatie van de neogotiek en de vervolmaking van de technieken in deze periode lagen daar waarschijnlijk economische motieven aan ten grondslag. Technische ontwikkelingen maakten het vanaf de jaren zeventig mogelijk sneller en goedkoper zijden stoffen en aurifriezen te vervaardigen en rond dezelfde tijd was de borduurmachine zo ver ontwikkeld dat hij wereldwijd in gebruik werd genomen. Goedkope import maakte dat elke parochie, rijk of arm, in staat was om rijk gedecoreerde neogotische paramenten aan te schaffen.

HOOFDSTUK 3

Neogotiek en nieuwe kunst 1900–1930

Internationale ontwikkelingen

Rond 1900 waren er vrijwel alleen paramenten verkrijgbaar in de stijl van de neogotiek. De kerkelijke kunst kenmerkte zich door een groot conservatisme. De stijl die na enkele decennia van propaganda uiteindelijk volledig was geaccepteerd als werkelijk katholieke stijl – de gotiek – werd niet eenvoudig opzijgeschoven. De blik was sterk op het prereformatorische verleden gericht en zou dat nog lang blijven. Ondertussen was de kunstwereld volop in beweging. Historische stijlen werden afgezworen en er werd gezocht naar een nieuwe kunst, met een nieuwe vormentaal. Kunststromingen die opgang maakten in de profane wereld, werden door de kerk met wantrouwen bekeken. Zowel het expressionisme in de beeldende kunst als de art nouveau en art deco in de kunstnijverheid konden rekenen op een kritische ontvangst. In het gunstigste geval stond men er neutraal tegenover.

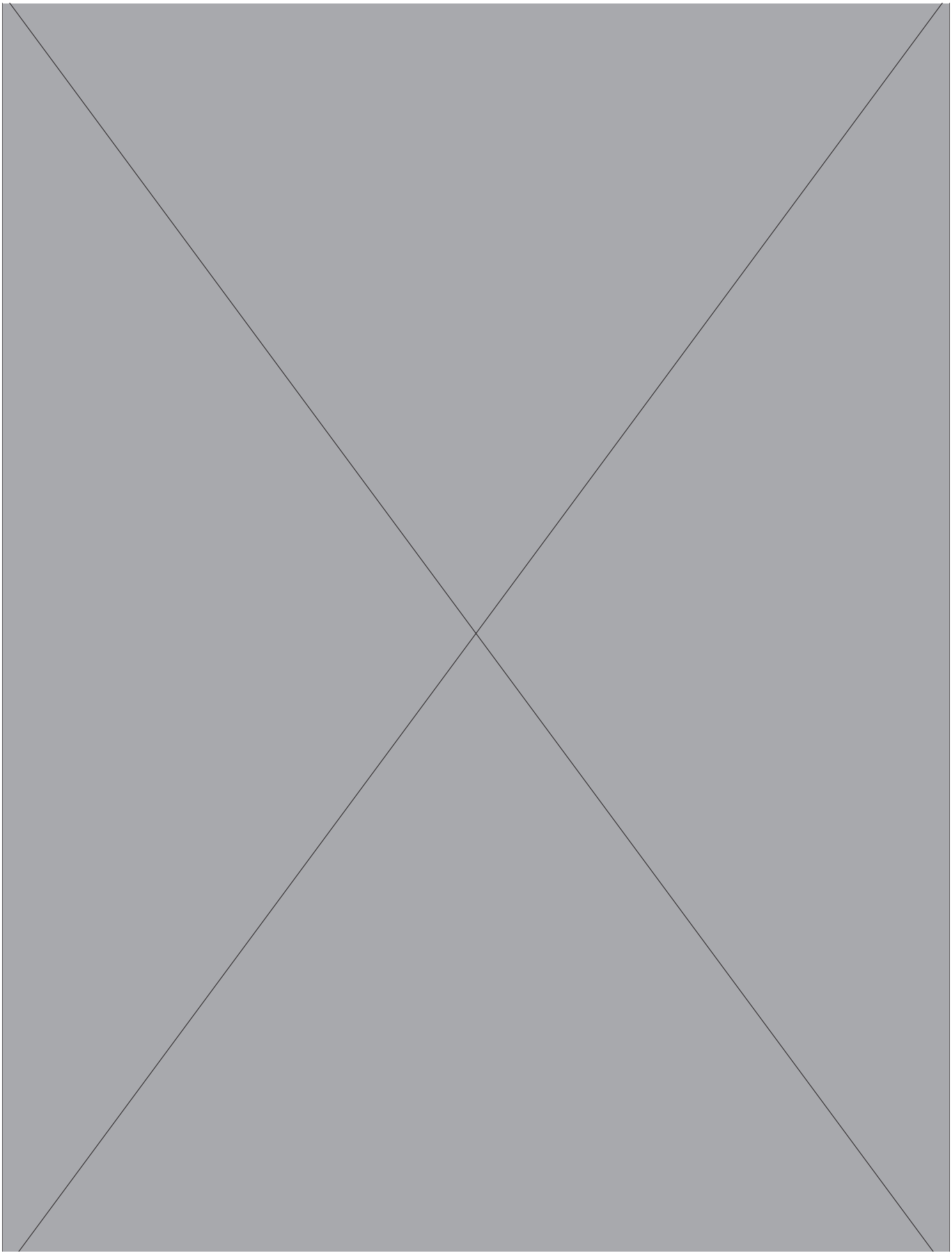
Uitloop van de neogotiek

De kennis van de geschiedenis van paramenten was in de negentiende eeuw sterk toegenomen. De 'christelijk archeologen' hadden daar veel aan bijgedragen. In deze traditie staat nog een laatste autoriteit: de jezuïet Joseph Braun (1857–1947).

Na zijn studie in Bonn was Braun in 1881 priester geworden. In 1890 trad hij toe tot de jezuïeten. Hij gaf les in kerkgeschiedenis en christelijke archeologie aan het Sint-Ignatiuscollege in Valkenburg, in Frankfurt am Main en Pullach (bij München). Braun schreef vele werken op het gebied van kerkelijke kunst en liturgie, maar vooral op het gebied van de paramentiek was hij onovertroffen. Van zijn hand verschenen onder andere *Die priesterliche Gewänder des Abendlandes* (1897), *Die pontifikalen Gewänder des Abendlandes* (1898), *150 Vorlagen für Paramentenstickereien, entworfen nach Motiven mittelalterlichen Kunst* (1902), de vermeerderde herdruk *200 Vorlagen […]* en het bijbehorende *Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente* (1904), het omvangrijke standaardwerk *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient* (1907), de verkorte uitgave van dit werk *Handbuch der Paramentik* (1912) en *Praktische Paramentenkunde. Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente* (1924). Deze werken, gebaseerd op degelijk en diepgaand onderzoek, kunnen beschouwd worden als afsluiting van een periode; het waren de beste historische overzichten tot dan toe en ze werden ook daarna nooit meer geëvenaard. Nog tot in de jaren vijftig van de twintigste eeuw waren de boeken van Braun studiemateriaal op de seminaria.

Braun stelde zich in zijn historische overzichtswerken terughoudend op ten

← 109 Vaandel van H. Fermin voor de Sint-Annaparochie te Breda (detail). Breda's Museum, B.1793.



opzichte van de negentiende-eeuwse ontwikkelingen. Uit zijn voorbeeldenboeken blijkt echter duidelijk zijn voorkeur voor de neogotiek. In deze werken zijn eindeloze variaties opgenomen van gestileerde ranken van de passiebloem, roos, druif, eik en lelie, daarnaast vele voorbeelden van gotische letters in soorten en maten, banderollen en losse, symbolische elementen (AFB. 110). De borduurpatronen werden aangereikt in verschillende maten, gespiegeld en als hoekmotief, zodat zij eenvoudig konden worden overgenomen. Ze komen sterk overeen met de voorbeelden die in het *Zeitschrift für christliche Kunst* getoond werden. Braun verwees voor goede voorbeelden regelmatig naar het werk van de Zusters van het Arme Kindje Jezus te Simpelveld.

Zowel uit de werken van Braun als uit de leidende tijdschriften blijkt hoe lang de neogotiek nog als belangrijkste stijl voor de decoratie van paramenten werd gezien. Het tijdschrift *Sint-Lucas* hield op te bestaan in 1912, het Franse *Revue de l'Art chrétien* werd in 1914 beëindigd, evenals het Belgische *Bulletin des Métiers d'Art*. Deze tijdschriften representeerden tot het einde van hun bestaan de overtuigingen van de neogotiek en publiceerden vele artikelen over middeleeuwse kunst. Ook het Duitse *Zeitschrift für christliche Kunst*, dat werd opgeheven in 1921, was tot halverwege de jaren tien gewijd aan de neogotiek.

Toch waren er ook in de katholieke wereld al vóór 1900 stemmen opgegaan om de kunst te vernieuwen. De benedictijner kloostergemeenschap had vanaf het midden van de negentiende eeuw liturgische hervormingen gepropageerd, die uiteindelijk grote invloed zouden hebben op de vormgeving van paramenten. Via verscheidene, nieuw gevestigde benedictijner kloosters zouden deze hervormingen zich geleidelijk over Europa verspreiden. Daarnaast was er eind negentiende eeuw een nieuwe generatie kunstenaars van religieuze signatuur opgekomen. Deze kunstenaars trachtten los te komen van historische stijlen en een eigentijdse kerkelijke kunst te ontwikkelen.

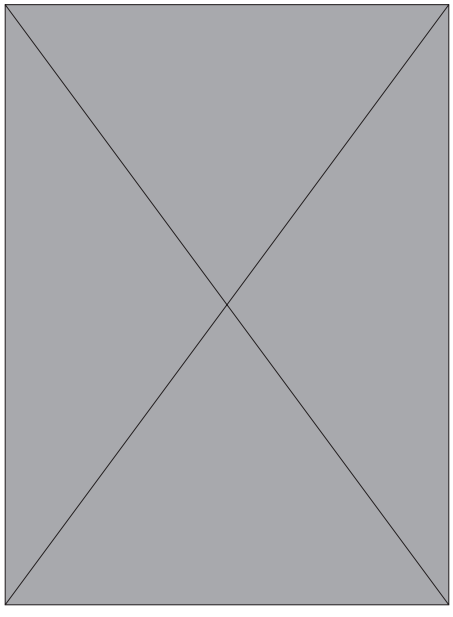
De benedictijner orde en de Beuroner Schule

De heroprichter van de benedictijner orde in Frankrijk, Prosper Guéranger (1805–1875), had zijn leven gewijd aan de herleving van de Romeinse liturgie. Tussen 1841 en 1866 had hij het vijftiendelige werk *L'année liturgique* uitgebracht, dat in Frankrijk dertig drukken beleefde en in vele talen werd vertaald. Maar ook via nieuwe benedictijner vestigingen over de gehele wereld werden zijn overtuigingen verspreid. Van grote invloed op het gebied van vormgeving was in de tijd van Guéranger uiteindelijk nog weinig sprake. De congregatie van Beuron zou van veel groter betekenis worden. Het oude klooster van Beuron, gelegen in het dal van de Donau bij Sigmaringen, was in 1863 heropgericht door de broers Maurus en Placidus Wolter. Beiden waren in de leer geweest bij Guéranger. Voor de bouw en decoratie van een kapel nodigden zij drie kunstenaars uit: de als beeldhouwer opgeleide Peter Lenz (1832–1928), de met hem bevriende schilder Jacob Wüger (1829–1892) en Lenz' leerling Lukas Steiner (1849–1906). Lenz zou de grondlegger worden van de zogenaamde Beuroner Schule. Tijdens zijn studie in München (1852–1857) was Lenz geïnteresseerd geraakt in de kunst van de

← 110 Voorbeelden voor randversieringen en letters uit *200 Vorlagen für Paramentenstickereien* van Joseph Braun uit 1916.

oude Grieken en de Egyptenaren. In 1865 legde hij in een memorandum aan het Pruisische ministerie voor het eerst zijn nieuwe overtuigingen vast. Hij was tot de conclusie gekomen dat de oude volkeren de onveranderlijke grondbeginselen van de kunst hadden gekend, kennis die in de loop der tijd verloren was gegaan. Orde en harmonie waren de sleutelwoorden. De ouden beschikten volgens Lenz over kennis van de 'wiskundige geheimen en de wijsheid der harmonie in de natuur'.[320] Aangezien de kunst van de oude Grieken en Egyptenaren volgens zijn overtuiging dicht bij de oorspronkelijke, goddelijke kennis stond, beschouwde hij haar als een werkelijk religieuze kunst. Religieuze kunst was volgens Lenz evenals de kerk gebaseerd op dogma's: onveranderlijke waarheden. Om de religieuze kunst te doen herleven, was het volgens hem noodzakelijk deze te herontdekken: 'De oude, christelijke kunst moet opstaan volgens den geest, echter niet volgens den vorm. Deze moet voltooid worden volgens de school der ouden, zonder deze school kan de kunst niet tot de klassieke hoogte opstijgen om zich daardoor tot een heilaanbrengend geweld op te heffen.'[321]

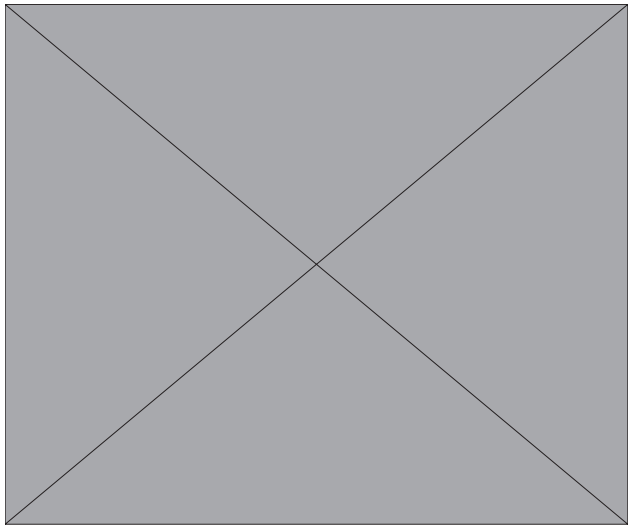
Bij de in 1868–1870 gebouwde Mauruskapelle in Beuron zien wij voor het eerst deze theorieën toegepast. Vaste verhoudingen, een eerlijk materiaalgebruik en een intensieve samenwerking tussen architectuur en beeldende kunsten ontleenden de kunstenaars aan (hun kennis over) de oude culturen. Na de voltooiing van de kapel werd de kunstenaars de opdracht gegeven de abdij zelf te decoreren. Alle drie de kunstenaars traden uiteindelijk in: Wüger in 1870, Steiner in 1872 en als laatste Lenz in 1878.[322] Het is vooral de schilderkunst waarop Beuron van grote invloed is geweest. Belangrijke eigenschappen zijn de vlakheid van de schildering, dat wil zeggen het bewust afzien van dieptewerking, de accentuering van lijn en silhouet, het gladde verfgebruik en de onderdrukking van persoonlijkheid, zowel van de kunstenaar als van de afgebeelde. Vastgestelde verhoudingen (bijvoorbeeld de gulden snede) werden toegepast op de compositie, maar ook op de menselijke figuur (AFB. 111). Lenz was een tegenstander van de naturalistische kunst van de zogenaamde Nazareners, die eind negentiende eeuw dominant was: 'ideeën die alleen steunen op de uitkomsten van natuurstudie, hoewel ook op de wijze van doen een lichtstraal schijnt te vallen van een ouden meester, leveren slechts eene "illustratieve" doch geen "typisch-monumentale" kunst'.[323] Ook al was het werk van de Beuroner Schule bij de belangrijkste paramentenkenners en publicisten zoals Alexander Schnütgen bekend, het werd niet direct een succes. De theorieën van Lenz werden pas breed verspreid met de publicatie van het werkje *Zur Ästhetik der Beuroner Schule* in 1898.[324] Hierin werd de eerste tekst uit 1865 opgenomen, voorafgegaan door een tweedelig stuk dat Lenz naar aanleiding van het overlijden van Wüger in 1892 had geschreven. In het eerste deel zou Lenz vooral uitweiden over de fouten van de kunst uit zijn eigen tijd en over de wiskundige verhoudingen die ten grondslag zouden liggen aan de gehele wereld, waaronder de ware kunst. Begin twintigste eeuw kreeg de kunst van Beuron brede erkenning en wonnen kunstwerken van de Beuroner Schule prijzen op tentoonstellingen als die te Wenen in 1906 en te Aken in 1907. Geleidelijk aan zou



111 Portret van Desiderius Lenz door Notker Becker. Op de achtergrond zijn enkele wiskundige verhoudingen afgebeeld. De geometrie vormde volgens Lenz de basis voor alle beeldende kunsten (Bogler 1931, p. 414).

de monumentale kunst die Lenz predikte gedeeltelijk overgenomen worden door kunstenaars en erkende kunstopleidingen. Aspecten als het respecteren van de vlakheid van de ondergrond, het accentueren van contouren en terughoudendheid bij het tonen van emoties bij de figuren, zien we bij veel (vooral Duitse) kerkelijke kunstenaars terug.

De stichting van nieuwe congregaties droeg bij aan de verspreiding van Lenz' ideeën binnen Europa, hoewel ook binnen de eigen orde de nieuwe overtuigingen heel geleidelijk werden geaccepteerd. De eerste nieuwe stichting vanuit Beuron vond plaats in 1872.[325] De in 1869 ingetreden Felix de Hemptinne – dom Hildebrand – wilde in zijn vaderland België een klooster stichten. Maurus Wolter, die verplaatsing van het klooster in Beuron vanwege de Kulturkampf voorzag, stimuleerde dit initiatief en er werd te Maredsous een nieuwe congregatie gevestigd. Dom Placidus Wolter werd de eerste abt. Hoewel gesticht vanuit Beuron werd het in 1881 voltooide klooster gebouwd in neogotische stijl, naar een ontwerp van Jean-Baptiste Bethune. Bij de decoratie van de kerk in 1885 ontspon zich alsnog een conflict tussen de aanhangers van de neogotiek (Bethune en de plaatselijke ondersteunende familie Desclée) en van de stijl van Beuron (onder anderen Hildebrand de Hemptinne). Er werd gekozen voor een compromis. In 1890 werd De Hemptinne tot abt benoemd en pas vanaf dat moment deed de school van Beuron werkelijk zijn intrede. De kruisgang werd in 1892 door Lenz zelf geschilderd.



112 Wandschildering van Notker Becker voor de sacristie in de abdij van Maria Laach, met een voorstelling van Josef in Egypte. De Egyptische kunst was van grote invloed op de Beuroner Schule (Hammenstede 1931, p. 11).

De Hemptinne had voorheen een van de werkplaatsen te Beuron geleid en naar dit voorbeeld richtte hij een school op voor arme kinderen. Hij wilde deze kinderen opleiden voor een aantal bescheiden ambachten. Pater Pascal Rox, hoofdmeester van de school vanaf 1903, verbreedde de opleiding naar het ideaal van de middeleeuwen. Er kwamen werkplaatsen voor kerkelijke kunst, namelijk edelsmeedkunst, emaillering, boekbinden, beeldhouwkunst, meubelkunst en borduurkunst. Vooralsnog nam ook in deze werkplaatsen de neogotiek een belangrijke plaats in, maar de geest van Beuron had zijn intrede gedaan. Ook in de benedictijner abdijen van Solesmes en Maria-Laach werden paramenten vervaardigd. Maria-Laach – gesticht vanuit Beuron in 1892 – werd onder dom Maurus Wolter een centrum van studie en beschikte over verscheidene werkplaatsen op het gebied van kerkelijke kunst (AFB. 112).[326] Op het gebied van paramenten zouden deze werkplaatsen zeker van invloed worden.

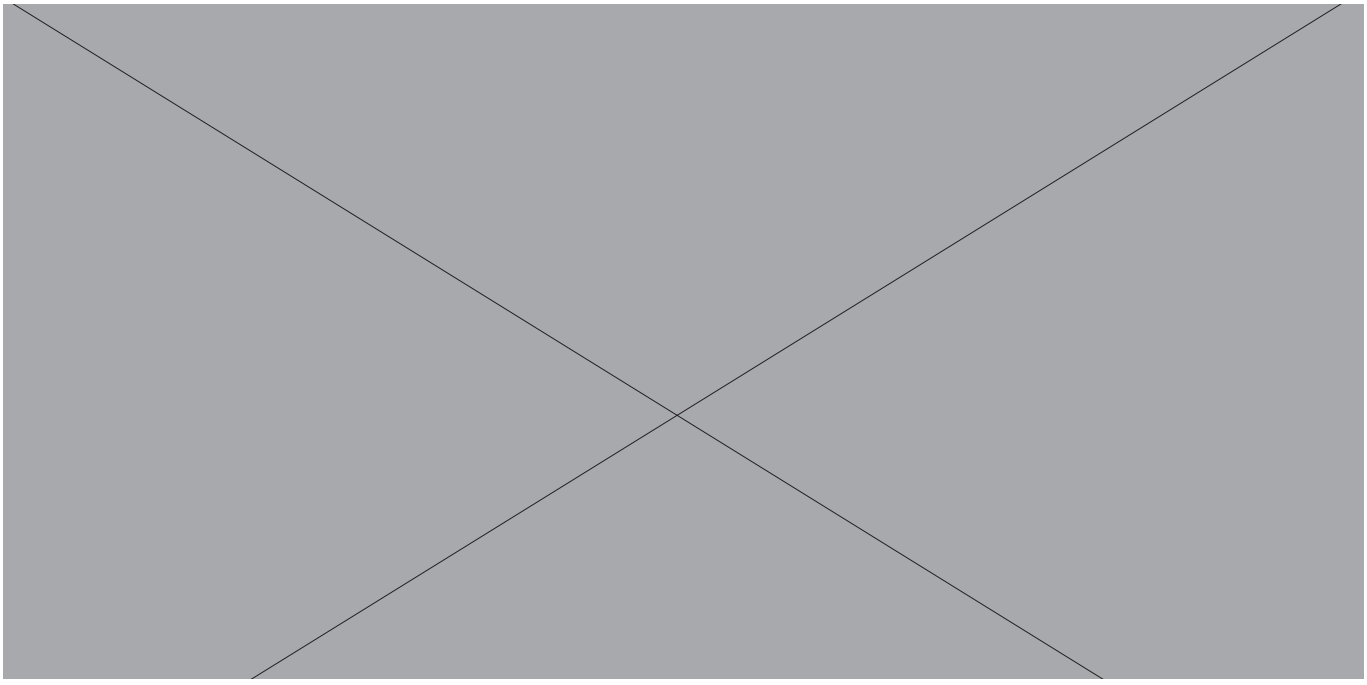
Vanaf 1914 gaf de benedictijner orde tijdschriften uit waarin de juiste kunst werd gepropageerd en technieken werden toegelicht. Het gaat hier om *La Vie et les Arts liturgiques* (Parijs, 1914–?), *L'Artisan liturgique* / *L'Artisan et les Arts liturgiques* / *L'Art d'Église* (Brugge, 1927–1980) en het supplement van dit tijdschrift *L'Ouvroir liturgique*. De twee laatste werden uitgegeven door L'Apostolat liturgique de l'Abbaye de Saint-André te Loppem (bij Brugge). Deze abdij werd in 1898 vanuit Maredsous gesticht en beschikte over een eigen atelier onder de naam

'L'art d'église'. Er zou in de *L'Ouvroir liturgique* bijzonder veel aandacht aan de paramentiek worden besteed, zowel aan de theorie als aan de praktijk. Patronen en decoratievoorbeelden werden meegeleverd.

Duitsland

Ook religieuze kunstenaars ijverden voor hervormingen. In Duitsland behoorde Helene Stummel uit Kevelaer tot de belangrijkste kunstenaars op het gebied van de paramentiek. In 1890 was zij getrouwd met de kerkschilder Friedrich Stummel en vanaf dat moment had zij zich ontwikkeld tot een zelfstandig kunstenares. Friedrich Stummel (1850–1919) was vooral bekend als schilder uit de naturalistische, romantische school. Hij is van grote invloed geweest op het kunstenaarsklimaat in Kevelaer. Tijdens zijn leven zouden zich verscheidene belangrijke kerkelijk kunstenaars en ateliers in Kevelaer vestigen op het gebied van de beeldhouwkunst, de edelsmeedkunst en de borduurkunst. Deze ateliers probeerden de technieken uit de vijftiende eeuw te doen herleven. Stummel wees de te ver doorgevoerde neogotiek af. Elementen uit de architectuur dienden zijns inziens niet toegepast te worden in andere disciplines. Het streven naar een *Gesamtkunstwerk*, waarin de architectuur en de toegepaste kunsten op elkaar waren afgestemd, behoorde tot zijn grootste verdiensten.[327] Beide echtelieden werkten samen met het sinds 1845 in Kevelaer gevestigde paramentenatelier van J.W. van den Wyenbergh. Al in de jaren tachtig maakte Friedrich Stummel ontwerpen voor dit atelier. Ook werkte hij samen met de Krefeldse textielfabrikant Theodor Gotzes, die hij bijstond in de reconstructie van oude stofpatronen en het ontwikkelen van betere technieken.

Helene Stummel schreef verscheidene werken over paramenten, evenals Braun met een duidelijk praktische invalshoek. In 1905 verscheen *Die Paramentik von Standpunkte des Geschmackes und Kunstsinnes*, in 1912 *Fingerzeige für Paramentenvereine* en tussen 1914 en 1923 het in vijftien afleveringen uitgegeven *Paramentik*, waarin bijna driehonderd fotoreproducties werden opgenomen van paramentendecoraties (AFB. 113). Evenals haar voorgangers beschouwde Helene Stummel de middeleeuwen als belangrijkste inspiratiebron: 'Stickerei des christlichen Altertums und des Mittelalters [...] mussten die Schule sein, in der die Zeichnerin das Wesen des Ornamentes, die inneren und äusseren Bedingungen seiner malerischen Wirkung begreifen lernte.'[328] In haar eerste publicatie uit 1905 zijn voorbeelden te zien van zuiver neogotisch rankenwerk. Vergelijkbare afbeeldingen stelde zij vrij ter beschikking aan het grote publiek. J.W. van den Wyenbergh zorgde voor de verspreiding. Op aanwijzingen van Helene Stummel had het atelier een afdeling ingericht waar voorbeelden tentoongesteld en goede materialen aangeschaft konden worden.[329] In later tijd richtte zij zich niet meer op de uiterlijke kenmerken uit de middeleeuwen, maar op de essentie van de vormgeving. Die essentie was voor haar de geometrische grondslag: 'Wie aus dem Quadrat und Kreis der Grundriss und Aufriss der romanische Kirche und alle ihre Einzelformen entstanden, so dienten der Gotik das gleichschenkelige Dreieck und der von ihm abgeleitete Spitzbogen als Grundformen für Konstruktion und Ornament.'[330] Haar latere ornamentiek is dan ook gebaseerd op geometrische grondvormen,



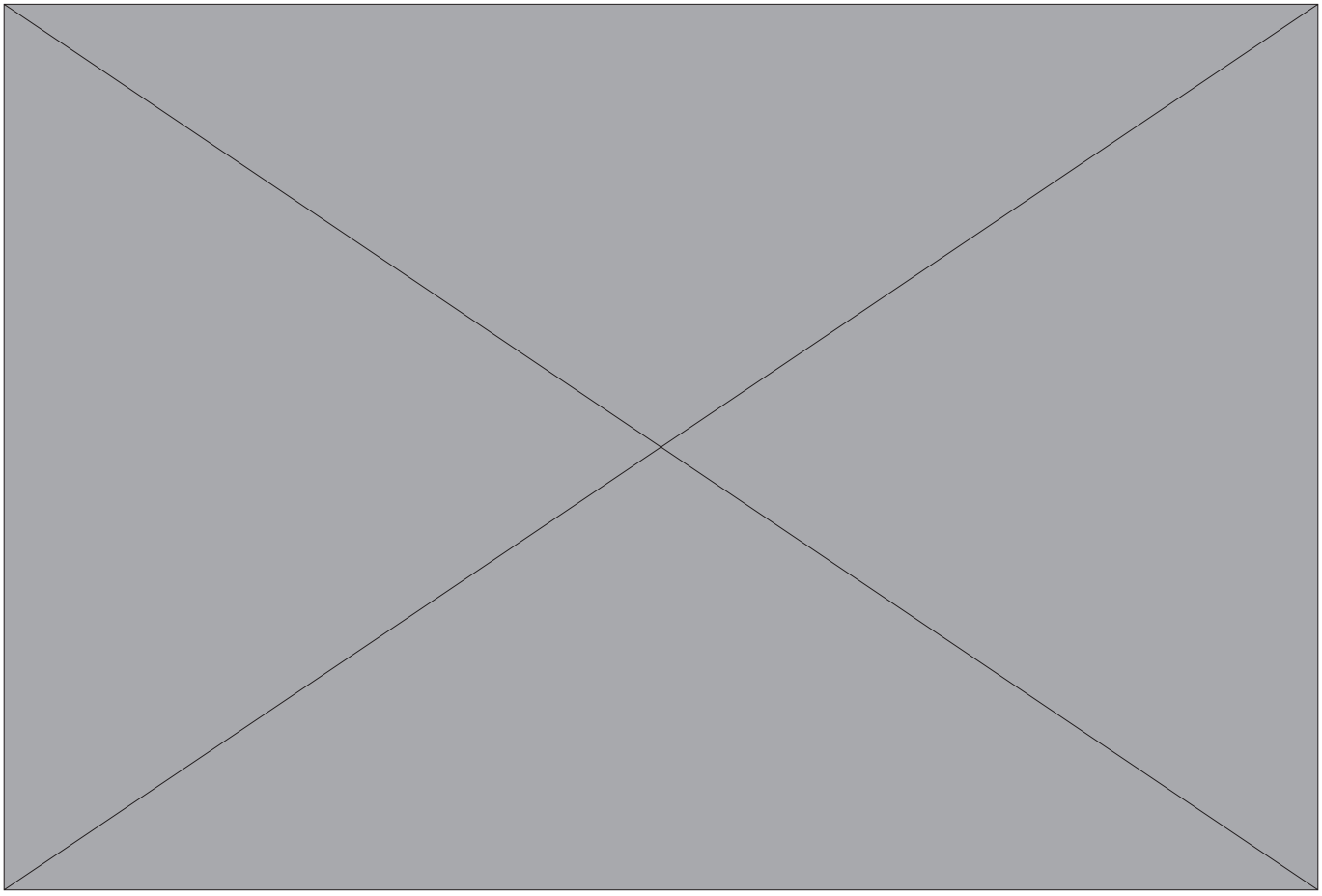
113 Aurifries van de Kevelaerse firma J.W. van den Wyenbergh, uit *Paramentik* van Helene Stummel, een omvangrijk plaatwerk dat in afleveringen werd uitgegeven in 1914–1923.

zoals vierkant, cirkel, driehoek en ruit. Daarnaast gebruikte zij in beperkte mate sterk gestileerde plantaardige en dierlijke vormen.

Helene en Friedrich Stummel hebben ongetwijfeld de theorieën van Peter Lenz gekend. Het is niet waarschijnlijk dat zij aanhangers van diens theorieën waren; Lenz wees de romantische, naturalistische schilderkunst van Friedrich Stummel resoluut af. Maar in de zoektocht naar de essentie van goede christelijke kunst was Helene Stummel tot dezelfde conclusie gekomen: wiskundige verhoudingen lagen eraan ten grondslag. In tegenstelling tot Lenz ontleende zij de juiste verhoudingen aan wat zij beschouwde als bloeitijd van de christelijke kunst: de middeleeuwen.

In Nederland was haar werk welbekend. In 1905 ontspon zich zelfs een discussie over de mogelijkheid haar door J.W. van den Wijenbergh geleverde voorbeelden over te nemen. In een ingezonden artikel in het weekblad *Stemmen Onzer Eeuw* wordt bewondering voor haar werk uitgesproken: 'Liefde voor de kunst, jarenlange toewijding, grondige studie, maar vooral het dagelijksch verkeer met haar genialen echtvriend, hebben haar zelfstandig oordeelen en kunnen volkomen ontwikkeld.'[331] Hoewel de Nederlandse pater M.C. Nieuwbarn haar werk eveneens waardeerde, wees hij de overname van de ontwerpen af, als valse concurrentie van de Nederlandse paramentenhandelaren, die wat hem betreft op hetzelfde niveau stonden.[332]

In Duitsland zijn twee belangrijke tijdschriften te onderscheiden waaruit de ontwikkelingen op het gebied van de vormgeving van paramenten zijn af te lezen. Ten eerste was er het al in 1888 door Alexander Schnütgen opgerichte *Zeitschrift für christliche Kunst*. Hierin verschenen tot de opheffing in 1921 veel historische artikelen, bij het ouder worden van Schnütgen vooral van de hand van Joseph Braun en vanaf 1910 van de nieuwe conservator van het Schnütgen Museum,



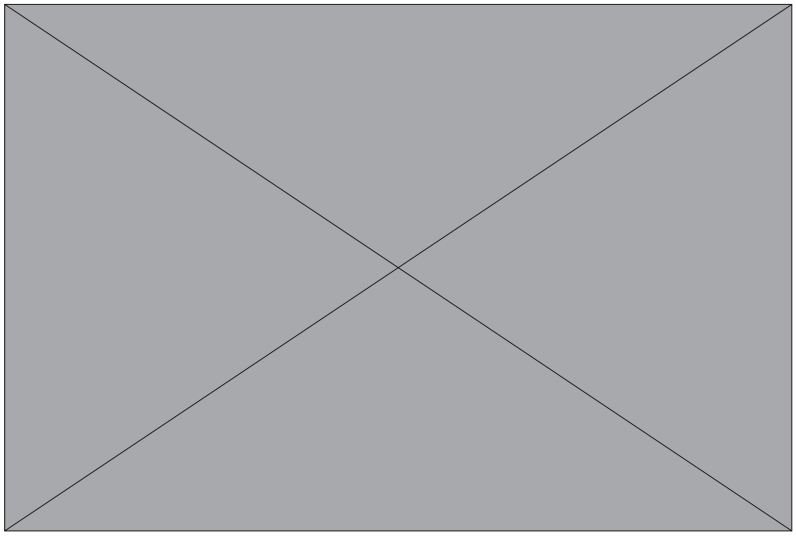
114 Ontwerp voor paramenten van Augustin Pacher, een van de meest uitgesproken Duitse art nouveau-kunstenaars (Weiss 1907, p. 171).

Fritz Witte (1876–1937). Onder Witte zou er voor het eerst aandacht besteed worden aan moderne kunst. In 1913 schreef hij uitgebreid over de nieuwste ontwikkelingen.[333] In 1919 richtte Fritz Witte het Institut für religiöse Kunst der Stadt Köln op, waarmee hij de kerkelijke kunst hoopte te vernieuwen. Het werd in 1926 opgenomen in het Institut der Kölner Werkschule.

Al vroeger gespitst op modern werk was het tijdschrift *Die christliche Kunst*, in 1904 gestart als uitgave van het Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst. Dit te München uitgegeven tijdschrift besteedde veel aandacht aan de moderne kunst en publiceerde recensies van de vele tentoonstellingen die overal in Duitsland werden gehouden. Het tijdschrift keek niet alleen naar de Duitse ontwikkelingen, maar besteedde ook aandacht aan de Oostenrijkse, met name Weense kunstvernieuwingen. Al vanaf 1907 werden in dit tijdschrift afbeeldingen van moderne paramenten gepubliceerd, waarbij het werk van de Münchense beeldend kunstenaar Augustin Pacher favoriet was (AFB. 114). Zijn uitgesproken rijke en expressieve vormgeving, varieert in stijl van een weelderige barok tot Weens georiënteerde art nouveau.

In de jaren tien waren er twee belangrijke tentoonstellingen op het gebied van paramenten: de Deutsche Werkbundausstelling in Keulen van 1914 en de paramentententoonstelling in Limburg a/d Lahn van 1917. Zij geven een goed beeld van de meest vooruitstrevende productie. De Deutsche Werkbund was in 1907

te München opgericht door een aantal fabrikanten en kunstenaars. Zij streefde naar de vorming van een nationale, niet op enige historische stroming geïnspireerde kunst, die tot stand zou komen door een goede samenwerking tussen kunstenaar en ambachtsman. De industriële productie werd volkomen geaccepteerd. De tentoonstelling van 1914 liet vooral werk uit Keulen en Aken zien[334], daarnaast enkele werken uit Kevelaer en München. Naar aanleiding van de tentoonstelling besprak Fritz Witte in het *Zeitschrift für christliche Kunst* twee belangrijke producenten: de Krefeldse weverij van Joh.M. Brass en het borduuratelier van Leo Peters uit Kevelaer.[335] Brass voerde stofontwerpen van Witte uit. De stofontwerpen herinneren aan oude zijdedamasten, maar zijn toch modern van karakter. Symbolische plantenmotieven, zoals de druivenrank, zijn sterk gestileerd en tot een geometrisch patroon gevormd. Ook de vaandels die Brass uitvoerde laten de moderne uitgangspunten zien: sterke contouren, minimale detaillering en vermijding van perspectief. Ze zijn voornamelijk uitgevoerd in de applicatietechniek. Het werk van Leo Peters is van een geheel andere categorie. Zijn vormgeving vertegenwoordigt de geometrische art nouveau. De paramenten zijn enigszins vergelijkbaar met het moderne, rijk gedecoreerde werk van Augustin Pacher. Peters werkte vooral met lijntekeningen in gouddraad.[336]



115 Koorkap, ontworpen door Notker Becker voor het klooster van Maria Laach, uitgevoerd door de Benediktinerinnen von der ewigen Anbetung in Niederlahnstein (Vollmar 1918, p. 185).

Deze tweedeling in stijl is eveneens te zien op de tentoonstelling in Limburg a/d Lahn. Aan de ene kant sterk gestileerd applicatiewerk, aan de andere kant het expressieve, decoratieve werk van kunstenaars als Augustin Pacher uit München, Leo Peters uit Kevelaer en Therese Wagmüller uit Keulen. Namen van benedictijner monniken als Notker Becker en Paulus Krebs, de benedictijner kloosters van Maria-Laach en de vrouwenabdijen St. Gabriel te Praag-Smichov en St. Hildegard te Rüdesheim worden onder andere genoemd als vertegenwoordigers van de Beuroner Schule (AFB. 115). De geometrische vormgeving van de eenvoudige paramenten uit benedictijner kringen ligt dicht bij die van Helene Stummel. Verschil blijkt vooral uit de rijker gedecoreerde werken. Deze zijn versierd met statische, frontaal afgebeelde heiligenfiguren en engelen en vertonen een ornamentiek die geïnspireerd is op de Egyptische kunst, zoals strikt symmetrische palmetten en lotusbloemen. *Het Gildeboek* van 1920 besteedde kort aandacht aan de tentoonstelling.[337] De auteur concludeerde dat Duitsland een voorsprong had, gezien de getoonde stukken 'voornaam en rijk in de toepassing van het moderne decoratiebegrip'. Hij zag echter twee kanten: 'mooi en lelijk, smaak en wansmaak uit onzen tijd'. Helaas geeft de auteur niet aan voor welke stukken zijn kwalificaties golden.

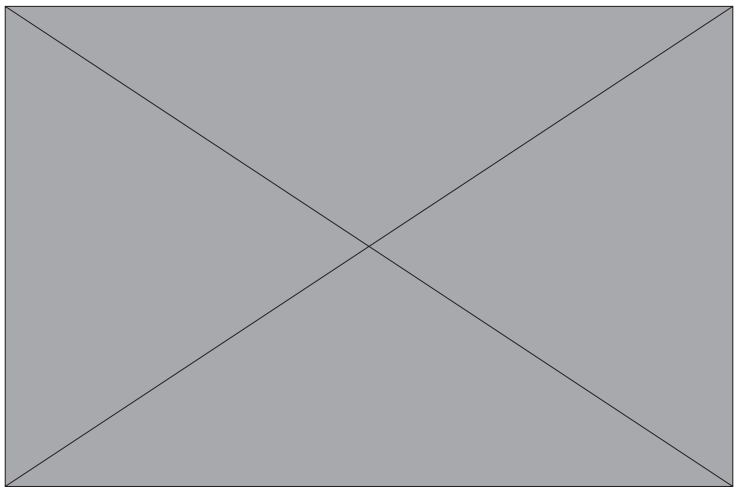
Opvallend is dat op deze tentoonstellingen vrijwel geen kazuifels van het Romeinse model aanwezig waren. De discussie over de juiste vorm, zo heftig

gevoerd in de jaren vijftig en zestig van de negentiende eeuw, had lang stilgelegen. Door het ontbreken van een uitgesproken verbod was de wijde vorm op de achtergrond blijven bestaan. Per bisdom kon de houding ten opzichte van het wijde model verschillen. Nog na 1914 stelde Helene Stummel: 'Die Frage der Wiederaufnahme der mittelalterlichen Form liegt in der Hand der Bischöfe.'[338] Voor de benedictijnen en de nieuwe generatie kunstenaars was er echter geen twijfel mogelijk: het wijde model moest weer in gebruik genomen worden, dat wil zeggen het halfwijde, zogenaamde Borromeusmodel. Alle partijen waardeerden de soepele valling en de rijke plooival van deze kazuifel, maar de uitvoering van het model kon sterk verschillen. Er vonden veel vormexperimenten plaats. Van een tamelijk smalle kazuifel, met rechte zijkanten, breed op de rug en zonder uitsnijdingen bij de armen, tot kazuifels waarvan de panden een hoek van ongeveer 45 graden beschrijven, onderaan uitlopend in een halve cirkel, een punt of een horizontale lijn met scherpe hoeken; alle varianten kwamen in de jaren 1900–1920 voor. Vorm, stofgebruik en decoratie hingen sterk samen. De wijde vorm vereiste soepele stoffen en smalle (lichtere) aurifriezen. Ook voldeed het gaffelkruis, dat het gewicht van stof en decoratie naar de schouders geleidt, beter dan het Latijnse kruis. Maar ook andere vormen van decoratie kwamen voor. Leo Peters paste als enige clavi toe: banden die verticaal vanaf de schouders naar beneden lopen. En voor het eerst werd de begrenzing van de aurifriezen doorbroken; moderne kunstenaars als Peters, Wagmuller en Pacher lieten hun decoraties uitwaaieren over het hele gewaad.

België

Ook in België vonden ingrijpende veranderingen plaats. In Brugge was het opnieuw het atelier Grossé dat in nauwe samenwerking met de geestelijkheid de eerste hervormingen doorvoerde. Het atelier stond vanaf 1899 onder de leiding van Louis Grossés dochter Antoinette-Emilienne Grossé (1862–1954). Zij had voorheen samen met haar broer Joseph en zuster Elisa het Londense dochterbedrijf geleid. Omdat Louis Grossés zonen voor een eigen carrière kozen, kwam zij in aanmerking als opvolgster van het familiebedrijf.[339] In 1902 vervaardigde het atelier onder haar leiding gewaden van het meest oorspronkelijke model – de gesloten halve cirkel – voor de Leuvense hoogleraar en latere aartsbisschop van Mechelen D.J. Mercier (1851–1926). Antoinette-Emilienne Grossé besprak het gebruik van dit model met de nieuwe hoogleraar kerkgeschiedenis van het Brugse Grootseminarie Camille-Aloysius Callewaert (1866–1943).[340] Callewaert zou een van de grote voorgangers van de liturgische beweging worden. Latere auteurs op het gebied van paramenten – de Belgische pastoor Alfons Maertens en de Nederlandse geestelijken C.N.J. Meysing, L.J. Boogmans en F.C. van Beukering – werden door hem beïnvloed.[341] Het teruggaan naar de oorspronkelijke liturgie van de kerk, met de daarbij behorende vormen, was het doel van de liturgische beweging. De bespreking met Callewaert leidde dan ook tot het besluit het oorspronkelijke model geleidelijk aan in te voeren. In het *Bulletin des Métiers d'Art* werd in de jaargang 1904–1905 aandacht aan enkele wijdere modellen besteed. Dit tijdschrift was in 1902 opgericht ten behoeve van de vernieuwing van de kunsten. Het was

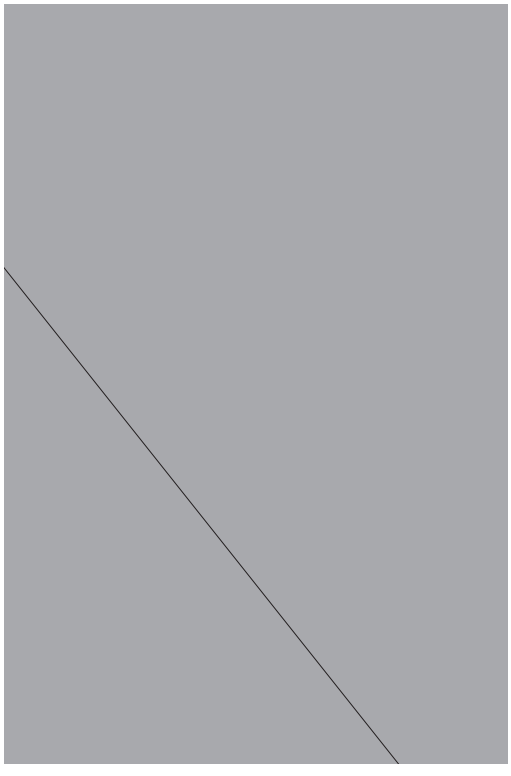
gerelateerd aan het Gilde de Saint Thomas et de Saint Luc.[342] Men wilde vooral aandacht besteden aan de toegepaste kunsten, die dat vaak hadden moeten ontberen. Geheel in lijn met de Beuroner Schule werden positivisme – een levensbeschouwing die enkel uitgaat van het zintuiglijk waarneembare – en naturalisme afgekeurd. Het pure idealisme werd aangehangen, conform het kerkelijk ideaal. De wens was principes te presenteren, regels te definiëren, procedés te laten zien en rechtvaardigen, door middel van voorbeelden, vergelijkingen en betogen. De regels van de liturgie dienden daarbij nagevolgd te worden. In het genoemde artikel wordt ervoor gepleit nu ook eens werkelijk de hervorming van de paramenten door te voeren, in het bijzonder van het model. Het artikel is geïllustreerd met foto's van kazuifels van Antoinette-Emiliennes broer Joseph Grossé.[343] Er worden twee modellen getoond: één kazuifel met een rechte schouderlijn tot halverwege de armen en één met S-vormige schouderlijn tot aan de pols. Het laatste model zorgde volgens de auteur voor een betere plooival op de rug. De gebruikte stoffen van deze twee kazuifels zijn ondanks zijn pleidooi voor lichtere stoffen nog redelijk zwaar (goudbrokaat en geschoren fluweel). De aurifriezen, hoewel in de vorm van een gaffelkruis, zijn nog even breed als in de voorgaande decennia. Een eerste stap was echter gezet.

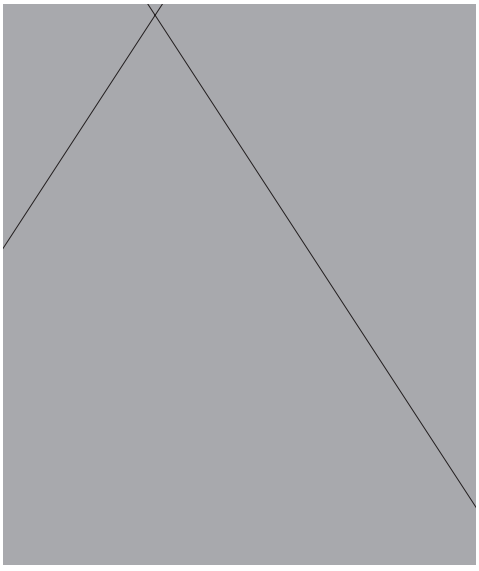


116 Kop van het tijdschrift *Sint-Lucas*, de Nederlandse uitgave van het Gilde de Saint Thomas et de Saint Luc (*Sint-Lucas* 1908).

117 Kazuifel van het zogenaamde Borromeus-model, uitgevoerd door De Tracy uit Gent. Geprobeerd wordt de middeleeuwse ronde plooival te recreëren (R.L. 1910, p. 98).

Het tijdschrift *Sint-Lucas. Bulletin des Métiers d'Art* (AFB. 116),[344] de in 1908 gestarte Nederlandse uitgave van het Gilde de Saint Thomas et de Saint Luc, sprak zich in 1910 eveneens uit voor een terugkeer naar de oude vorm van gewaden.[345] Het artikel is geïllustreerd met foto's van soepele, wijdvallende gewaden met bescheiden aurifriezen, waarbij de neogotiek geheel is losgelaten (AFB. 117). Ditmaal werden ze uitgevoerd onder leiding van De Tracy uit Gent, waaruit blijkt dat de hervormingen niet geheel waren voorbehouden aan de Brugse ateliers. Het *Bulletin des Métiers d'Art* besteedde in 1912 opnieuw aandacht aan de oorspronkelijke modellen, niet alleen van de kazuifel, maar ook van de dalmatiek en koorkap.[346] De getoonde kazuifel heeft een rechte schouderlijn en reikt tot halverwege de armen (AFB. 118). De voorbeelden zijn afkomstig uit het atelier van A.-E. Grossé. De gewaden van soepele zijdedamast, met eenvoudige aurifriezen en gedecoreerd met eenvoudige symbolen, laten een soberheid zien die lang niet vertoond was. Zij staan dichter bij de oorspronkelijke gewaden dan ooit tevoren. De patronen van de zijdedamasten zijn nog dezelfde als voorheen – het herten- en adelaarsmotief, de gekoppelde cirkels – maar het gebruik is anders; de stijve voering en versteviging zijn weggelaten en het model maakt soepele plooival mogelijk. Er zijn nog enkele aurifriezen met bekende patronen te zien – de vierpas, Kölner Borten – maar





118 Kazuifel van A.E. Grossé te Brugge, ca. 1912, met een rechte schouderlijn, glooiend gesneden zijkanten en sober vormgegeven banden (Gevaert 1912, afb. 3).

daarnaast ook aurifriezen met eenvoudige geometrische versieringen, op 'meetkundige basis'.[347] De besproken publicaties zouden de indruk kunnen wekken dat het atelier van Grossé zich beperkte tot de vervaardiging van modern werk. Dit is niet het geval; er werden tot na 1920 nog steeds kostbaar geborduurde werken vervaardigd in de techniek 'van onze onovertroffen Vlaamsche borduurders uit de middeleeuwen'.[348]

In de jaren 1918–1921 nam Louis de Monthaye (1892–1921), een neef van Antoinette-Emilienne Grossé, de leiding van het bedrijf op zich. Zijn voortijdig overlijden bracht Antoinette-Emilienne opnieuw aan het hoofd. Het atelier zou in de volgende decennia haar grootste bloei beleven. Het werk van het Brugse atelier zou de hele wereld over gaan en Nederland zou een grote afnemer worden.

Nederland

Introductie van de Beuroner Schule

Het Sint-Bernulphusgilde, de belangrijkste vereniging voor kerkelijke kunst, was nog lang stevig in handen van haar oprichter G.W. van Heukelum. Het gilde stond sterk onder invloed van de geestelijkheid, wat de ontwikkeling van de kunst niet ten goede kwam. Als overtuigd aanhanger van de neogotiek hield Van Heukelum alle vernieuwingen tegen, wat eind negentiende eeuw tot stagnatie van het gilde leidde.

Veel katholieke kunstenaars in de late negentiende eeuw kwamen uit de school van P.J.H. Cuypers. Ook in deze groep was de neogotiek nog lang overheersend. Langzamerhand begon er echter bij jonge kunstenaars onvrede te heersen over de zogenaamde dictatuur van deze stijl. Twee van Cuypers' medewerkers, J.L.M. Lauweriks en K.P.C. de Bazel, vormden al in de jaren negentig hun eigen ideeën. Een reis naar Engeland in 1893–1894, waar zij onder andere het British Museum bezochten, bracht hen in aanraking met de Egyptische en Assyrische kunst en de Engelse kunstbeweging van Morris en Crane.[349] De reis beïnvloedde hun opvattingen sterk. Ook zochten zij beiden naar een nieuwe levensovertuiging en vonden die in de theosofie. Dit bracht een breuk teweeg met Cuypers. In 1895 richtten Lauweriks en De Bazel een eigen atelier op 'voor Architectuur, Kunstnijverheid en Decoratieve Kunst'. Of zij toentertijd al op de hoogte waren van de overtuigingen van de Beuroner Schule is niet duidelijk. In ieder geval kwamen zij ermee in aanraking dankzij het boekje *Zur Ästhetik der Beuroner Schule* van Lenz uit 1898. In het daaropvolgende jaar vertaalde en becommentarieerde Lauweriks het voor het tijdschrift *Architectura*. Het is vooral Lenz' leer der verhoudingen die Lauweriks interesseerde. Hoewel hij wel enige kritiek had op de historische onderbouwing, was hij het geheel eens met de opvatting dat de wiskundige grondslag van de natuur door zou moeten werken in de kunst. En ook hij wees de zucht naar oorspronkelijkheid af:

> Deze quasi oorspronkelijkheid is ook het kenmerk der moderne kunst, een kunstenaar acht het aan zijne eer verplicht nu eens iets anders te maken als ieder ander, zoodat uit deze ziekelijke oorspronkelijkheidszucht de vreemdste fantasiën te voorschijn treden, zonder dat de artiesten schijnen te bedenken, dat ook de natuur in hare oneindige verscheidenheid van vormen, schijnbaar de grilligste verbeelding botviert, terwijl zij inderdaad slechts werkt volgens een streng wiskundig plan.

De opvatting van Lenz dat de kunst van oude volkeren op een hoger peil stond dan de kunst van latere culturen, past goed binnen de overtuigingen van de theosofie en werd dan ook door Lauweriks volkomen geaccepteerd.

Het tijdschrift *Architectura*, waarin het artikel verscheen, werd vanaf 1893 uitgegeven door het bouwkundige Genootschap Architectura et Amicitia. Lauweriks was vanaf 1894 redactielid van dit tijdschrift, De Bazel van 1897 tot 1900, het laatste jaar als voorzitter. Ook de zoon van P.J.H. Cuypers, Joseph Cuypers, behoorde tot de redactie. Het genootschap zette zich actief in voor vernieuwingen binnen de kerkelijke kunst. De leden moeten goed op de hoogte zijn geweest van wat er in het buitenland gebeurde op het gebied van paramenten. In het jaar waarin Lauweriks zijn artikel over de 'schoonheidsleer' van Beuron schreef, lag op de leestafel van het genootschap onder andere de *Revue de l'Art chrétien*. Dit in 1857 opgerichte Franse tijdschrift bevatte regelmatig artikelen over paramenten van bekende auteurs als Franz Bock, Ch. de Linas, Joseph Braun, Louis de Farcy en dom E. Roulin. Ook recensies van alle belangrijke werken die er verschenen, waren erin opgenomen. Op dat moment was het nog de neogotiek die de klok sloeg.

Hoewel Lauweriks en De Bazel de theosofie aanhingen en zich onafhankelijk van hun leermeester Pierre Cuypers bewogen, was de band met de katholieke kerk daarmee niet verbroken. Beiden bleven bevriend met Joseph Cuypers, die hun enkele opdrachten toespeelde. Het atelier van Lauweriks en De Bazel leverde verscheidene meubels voor katholieke opdrachtgevers. En evenals Joseph Cuypers maakten zij ontwerpen voor het borduuratelier van H. Fermin, in ieder geval vóór 1907. Van na die tijd zijn er geen ontwerpen voor paramenten van hun hand bekend. Wel zou Lauweriks tot aan zijn overlijden in 1932 betrokken blijven bij de ontwikkelingen op het gebied van paramenten, middels publicaties en de organisatie van tentoonstellingen.

De Violier en *Van Onzen Tijd*, het Sint-Bernulphusgilde en *Het Gildeboek*

In 1901 verenigde een groep jonge katholieke kunstenaars zich in de Katholieke Kunstenaarsvereniging De Violier.[350] Tot de oprichters behoorden de kunsthistoricus Jan Kalf, de letterkundige Maria Viola, de architecten Joseph Cuypers en Jan Stuyt en de schilders Jan Dunselman, Theo Molkenboer en Antoon Molkenboer. Het literair en esthetisch georiënteerde tijdschrift *Van Onzen Tijd*, een jaar eerder opgericht, zou uitgroeien tot spreekbuis van De Violier. Jan Kalf, Maria Viola en Theo Molkenboer schreven vele kritische stukken ten aanzien van de neogotische 'dictatuur'. De aangesloten kunstenaars wilden de blik naar buiten richten

en niet, zoals al zo lang het geval was geweest, angstvallig vasthouden aan oude zekerheden, waarbij elke vernieuwing als bedreiging van het geloof gezien werd. Maar ook al streefde de vereniging naar vernieuwing, zij liet de traditie niet los. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de samenstelling van de lijst van ereleden, onder wie de mannen die belangrijk waren geweest voor de promotie van de neogotiek: Pierre Cuypers, Gerard van Heukelum en Victor de Stuers. De vereniging had grote interesse voor de liturgische beweging en stond in de belangstelling van de Franse benedictijnen. Daaronder bevonden zich dom Jean de Puniet de Parry, abt van het in 1907 in Oosterhout gestichte Sint-Pauluskloosters, en de kunsthistoricus dom Louis Baillet, die beiden artikelen leverden.

In *Van Onzen Tijd* werd vrijwel geen aandacht aan paramenten besteed, ondanks het feit dat De Violier in de loop der jaren verscheidene producenten en ontwerpers tot haar leden kon rekenen.[351] Deze rol was weggelegd voor het vanaf 1918 opnieuw uitgebrachte *Gildeboek*. Vooral de priesters J.M.J. Waterkamp (1865–1960), L.J. Boogmans (1875–1934) en A.E. Rientjes (1912–1998) zouden nieuw leven blazen in de paramentiek. Na het overlijden van Van Heukelum in 1910 leefde het Sint-Bernulphusgilde, dat in de voorgaande jaren een sluimerend bestaan had geleid, weer op. Kunstenaars kregen een actievere rol en de neogotiek was, hoewel onverminderd gerespecteerd, niet meer boven alle kritiek verheven. De statuten van het gilde hadden deze doelstelling vanaf het eerste begin verwoord: 'te bevorderen den *bloei der hedendaagsche* [cursivering van mij, MvR] en den eerbied voor de oude Liturgische kunst, en wel hoofdzakelijk in zooverre deze Godshuizen heeft of had te bouwen, te meubelen en te versieren'. In 1918 verscheen het eerste vernieuwde *Gildeboek*, dat in tegenstelling tot het oude regelmatig zou verschijnen. Het zou menigmaal aandacht schenken aan in het buitenland verschenen publicaties en zo zijn lezers op de hoogte houden van de laatste ontwikkelingen. Tot de redactieleden behoorden Jan Eloy Brom – de oudste zoon van de edelsmid Jan Hendrik Brom – en de priester A.E. Rientjes. Het Bernulphusgilde zou de belangrijkste katholieke kunstenaarsvereniging worden. Vrijwel alle belangrijke kunstenaars en fabrikanten van paramenten zijn lid geweest.[352]

De overtuigingen van de Beuroner Schule hadden de belangstelling van vertegenwoordigers van de nieuwe generatie kunstenaars. De traditionalistische architect Jan Stuyt hield er in 1902 een lezing over voor de leden van De Violier.[353] De priester M.C. Nieuwbarn verzorgde in 1908 een nieuwe vertaling van Lenz' werk voor het tijdschrift *Sint-Lucas*.[354] In 1905 had hij de stijl van Beuron al genoemd als bron van inspiratie voor de vormgeving van paramenten.[355] De historicus Gerard Brom (de jongste broer van Jan Hendrik Brom) wijdde er in *Van Onzen Tijd* van 1909 een artikel aan.

Jan Stuyt pleitte voor serieuze aandacht voor de Beuroner Schule: 'Waar de mode, de frivoliteit, de gedachtenloosheid en het virtuosendom, de eerst en krachtigste drijfveeren in de kunst dreigen te worden, meenen we wel een oogenblik de aandacht te mogen vragen voor de stem, die van eenvoud, van noodzakelijkheid, van ernst spreekt.'[356] Gerard Brom was een stuk kritischer, hij zag het gevaar voor verstarring en becommentarieerde het bijgelovige gezag voor het getal en het gebrekkige kunsthistorisch inzicht van Lenz. Maar hij vond de

Beuroner Schule desalniettemin zeer geschikt voor de vormgeving van gebruikskunst. De invloed was volgens hem duidelijk in de Nederlandse kunst te onderscheiden:

> De leer van vlakke muurschildering en monumentale schoonheid, de liefdeleer der kunsten in verhouding en in eendracht, waardoor een stuk, op zich zelf zo mooi mogelijk, toch als bouwversiering slecht kan heten, worden bij ons geregeld toegepast, sinds Jan Veth, nog wel paneelschilder, sinds Derkinderen metterdaad het goed recht ervan bewees en school maakte in figuurlike en in letterlike zin. Actueel is Beuron dus in Holland, waar de anarchie en 't streven naar een stijl samen worstelen tot in dezelfde personen, die vandaag alleen met hun gevoel en morgen alleen met hun verstand schijnen te schilderen. Of zijn de kleureleer van Toorop en de lijnetheorie van Thorn Prikker, om te zwijgen van allerlei 'procédés' uit de hand en niet uit het hoofd, geen tekenen van ernstige inkeer na zoveel uitspattingen? Heeft de symboliek niet over het impressionisme geoordeeld? Is de volgens het volk 'toepasselike', volgens de kunst 'toegepaste' beschildering van Berlage's in rechte trant gebouwd verenigingshuis door Roland Holst niet een wegwijzer naar Beuron?[357]

Gerard Brom zag blijkbaar duidelijk de banden tussen de Beuroner Schule en de Nederlandse kunstenaars die bekend zouden worden als de Monumentalen. Antoon Derkinderen (1859–1925), Jan Toorop (1858–1928), Richard Roland Holst (1868–1938) en Johan Thorn Prikker (1868–1932) worden als belangrijke vertegenwoordigers van deze groep beschouwd. Zij streefden naar een dienende, betekenisvolle kunst, bedoeld voor de gemeenschap. Overeenkomstige uitgangspunten zijn het gebruik van symboliek, vlakheid van de voorstelling, stilering, nadruk op de lijn en de grote waarde die gehecht wordt aan maat en getal. Deze opvattingen zullen eveneens van invloed worden op de vormgeving van moderne paramenten.

De strijd om liturgische correctheid

De besproken tijdschriften hielden zich slechts zijdelings bezig met de liturgische aspecten van de kerkelijke kunst. Voor de geestelijkheid was er een aantal organen waarin juist deze aspecten aan de orde kwamen. Het gaat hier met name om de *Nederlandsche Katholieke Stemmen* (1879–1964), het *Maandschrift voor Liturgie* (1916–1924) en het door de norbertijnen van Tongerloo uitgegeven *Algemeen Nederlandsch Eucharistisch Tijdschrift* (1922–1935). De oude discussie over de vorm van de misgewaden zou in deze tijdschriften opgepakt worden. Ze was na de circulaire van 1863 gestagneerd, maar de ontwikkelingen waren daarmee niet stopgezet. Feit is dat rond 1900 de meeste bedrijven wijde gewaden konden leveren, maar dat ze in de praktijk zelden werden besteld. Onder begeleiding van de liturgist monseigneur Callewaert werden in de Belgische literatuur van het eerste decennium van de twintigste eeuw de wijde liturgische gewaden opnieuw gepropageerd. Het Gilde de Saint Thomas et de Saint Luc had er, zoals eerder besproken, enkele keren aandacht aan besteed. De discussie beperkte zich ditmaal niet

tot de vorm. Ook het juiste gebruik van materiaal, de keuze van het ornament en de gebruikte techniek werden onderwerp van discussie. En niet alleen de kazuifel vormde het strijdpunt; ook de dalmatiek en tuniek en het linnengoed, zoals albe en superplie, werden kritisch bekeken. De veranderingen werden vooral gepropageerd door de geestelijkheid, niet in eerste instantie door kunstenaars en kunsthistorici. Ook in Nederland werd het voortouw genomen door een geestelijke, namelijk monseigneur A.J. Callier, de bisschop van Haarlem. Hij verleende de firma P.P. Rietfort in 1911 officieel toestemming voor het vervaardigen van kazuifels van het Bernardusmodel.[358]

In datzelfde jaar verscheen er in het tijdschrift voor de Nederlandse geestelijkheid, de *Nederlandsche Katholieke Stemmen,* een artikel van de redemptorist J.L. Janssen over de geschiedenis van de hervormingen en de laatste ontwikkelingen. Janssen moest constateren dat Rome steeds welwillender tegenover de wijde kazuifelvorm ging staan. Hij haalde verscheidene voorbeelden aan van acceptatie of zelfs waardering van het gotische model door hoogwaardigheidsbeklеders. De belangrijkste anekdote betrof de paus zelf:

> Toen in 1906 onder de liefdegaven voor het geteisterde Calabrië ook vele gotieke kasuifels naar Rome waren gezonden, uitte Mgr. De Waal ten overstaan van Z.H. de vrees, of deze wel in Italië zouden mogen gebruikt worden; tegelijkertijd echter waagde hij het den Romeinsche kasuifelvorm als minderwaardig voor te stellen. Pius x antwoordde rondborstig: 'Ha perfettamenta ragione; è il più brutti possibile, questa forma', met andere woorden 'U heeft volkomen gelijk, deze vorm [de Romeinse] is zo lelijk mogelijk.'[359]

Janssen zag de toekomst van de wijde kazuifelvorm dan ook rooskleurig in. De kwestie zou in de jaren tien opgepikt worden door de liturgische verenigingen in Nederland. Deze diocesane verenigingen waren een resultaat van de liturgische beweging.[360] In de jaren 1911–1912 werden er in alle bisdommen liturgische verenigingen opgericht. In 1915 ontstond het overkoepelende orgaan, de Federatie van Liturgische Vereenigingen in Nederland. Het daaropvolgende jaar verscheen haar orgaan, het *Maandschrift voor Liturgie*, vanaf 1924 genaamd *Ons Liturgisch Tijdschrift*. Voorzitter was W.G.J. van Koeverden (1879–1932), leraar aan het seminarie te Culemborg, eveneens stichter van een liturgische bibliotheek en organisator van de liturgische dagen. Doelstelling van de federatie en het tijdschrift was 'de kennis van en de liefde tot de liturgie vermeerderen'. De federatie zou zich actief met liturgische strijdpunten bezig gaan houden. De priester L.J. Boogmans en Van Koeverden publiceerden in de eerste jaargangen artikelen over een aantal linnen paramenten, de manipel en stola, en enkele attributen, waaronder de beurs.[361] Het zijn artikelen met een praktisch oogmerk, bedoeld als 'een korte handleiding voor het vervaardigen van paramenten'. Er werd aandacht besteed aan voorgeschreven materialen, formaten en decoraties. Bij de liturgische verenigingen waren zelfs knippatronen verkrijgbaar, wat vooral van belang was voor het linnenwerk dat in grote hoeveelheden en in vele varianten door parochiedames of kloosterzusters vervaardigd werd.[362] De liturgische beweging wilde een grotere

betrokkenheid van het volk bij de liturgie bewerkstelligen en werkte daarom mee aan verscheidene publicaties. In 1916 verscheen *Paramentiek. Eene behandeling der kerkelijke voorschriften omtrent de liturgische gewaden*, van de priester F.A.M. Hermans, onder auspiciën van de Federatie van Liturgische Vereenigingen in Nederland. Ook dit werk had een sterk praktische invalshoek. Het bevat een overzicht van de uitgangspunten, gebruiken, regels, wetten en verboden betreffende gebruik, vorm, samenstelling en versiering van de paramenten, met verwijzingen naar de bronnen, zoals de Decreten, het Missale Romanum, de Ritus Celebrandi, het Rituaal, de Rubrieken, de Caeremoniale episcoporum en verscheidene oude schrijvers.[363] Ook Hermans haalde de oude discussie over de vorm van de kazuifel op. Hij beriep zich op Braun (*Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente,* 1904), die de wijde vorm op dat moment als geoorloofd beschouwde en vanuit praktisch oogpunt aanraadde: 'zoo mogelijk voor Zondagen en feestdagen het kazuifel te vervaardigen naar den vorm, welke het misgewaad had in de jaren 1450 tot 1550; indien genoeg middelen ten dienste staan, voor de hoogere feestdagen naar den wijderen vorm der 14e en 15e eeuw; voor het dagelijksch gebruik naar den Romeinschen vorm'. Het lijkt erop dat Brauns pragmatische oplossing in Nederland in goede aarde viel. In 1918 hakte het Nederlandse episcopaat de knoop door. Op verzoek van het Federatiebestuur der Liturgische Verenigingen stelde het episcopaat 'dat onder de verbodsbepaling van ons Provinciaal Concilie Tot. V. Cap. 11 niet vallen de gothieke vormen, zooals die gevolgd worden in de zoogen. Borromaeus- en Bernarduskazuifels'.[364] De strijd om de vorm van de kazuifel leek hiermee gestreden.

In 1925 zou de onzekerheid opnieuw toeslaan. De Congregatie van de Riten (S.R.C.) was verzocht een oordeel te geven over de vraag 'Of het geoorloofd was bij het vervaardigen en gebruiken van paramenten […] af te wijken van het gebruik in de Kerk aangenomen en een andere wijze of ook een ouden vorm in te voeren'.[365] De S.R.C. antwoordde op 9 december 1925 met de woorden: 'Afwijken is niet geoorloofd zonder raadpleging van den H. Stoel; volgens het decreet of de circulaire van de H.C. der Riten aan de Hoogwaardige Ordinarii van 1863.'[366] Met het aanhalen van deze circulaire werd de strijd over de toestemming om de wijde kazuifel te dragen weer opgerakeld. Bovendien was er in deze meest recente kwestie sprake van alle paramenten – niet alleen de kazuifel – en werd de circulaire verheven tot decreet. Verscheidene liturgisten haastten zich de nieuw gerezen onzekerheid weg te nemen. Monseigneur Callewaert, in deze zaken zeer gerespecteerd, stelde: 'Heel het gewicht van het nieuwe decreet ligt dus niet daarin, dat alle vernieuwing of wederinvoering van het oude wordt verboden; maar hierin, dat dit niet geschieden mag, tenzij met toestemming van de Kerkelijke Overheid, om misbruiken te voorkomen.'[367] Van 'hoogst bevoegde zijde' had hij vernomen dat deze opvatting de juiste was. De wijde kazuifel was overal, met goedkeuring van de bisschoppen en zonder protest van Rome, in gebruik genomen, dus van verwarring onder de gelovigen kon toch geen sprake meer zijn. Zo succesvol was deze hervorming de laatste jaren geweest, dat volgens de congregatie en monseigneur Callewaert het gevaar van misbruik op de loer lag. 'Waar het streven om de wijdere vormen in te voeren met de dag toeneemt en zich zeer wijd verbreidt,

kunnen gemakkelijk sommige misbruiken voorkomen – en inderdaad komen er al voor – daar uit zucht naar zuinigheid of nieuwigheid de liturgische voorschriften, of de Kerkelijke traditie, of ook de wetten der gewijde kunst niet worden onderhouden'. Het zou dus alleen een kwestie zijn van toestemming vragen en zolang men zich maar onthield van 'overdrijving of buitensporige nieuwigheden' zouden er geen problemen optreden. Het halfwijde model liep volgens velen geen gevaar, het oude, zeer wijde model riep echter wel vraagtekens op en geheel nieuwe vormen zouden zeker niet zomaar ingevoerd mogen worden. Deze geheel nieuwe vormen waren de laatste jaren herhaaldelijk gezien op de tentoonstellingen van kerkelijke kunst. Vooral Franse gewaden moesten het ontgelden: 'verwijfde voortbrengsels, welke beter zouden passen als dameskleedsel op een soirée, dan als priestergewaad'.[368]

Boogmans kwam in *Het Gildeboek* van 1926 tot dezelfde conclusie als Callewaert. Het ging hier niet om een verbod op de halfwijde kazuifel, maar om regelend optreden, bedoeld om aan een al te grote vrijheid een einde te maken, zowel wat betreft het vergroten als het verkleinen van paramenten. Beiden zagen geen enkele aanleiding om het halfwijde misgewaad te verbieden. Het decreet van 1925 heeft voor Nederland dan ook geen ingrijpende gevolgen gehad. Nog in 1930 was er een enkeling die gotische gewaden afwees en zelfs voorstelde dat de bestaande afgesneden moesten worden, maar hij was een uitzondering.[369]

Naast Van Koeverden droeg de priester F.C. van Beukering (1869–1938) uit Rotterdam bij aan de verspreiding van liturgische kennis bij een breed publiek.[370] Beiden deden in de jaren twintig en dertig vele boekjes uitkomen over aspecten van de liturgie, eenvoudig geschreven voor een lekenpubliek. Een van Van Beukerings boekjes kwam uit in 1940, na zijn overlijden: *In de kerk. Onderrichtingen uit de nagelaten geschriften van pastoor F.C. van Beukering omtrent kerk en altaar, liturgisch vaatwerk en gewaden*. Het boekje werd geredigeerd door monseigneur Callewaert, die goed bevriend was met Van Beukering. De eerste kon op het moment van verschijnen met genoegen stellen: 'Tegenwoordig grijpt men weer gaarne terug naar de beste voorbeelden uit den bloeitijd der paramenten [de dertiende eeuw], hetgeen de schoonheid der gewaden zeer ten goede is gekomen.'[371]

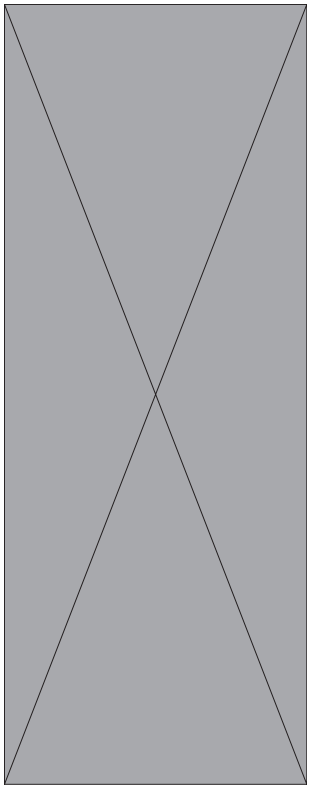
Hervormingen van de decoratie; van schildersdoek naar gewaad

In 1918 verscheen het laatste artikel van L.J. Boogmans voor het *Maandschrift voor Liturgie*. In dat jaar ging het nieuwe *Gildeboek* van start, dat sindsdien het belangrijkste orgaan was voor kerkelijke kunst. Samen met kapelaan A.E. Rientjes zou Boogmans hierin de strijd voor verbetering van het parament voortzetten, die met de acceptatie van de wijde vorm van de kazuifel nog niet was voltooid. Naast de strijd voor liturgische juiste uitgangspunten werden er esthetische kwesties behandeld. Aangezien de oude teksten over paramenten wezen op vereiste 'schoonheid', lag het streven naar uiterlijke verbeteringen in het verlengde van de liturgische hervorming. De uitgangspunten die opgang maakten in de profane kunst – functionaliteit, afwijzen van stijlimitatie, eerlijk materiaalgebruik, een decoratie bepaald door vorm en techniek – drongen ook door in de kerkelijke kunst. De priester J.J. Graaf – oprichter van het Bisschoppelijk Museum te Haar-

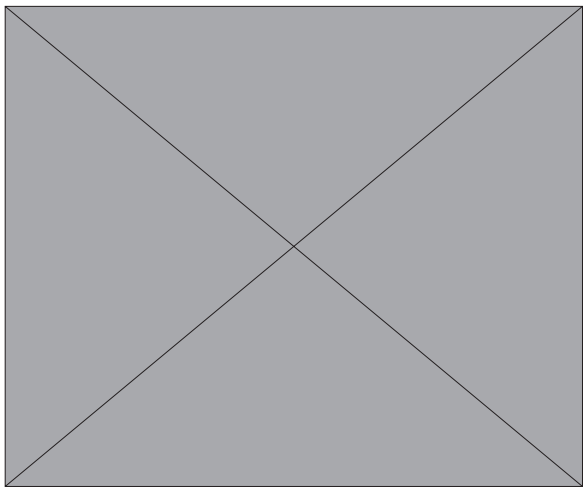
lem – fulmineerde bijvoorbeeld tegen het combineren van slecht bij elkaar passende materialen, zoals linnen en zijde, vanuit esthetisch en praktisch oogpunt. Het was vooral het linnengoed, zoals albe en superplie, dat nu de aandacht kreeg vanwege de slecht passende modellen en het vaak overheersende kantgebruik. Ook de decoraties op kazuifels werden beoordeeld. Het middeleeuwse naaldschilderwerk, hoe fraai dan ook, werd niet meer geschikt bevonden voor een liturgisch gewaad. 'Het parament toch behoort, omdat het levende personen omhult, bovenal kleedingstuk te blijven en niet misbruikt te worden om voorstellingen, geschiedenissen en spreuken te vertoonen.'[372] In feite was het een historische stijl die tot deze nieuwe inzichten leidde. De oudst bekende paramenten vertonen precies de sobere en functionele decoratie die de gildeleden nu nastreefden. Deze vroege paramenten waren vervaardigd van soepele, meestal eenkleurige zijde, en waren van het zeer wijde model. Galons werden gebruikt om de naden van de smalle stofbanen te bedekken en het gewicht van de stof naar de schouders te geleiden. Bij de meeste paramenten vormden deze galons de enige decoratie.

Juist in de tijd dat het middeleeuwse borduurwerk gaandeweg afgewezen werd als decoratiemethode van paramenten, werd de interesse voor en kennis van de technische details groter dan ooit. De techniek van het borduren had in de literatuur voorheen nauwelijks aandacht gekregen. De belangrijkste publiciste was ongetwijfeld Thérèse de Dillmont (1846–1890). Voor de firma Dollfus-Mieg & Cie uit Mülhausen – de vervaardiger van de bekende D.M.C.-garens – schreef zij vele zeer uitgebreide en goed geïllustreerde standaardwerken over handwerktechnieken. Haar *Encyclopédie des ouvrages de dames* uit 1886 werd wereldwijd beroemd en uiteindelijk in zeventien talen uitgegeven (AFB. 119). Dit boek was geschreven vanuit het oogpunt van de bordurende vrouw, niet vanuit historisch oogpunt. De technieken werden behandeld zonder in te gaan op de historische of culturele achtergronden en niemand kon eruit afleiden welke technieken passend zouden kunnen zijn voor paramenten. Bock en De Farcy besteedden daarentegen wel aandacht aan historisch borduurwerk, maar zij waren weer weinig praktisch ingesteld. Geen borduurwerker kon met de betogen van Bock uit de voeten. De Farcy had in zijn werk weliswaar foto's van borduurproeven opgenomen (afkomstig uit het atelier van Grossé), maar de omschrijving van de gebruikte technieken liet te wensen over. De uiteenlopende naamgeving van de technieken in verschillende tijden en verschillende landen droeg bij aan de onduidelijkheid.

L.J. Boogmans had bij het vervaardigen van de textielcatalogus van het Aartsbisschoppelijk Museum inderdaad moeten constateren dat er op dat gebied geen goede werken bestonden. Hij zou daarom in de jaren 1918–1920 verscheidene artikelen in het nieuwe *Gildeboek* aan het onderwerp wijden, maar zette deze serie niet voort.[373] De meest uitgebreide reeks van artikelen over middeleeuwse borduurtechnieken verscheen in de jaren 1927–1940 in de benedictijner uitgave *L'Artisan liturgique*. Dit tijdschrift was in Nederland welbekend.[374] De 'Cours pratique de Broderie d'Art' werd geschreven door Alfred Pirson, oud-leerling en professor van de L'École des Métiers d'Art de Maredsous. Pirson besprak naar aanleiding van originele middeleeuwse stukken elk detail. Zijn artikelen zijn



119 Illustratie uit de *Encyclopédie des ouvrages de dames* van Thérèse de Dillmont, een zeer succesvol borduurboek dat voor het eerst in 1886 werd uitgegeven (De Dillmont 1908, p. 196).



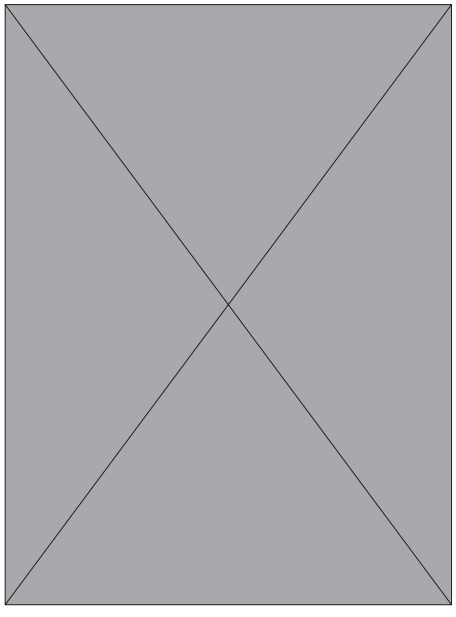
120 Illustraties uit de *Cours pratique de Broderie d'Art* van Alfred Pirson, oud-leerling en professor van de L'École des Métiers d'Art de Maredsous, verschenen tussen 1927 en 1940 (Pirson 1930, p. 400).

verlucht met duidelijke afbeeldingen van de gebruikte borduursteken (AFB. 120). Vreemd genoeg worden deze technieken juist voor de paramenten die in dit tijdschrift getoond worden niet meer gebruikt. De kennis van middeleeuwse technieken was alleen nog van belang voor restauratiewerk.

De wens te versoberen leidde vanaf de eeuwwisseling tot een interesse voor andere borduurtechnieken. De applicatietechniek zou tot de meest succesvolle gaan behoren. Deze techniek was door de neogotische borduurateliers tegen het einde van de negentiende eeuw al in toenemende mate gebruikt vanuit economische motieven. Applicaties van fijne gedecoreerde stoffen en geschilderd satijn konden – op afstand – even rijk overkomen als het zeer arbeidsintensieve schilderachtige zijdeborduurwerk. Maar deze techniek kon ook uitstekend gebruikt worden om tot een grotere soberheid en stilering te komen, waarbij dieptewerking werd vermeden. Motieven in kleurige applicaties, eventueel afgezet en gedetailleerd met opgelegd zijde- of gouddraad, leidden al snel tot een bevredigend resultaat.

Daarnaast ontstond er interesse voor decoratietechnieken uit vroegere periodes en uit de volkskunst. Als eerste werd er geëxperimenteerd met batikwerk. Aan deze Javaanse techniek werden vanaf eind negentiende eeuw verschillende Nederlandse tentoonstellingen en publicaties gewijd. Veel moderne kunstenaars experimenteerden ermee. De vroegste met batik gedecoreerde paramenten kunnen gevonden worden in Duitsland. De kunstenaresse Marie Geys uit München besteedde in *Die christliche Kunst* van 1912 aandacht aan de mogelijkheden van het batikwerk, met verwijzing naar de Nederlandse oorsprong van haar kennis. Haar artikel is geïllustreerd met werken van haar leerlingen Mathilde Achtinger en Meta Mayrhofer (AFB. 121). Zelf stelde ze werk ten toon op de Kunstgewerbe-Ausstellung te München van 1912. Geys vond de techniek heel bruikbaar, aangezien de stoffen 'ihren characteristischen Faltenwurf beibehalten und prächtisches Licht- und Farbenspiel zeigen'.[375] In Nederland zou het nog even duren voordat deze techniek op paramenten werd toegepast; het vroegst bekende voorbeeld, uitgevoerd door Ton van Es (1901–1934), dateert uit 1928 (AFB. 183). Pas rond die tijd gingen de gebruikte decoratietechnieken voor Nederlandse paramenten wezenlijk veranderen.

121 Gebatikte kazuifel van Mathilde Achtinger en Meta Mayrhofer, ca. 1910 (Geys 1911, p. 215).



Paramenten in Nederland 1900–1930

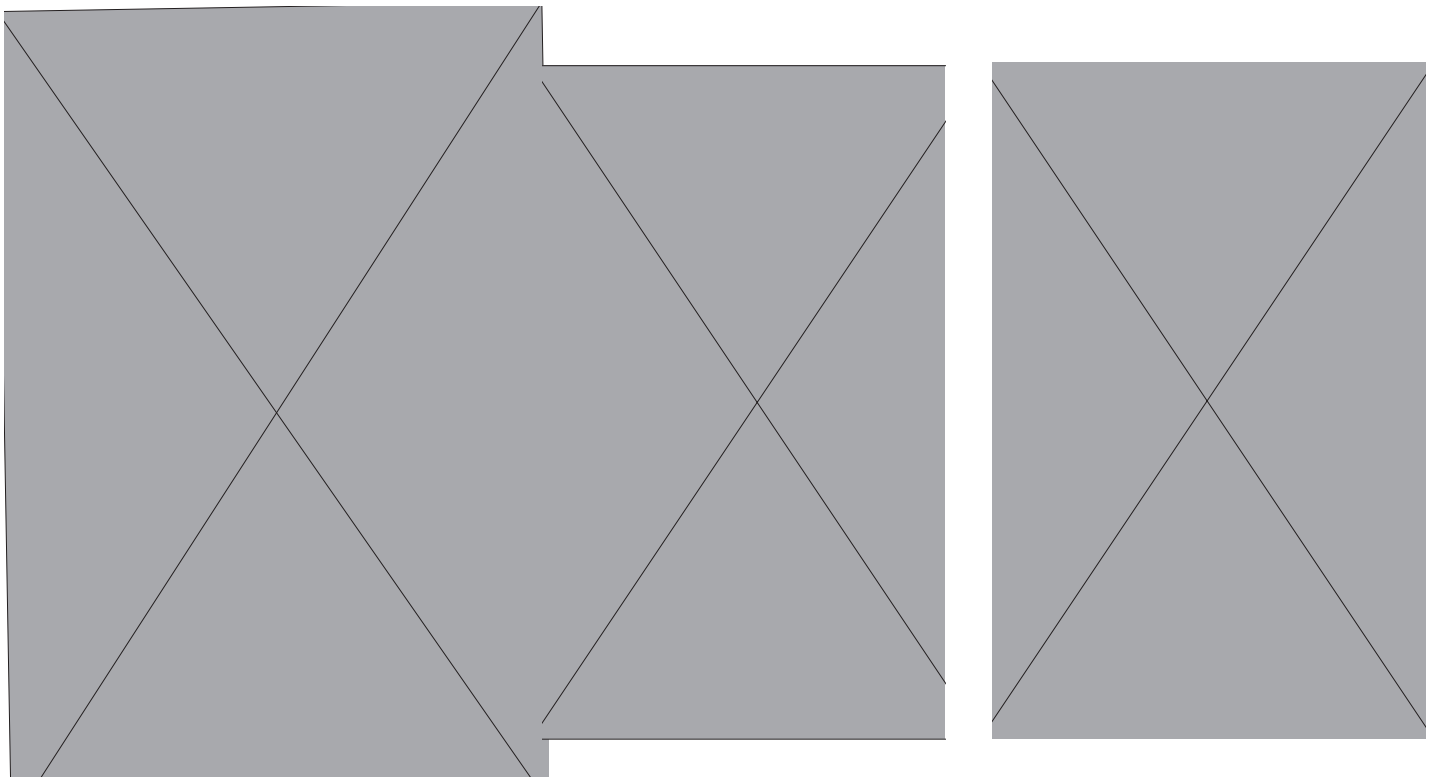
In het begin van de twintigste eeuw zouden veel klassieke Nederlandse paramentenateliers verdwijnen. Nederland werd overspoeld door buitenlandse serieproductie en de klassieke borduurateliers konden daar moeilijk tegen concurreren. Vooral de grote Duitse paramentenfirma's, die de naam hadden zeer goedkoop te zijn, zorgden voor een 'worste-

ling onzer Nederlandsche parament-handelaren'.[376] Veel leden van de oude generatie, onder wie F.D. van Kalken, F. Seijler, P. Sutorius & Co, J. van Hove & Zoon en J. Laumen & Zoon, werden niet opgevolgd. Er waren enkele grotere bedrijven die wel wisten te overleven, zoals Janssen & Co, Cox & Charles, C.H. de Vries, H. Funnekotter en H. Fermin. Daarnaast werden er nieuwe bedrijven opgericht, die voor een belangrijk deel dreven op import. Een beeld van wat de belangrijkste bedrijven in de beschreven periode waren, geeft de ondertekening van een brief van 'Kunstnijveren op het gebied van kerkbenoodigdheden' uit 1921, die leidde tot de oprichting van een eigen bond in 1922. De brief is ondertekend door P. en Jos. Cox van Cox & Charles, H. Fermin, H. Funnekotter, J.W. Jansen van Jansen v/h Stoltzenberg, D. van Kalken, Janssen & Co te Tilburg, C.H. de Vries, H.A. Lowes te Dieren, J.M. van de Pavoordt van P.P. Rietfort, Fr. Loots en H. Verbunt-van Dijk van de gelijknamige firma, Aug. en S. Wehmeijer en A.J. van de Wiel.

Uitloop van de neogotiek: Janssen & Co, Cox & Charles, C.H. de Vries en H. Funnekotter

De eerste decennia van de twintigste eeuw werden nog gedomineerd door ateliers die groot geworden waren met neogotisch werk. Het Tilburgse atelier Janssen & Co won er op de wereldtentoonstelling van Parijs van 1900 nog een gouden medaille mee, gevolgd door een bekroning op de tentoonstelling van Turijn van 1902. De overname van het bedrijf in 1900 door de kinderen van J.A.J. van Kalken, de zwager van de gebroeders Janssen, bracht geen noemenswaardige verandering van stijl met zich mee. De zusters Sophie Johanna Dimphna van Kalken (1867), Maria Antoinette Caroline van Kalken (1868) en Mathilda Adriana Maria van Kalken (1876) zwaaiden vanaf 1900 de scepter over het paramentenatelier. Hun broer, de beeldhouwer Gustaaf A.D.J.B. van Kalken (1864–1920), was eveneens verbonden aan het bedrijf, maar vestigde zich in 1904 onder eigen naam in Haarlem. Tot in de jaren twintig zou de invloed van de neogotiek op het borduurwerk van het Tilburgse atelier groot blijven.[377] Het model van de kazuifel werd wel gemoderniseerd; ook bij Janssen & Co waren nu wijde kazuifels met gaffelkruis te verkrijgen. Alleen op enkele vaandels, die altijd modegevoeliger zijn dan liturgische paramenten, verschenen moderne versieringen als spiraalvormen en contemporaine lettertypen. De hoogtijdagen van de fijne borduurkunst én van het ooit grote atelier waren rond 1920 echter definitief voorbij. Met het verdwijnen van de neogotische stijl verminderde de roem van het bedrijf gestaag en vanaf de jaren twintig speelde het geen rol van betekenis meer.

Een ander die zijn succes dankte aan de bloei van de neogotiek was Petrus Cox, die ooit was begonnen als Utrechtse vertegenwoordiger van F. Stoltzenberg. Na diens vertrek naar de Verenigde Staten was hij voor zichzelf begonnen. In 1896 was hij een compagnonschap aangegaan met de koopman W.H.H. Charles (1852–1907), eveneens een oud-medewerker van Stoltzenberg.[378] De samenwerking duurde slechts enkele jaren maar leidde wel tot een definitieve naamsverandering. De zoon van Petrus Cox, Josef Cox (1886), maakte vanaf 1912 deel uit van de firma Cox & Charles. Het bedrijf verkocht rond 1900 alle benodigdheden voor



122, 123 Kazuifel met detail, C.H. de Vries, 1915. Heemskerk, Sint-Laurentiuskerk.
124 Dalmatiek met machinaal vervaardigd kettingsteekborduurwerk (kurbelwerk), Cox & Charles (detail). Hilversum, Sint-Vituskerk.

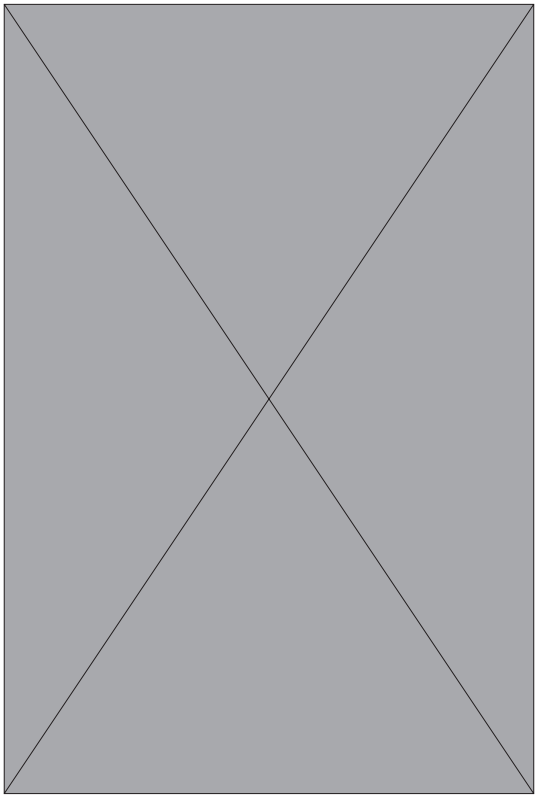
de kerk: paramenten, stoffen en fournituren, meubilair, beelden, schilderingen, edelsmeedwerk en gebrandschilderd glas 'in alle stijlen en prijzen'.[379] Het vertegenwoordigde zowel de glasschilder F. Nicolas en Zonen uit Roermond als de edelsmid Camille Esser uit Weert.[380] Alleen paramenten produceerde het bedrijf waarschijnlijk zelf. Alle gevonden werken uit de eerste decennia van de twintigste eeuw zijn volledig gedecoreerd met 'kurbelwerk', dat wil zeggen machinaal borduurwerk, met slechts enkele accenten in gouddraad (AFB. 124). Dit is zeer kenmerkend voor het atelier; kurbelwerk werd slechts door weinig Nederlandse ateliers toegepast en zeker niet in deze mate. Handborduurwerk van Cox & Charles uit de genoemde periode is niet bekend.

Het Amsterdamse bedrijf van C.H. de Vries bloeide aan het begin van de twintigste eeuw als nooit tevoren, geheel dankzij haar neogotische borduurwerk. De belangrijkste opdrachten voor het bedrijf dateren uit deze tijd. Het al besproken schitterende gouden stel dat begin twintigste eeuw aan de Sint-Bonifatiuskerk te Zaandam werd geschonken, vormt een hoogtepunt uit de productie van het bedrijf, evenals het vierstel dat in de jaren 1909–1910 werd vervaardigd voor de Sint-Janskathedraal te 's-Hertogenbosch. Het moet dit soort werk zijn geweest dat werd getoond in de 'Twee kasten met rijk geborduurde priestergewaden' op de wereldtentoonstelling in Gent van 1913.[381] De tentoonstelling leverde De Vries een gouden medaille op. Naast deze kostbare stukken leverde hij ook eenvoudiger werk. Een kazuifel uit de Sint-Laurentiuskerk te Heemskerk, waarschijnlijk te dateren in 1915, vormt hiervan een goed voorbeeld (AFB. 122–123). De decoratie van ranken lijkt op die van het neogotische stel uit de Sint-Bonifatiuskerk. De ranken zijn nu echter robuuster en geplaatst tegen een kleurige effen ondergrond. De blad- en bloemmotieven zijn niet in borduurwerk uitgevoerd, maar

vervaardigd in de applicatietechniek. Alleen de contouren zijn afgezet met gouddraad en geaccentueerd met kleurige zijde. Fijn geborduurde heiligenfiguren ontbreken. Het geheel maakt een krachtige indruk, maar echt vernieuwend is het niet. Toch moet De Vries open hebben gestaan voor vernieuwing, gezien zijn lidmaatschap – hij was werkend lid – van de Katholieke Kunstkring De Violier, in ieder geval in de jaren 1904–1908.

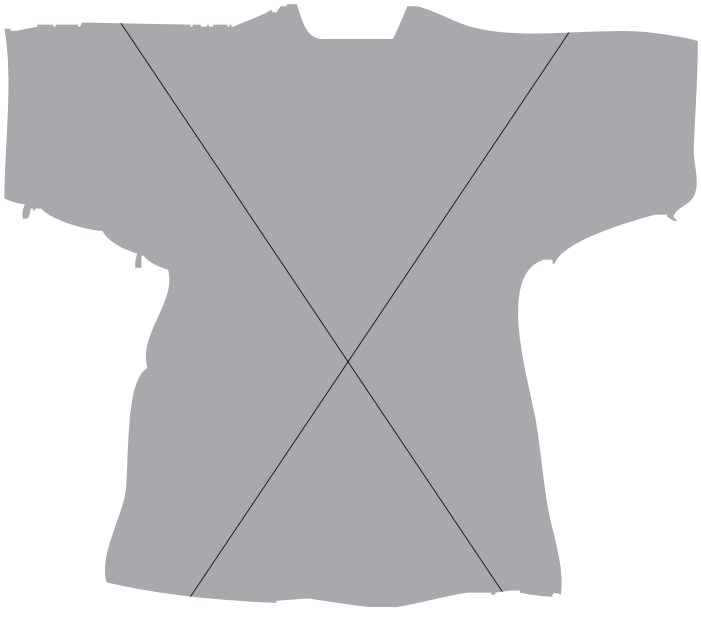
In 1918 kwam er een abrupt einde aan het leven van C.H. de Vries. In de vroege ochtend van 22 november werden hij en zijn echtgenote dood aangetroffen in hun woonhuis aan de Nieuwezijds Voorburgwal in Amsterdam.[382] Aanvankelijk dacht men aan voedselvergiftiging, aangezien ook andere familieleden zich onwel hadden gevoeld. Uiteindelijk moest men concluderen dat koolmonoxidevergiftiging de oorzaak was geweest. Het gezin viel uiteen; de jongste kinderen werden ondergebracht bij familie in het land. Het atelier zou een jaar later opnieuw opgericht worden door de oudste zoon Constantinus Hendrikus de Vries (1891–), maar het zou nooit meer het niveau van voorheen bereiken.

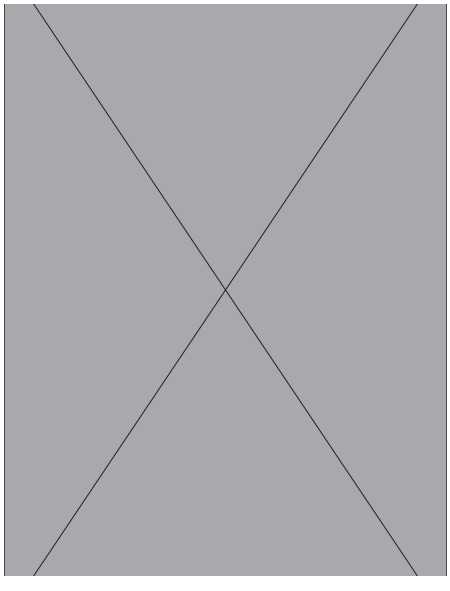
Het overlijden van C.H. de Vries markeert het einde van een tijdperk. Dat het atelier nooit meer haar roem kon evenaren, lag niet alleen aan de voortijdige dood van de eigenaar, maar ook aan het feit dat de neogotiek definitief op zijn retour was. De vaardigheid van het atelier was onovertroffen geweest, maar de ontwerpen waren voorspelbaar geworden en de belangstelling voor de neogotiek was getaand.

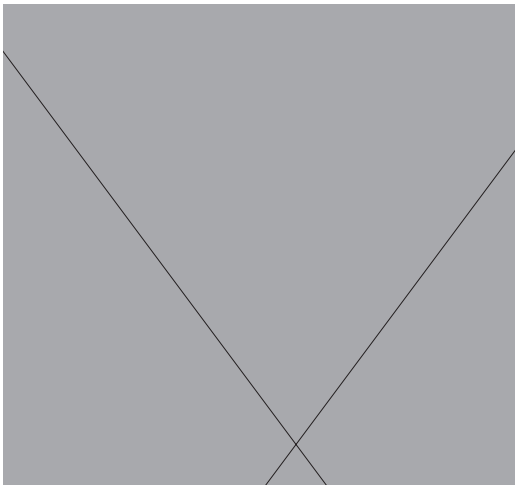


125 Kazuifel van H. Funnekotter, ca. 1905–1915. Rotterdam, Sint-Lambertuskerk.
126, 127 Dalmatiek en detail van een kazuifel van H. Funnekotter, 1918. De centrale afbeelding op de kazuifel toont Christus als Salvator Mundi (redder der wereld). Rotterdam, Sint-Lambertuskerk.

Ook het sinds 1891 in Rotterdam gevestigde bedrijf van H. Funnekotter werkte nog lang in de stijl van de neogotiek (AFB. 128), maar bij dit atelier zijn wel de eerste vernieuwingen op het gebied van het model zichtbaar. Funnekotter was evenals zijn zwager H. Fermin werkend lid van de Katholieke Kunstkring De Violier, in zijn geval van de afdeling Rotterdam, een afdeling die overigens maar kort





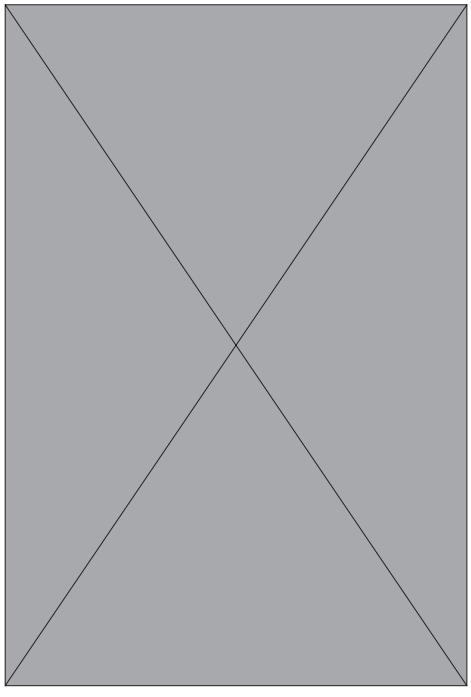


128 Koorkapschild van H. Funnekotter. Overveen, O.L.V. Onbevlekt Ontvangen (Gedenkboek 1912, p. 77).

bestond (1907–1909). Ook was hij lid van het Sint-Bernulphusgilde.[383] Het atelier vervaardigde tot in de jaren twintig paramenten van rijke, uit Duitsland afkomstige stoffen. Twee driestellen uit de Sint-Lambertuskerk te Rotterdam laten goed de ontwikkeling van de vormgeving zien. De kazuifel van een rood driestel uit het begin van de twintigste eeuw, vervaardigd van goudbrokaat met het leeuwenmotief, is van het Romeinse model (AFB. 125). Het is gedecoreerd met een Latijns kruis met ingeweven laatgotische motieven. De kazuifel van een in 1918 aan dezelfde kerk geschonken driestel van groene zijdedamast met granaatappelmotief is van het halfwijde model en is voorzien van een gaffelkruis. De dalmatieken en tunieken van de beide stellen zijn van het wijde en lange laatmiddeleeuwse model (AFB. 126). De mouwen en zijnaden zijn aan de onderzijde nog wel opengesneden, een gebruik dat pas rond 1500 ontstond. Deze gewaden zijn rondom afgewerkt met franje. Alle paramenten zijn zorgvuldig samengesteld en goed afgewerkt. Het medaillon op de laatstgenoemde kazuifel, met een frontaal portret van Christus – de Salvator Mundi – wordt veelvuldig aangetroffen op kazuifels in Nederland, ook op werken van andere ateliers (AFB. 127). Het is een goed voorbeeld van routineus gemaakt seriewerk.

Enkele vaandels uit de jaren twintig laten zien dat het atelier ook toen nog tamelijk behoudend werk maakte. In 1925 werd bijvoorbeeld een vaandel naar ontwerp van de kerkschilder Jan Dunselman (1863–1931) uitgevoerd in het atelier van Funnekotter (AFB. 129).[384] Dunselmans schilderingen uit deze periode zijn naturalistisch en idealiserend. Hij had een grote historische kennis en zijn figuren zijn dan ook altijd historisch verantwoord gekleed, geheel naar het ideaal van de late neogotiek. Het vaandel met twee slippen is klassiek van compositie.

129 Vaandel van Jan Dunselman en H. Funnekotter, 1925. Rotterdam, Laurentius en Elisabethkathedraal.

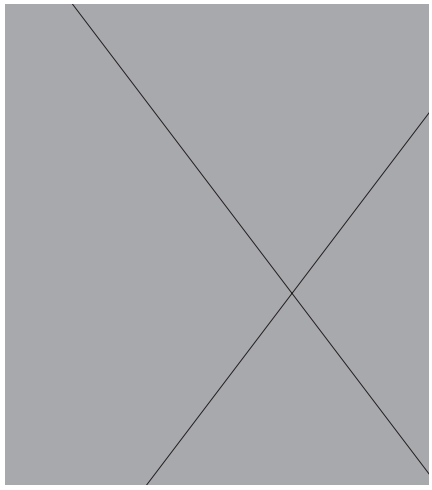


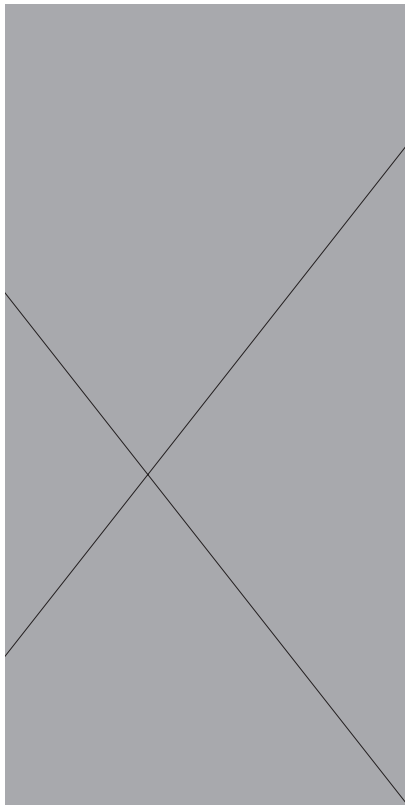
Het centrale tafereel met de heilige Anna en Maria is schilderachtig weergegeven. Alleen het gebruik van een modern lettertype en de hoekopvulling van spiralen maken het tot een eigentijds vaandel. Zeer waarschijnlijk voerde Funnekotter de ontwerpen voor vaandels in opdracht uit en waren de ontwerpers niet in dienst van het bedrijf. Pas eind jaren twintig zou Herman Funnekotters zoon Antonius Theodorus Maria Funnekotter (1894) pogingen ondernemen een nieuwe stijl te ontwikkelen.

De eerste vernieuwingen: H. Fermin

H. Fermin was de eerste die zich geleidelijk aan de neogotiek ontworstelde. Zijn belangstelling voor vernieuwing blijkt onder andere uit zijn betrokkenheid bij de Katholieke Kunstenaarsvereniging De Violier. In 1907 werd hij werkend lid, in 1908 werd hij tot penningmeester gekozen van de afdeling Den Haag en in 1909 nam hij plaats in het hoofdbestuur.[385] In 1907 gaf Fermin een catalogus uit van zijn belangrijkste ontwerpen. Zij zijn van vertegenwoordigers van de nieuwe generatie katholieke kunstenaars, namelijk van J.Th. Cuy-

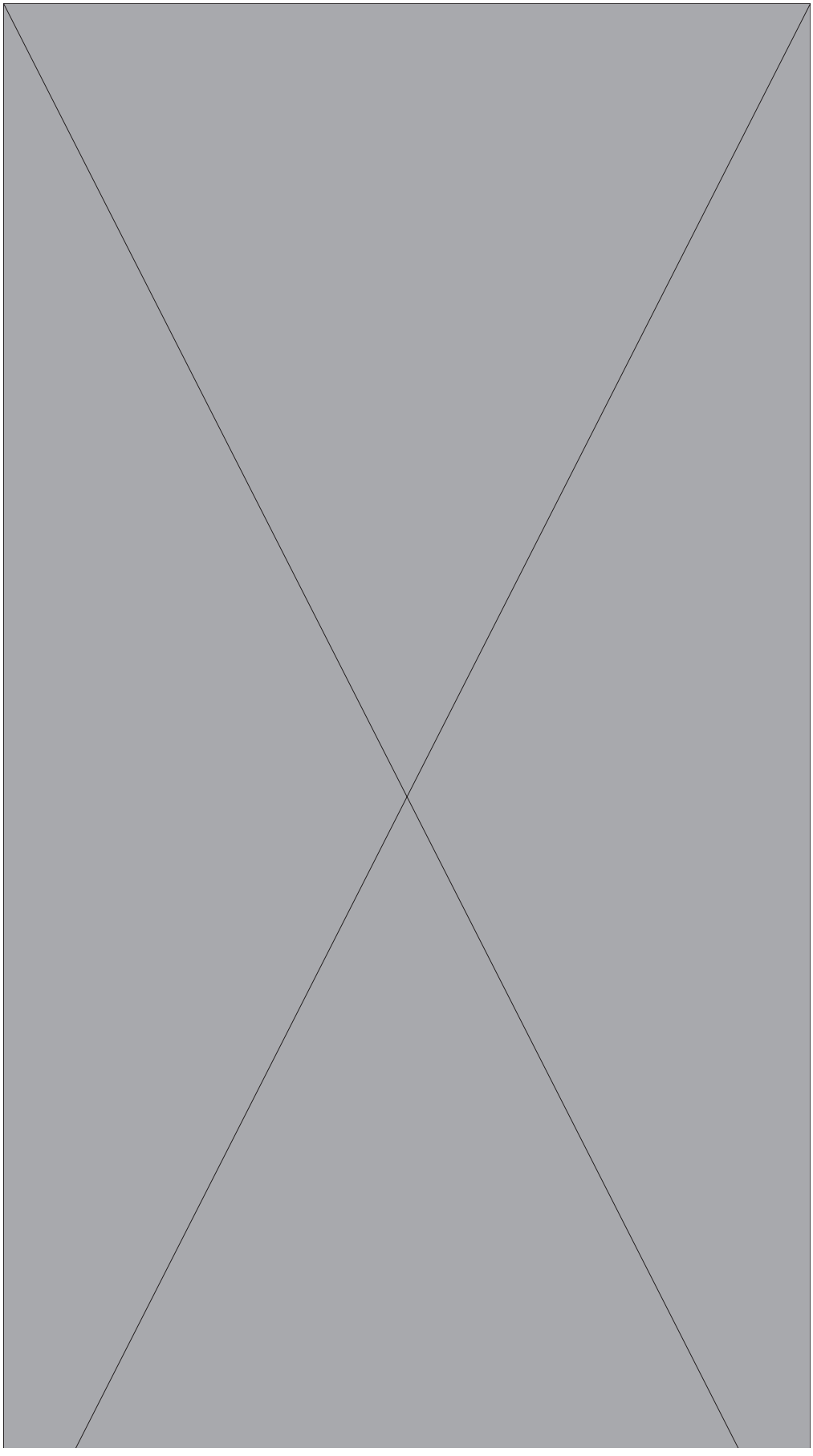
pers, K.P.C. de Bazel, J.L. Lauweriks en Th.H.A.A. Molkenboer, van H. Fermin zelf en van de onbekende kunstenaar J. Velthuys. Het zijn waarschijnlijk de in de catalogus afgebeelde werken van Theo Molkenboer en Joseph Cuypers die op de bijeenkomst van het Sint-Bernulphusgilde van 21 december 1909 in Hotel Americain werden getoond, als onderdeel van een lezing over de 'betere richting in de kerkelijke naaldwerkkunst'.[386] Het is duidelijk dat Fermins werk tot het meest vooruitstrevende van die tijd behoorde. De samenwerking tussen Fermin en de familie Cuypers, al besproken in het vorige hoofdstuk, was nog steeds intensief. Van Joseph Cuypers wordt in de catalogus van 1907 een vierstel getoond, ontworpen voor de paters redemptoristen van de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Amsterdam (AFB. 130).[387] Er zijn in de decoratie van dit stel nog enkele neogotische elementen te onderscheiden, zoals twee onder gotische arcades geplaatste heiligen op de aurifriezen van de koorkap en een in een gotisch kader geplaatste buste van Alphonsus Maria de Liguori, de stichter van de orde. Maar de omkadering is eigentijds en zeer kenmerkend voor het werk van Fermin. Alle aurifriezen zijn gevuld met grote en kleurige bloemen- en vruchtenranken, waaronder zich passiebloemen, rozen, zonnebloemen, viooltjes en lelies bevinden, daarnaast ananas, druiven en granaatappels. Hoewel plantenranken natuurlijk al thuishoorden in de vormentaal van de neogotiek, zijn deze gestileerder, bonter en vrijer gecomponeerd dan hun voorgangers. De modellen zijn volgens de laatste inzichten vormgegeven. De kazuifel is van het halfwijde model, de wijde dalmatiek en tuniek hebben gesloten mouwen, zoals tot rond 1500 het geval was, en het koorkapschild is groot en enigszins gepunt. De gekruisigde Christus op de kazuifel is fier en met gekroond en opgeheven hoofd weergegeven, als overwinnaar. De afbeelding vertegenwoordigt de moderne opvattingen over de kruisdood van Christus. Het accent ligt niet meer op het lijden en sterven, zoals dat in de late middeleeuwen en in de periode van de neogotiek het geval was.



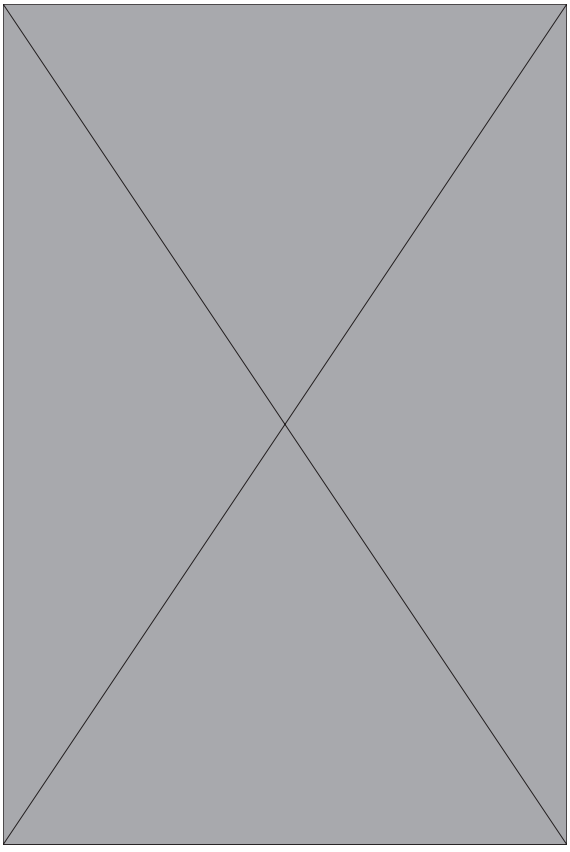


130 Koorkapschild van J.Th.J. Cuypers en H. Fermin, ca. 1900, met een afbeelding van Sint Alphonsus van Liguori. Amsterdam, Onze-Lieve-Vrouwekerk (Fermin 1907, z.p.).
131 Vaandel van J.L. Lauweriks en H. Fermin, ca. 1890, voor de Amsterdamse Vereeniging Limburgia (Fermin 1907, z.p.).

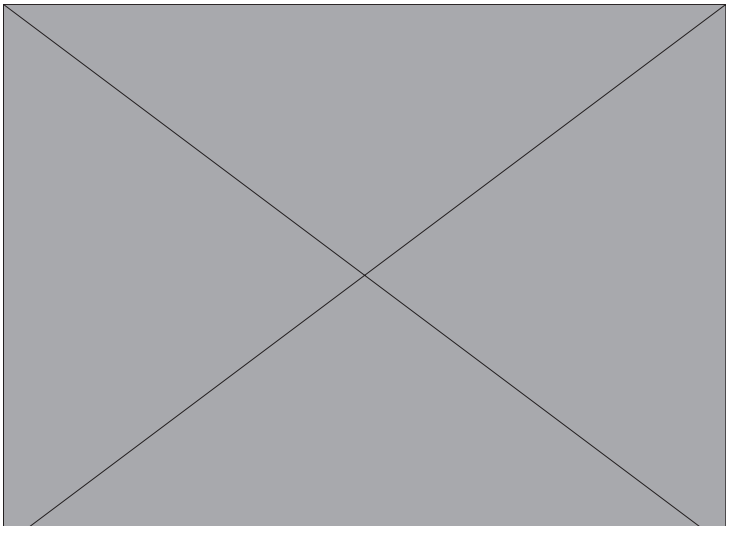
In de catalogus van Fermin van 1907 wordt één ontwerp van J.L. Lauweriks getoond. Het gaat om een vaandel voor de in 1888 opgerichte Vereeniging Limburgia Amsterdam (AFB. 131). Het ontwerp is conservatief van opzet, elke verwijzing naar zijn latere stijl ontbreekt. Waarschijnlijk stamt het uit de tijd dat Lauweriks nog in dienst was van Cuypers, dus van voor 1895. Het in de catalogus opgenomen vaandel van K.P.C. de Bazel laat een heel ander beeld zien (AFB. 137).[388] Dit vaandel werd gemaakt voor de Sint-Jacobuskerk in Den Haag, in opdracht van de Broederschap ter ere van de Martelaren van Gorcum.[389] In 1867 waren deze negentien bij Den Briel terechtgestelde katholieke religieuzen heilig verklaard, wat de verering enorm had gestimuleerd. Brielle werd een

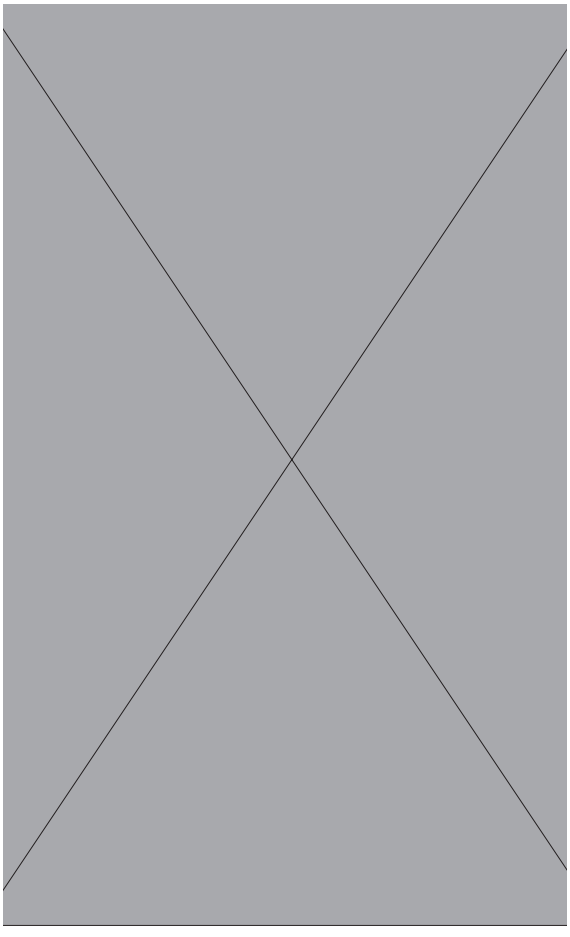


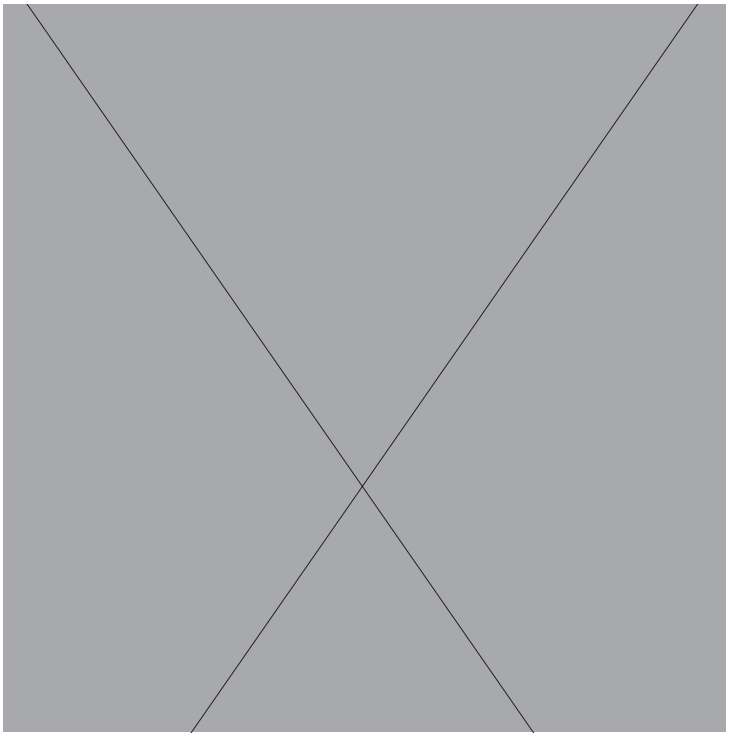
132 Ontwerptekening van K.P.C. de Bazel voor een vaandel, ca. 1890–1905, voor de door redemptoristen bediende Kerk van O.L.V. van Altijddurende Bijstand te Roosendaal. Utrecht, Museum Catharijneconvent, ABM te00059.



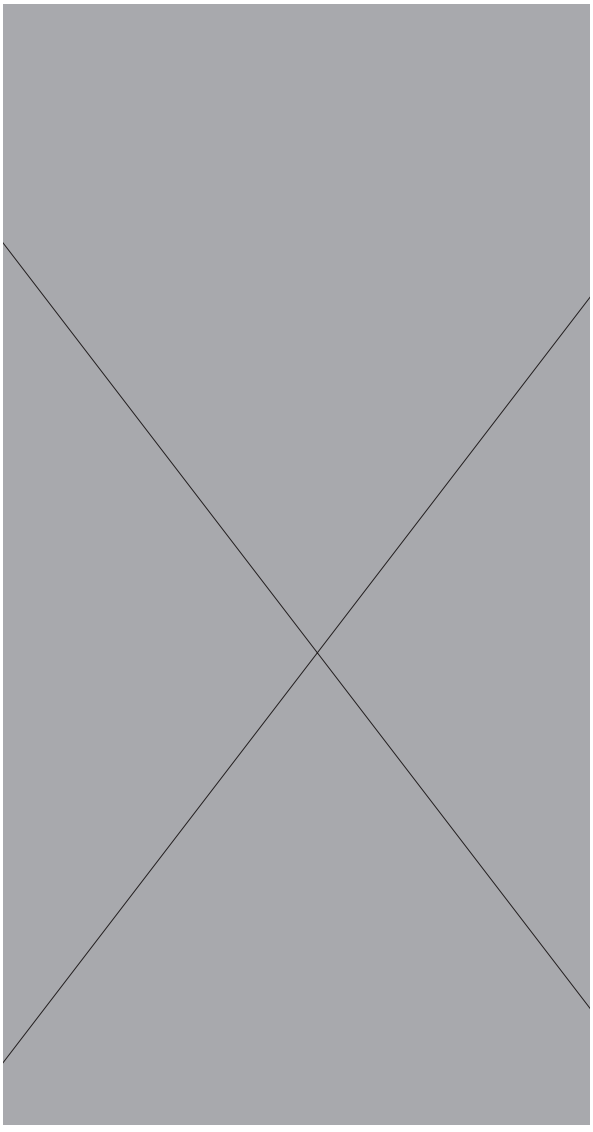
133 Dalmatiek van H. Fermin, ca. 1890–1910 (detail). Groningen, Sint-Jozefkerk.
134 Koorkap van H. Fermin, ca. 1890–1910, vervaardigd voor de kerk van O.L.V. Onbevlekt Ontvangen te Den Haag (detail). Nijmegen, Berchmanianum.







135, 136 Kazuifel en koorkap van H. Fermin, voltooid in 1918. Het motief van het goudbrokaat, waarschijnlijk afkomstig uit Lyon, werd ontleend aan de koningsmantel van Eduard van Engeland. Op het schild de Kroning van Maria naar Fra Angelico. Zwolle, Dominicanerklooster.



137 Ontwerptekening van K.P.C. de Bazel voor een vaandel, ca. 1890–1905, voor de Sint-Jacobuskerk in Den Haag, in opdracht van de Broederschap ter ere van de Martelaren van Gorcum (Fermin 1929, z.p.).

bedevaartsoort en er werden verscheidene broederschappen opgericht, onder andere in Den Haag. Het vaandel van de Haagse broederschap is gedecoreerd met een mandorla, waarbinnen de martelaren geknield zijn weergegeven voor Maria met Kind, Petrus en Paulus. De statische, vlak weergegeven figuren met grote hoofden en slanke handen zijn zonder enige perspectiefwerking achter elkaar geplaatst. Een meanderende lijn vult de achtergrond van de figuren, de hemel is bedekt met fijne spiraalvormen in gouddraad. De horizontale onder- en bovenranden van het vaandel zijn bedekt met bonte bloemen. Het vaandel van De Bazel werd een van de meest gewaardeerde en afgebeelde ontwerpen in de contemporaine literatuur. Zelfs nog in 1929 werd het in *Het Gildeboek* genoemd als geslaagd voorbeeld van moderne vaandelkunst.[390] Er zijn nog twee andere vaandels naar ontwerp van De Bazel bekend.[391] Een daarvan werd gemaakt voor de door de redemptoristen bediende Kerk van O.L.V. van Altijddurende Bijstand te Roosendaal (AFB. 132). De op dit vaandel afgebeelde, scherp omlijnde figuren van Maria, Jozef en Christus zijn geplaatst tegen een vlakke, met bloemen gedecoreerde achtergrond. De invloed van de Beuroner Schule is duidelijk zichtbaar. Uit een verzoek om beeldmateriaal van Joseph Cuypers uit 1897 blijkt dat De Bazel meer ontwerpen voor textiel moet hebben gemaakt, maar daar is niets meer over bekend.[392]

Bonte, gestileerde bloemmotieven zijn kenmerkend voor het nieuwere werk van de firma Fermin. Zij zijn uitgevoerd in een tamelijk grote platsteek, tegen een effen achtergrond. Gouddraad is in bescheiden mate gebruikt, bijvoorbeeld als omkadering van het zijdeborduurwerk of om dunne ranken weer te geven. Deze bloemmotieven zijn onder andere terug te vinden in de randdecoratie van vaandels, waaronder die van De Bazel. In het Breda's Museum bevindt zich nog zo'n vaandel, afkomstig uit de Sint-Annaparochie te Breda (AFB. 109). De centrale Christusfiguur, geplaatst in een mandorla, is hier omrand met rozen. Ook heiligenfiguren op aurifriezen worden gevat in bloemen. In de Sint-Jozefkerk te Groningen bevindt zich een vroegtwintigste-eeuws vierstel, waar de nog onder gotische bogen geplaatste heiligen omringd zijn door bonte zonnebloemen en passiebloemen (AFB. 133). Een driestel, dat iets later gedateerd moet worden, is afkomstig uit de parochie van O.L.V. Onbevlekt Ontvangen te Den Haag.[393] Het is rijk gedecoreerd met zonnebloemen, lelies en distels (AFB. 134). De neogotische ornamentiek is bij dit laatste voorbeeld geheel losgelaten.

In de loop der jaren verdwijnt de bloemenweelde uit het werk van de firma Fermin. Het atelier blijft wel uitblinken in kleurig handborduurwerk. Tijdens de jaarlijkse reis van het Sint-Bernulphusgilde in 1918 bezochten de leden het Dominicanerklooster te Zwolle en zagen daar onder andere paramenten die door

H. Fermin zelf waren ontworpen. Het gezelschap was enthousiast, 'vooral gewezen werd op het schoudervelum, welks versiering, een uit een kelk drinkende pauw, een prijzenswaardig staal mag heeten van mooie kleurzetting en borduurkunst.'[394] Het gaat hier om een ter gelegenheid van het zilveren priesterfeest van prior Bernardus van Breda vervaardigd stel (AFB. 135–136). Het geheel werd in 1918 voltooid, een jaar na het jubileum, omdat de levering van de grondstoffen uit Krefeld en Lyon vanwege de Eerste Wereldoorlog flinke vertraging had opgelopen.[395] De zeer wijde kazuifel is voorzien van een gaffelkruis waarop de gekruisigde Christus is geborduurd, tegen een achtergrond van spiraalvormen van gelegd gouddraad. Op het schild van de koorkap is de kroning van Maria door Christus afgebeeld, tegen een effen gouden stof. De drinkende pauw met volle staarttooi op het schoudervelum is in een vierpas geplaatst. De wijde gewaden van rijke historiserende stoffen, gedecoreerd met figuren van kleurig zijdeborduurwerk tegen een effen achtergrond met spiraalmotieven, zijn zeer kenmerkend voor deze tijd. De invloed van de neogotiek is nog duidelijk te onderscheiden, vooral in de stoffen en het zijdeborduurwerk, maar van zuivere imitatie is absoluut geen sprake meer.

Bij Fermin werd ook een enkel vaandel van Theo Molkenboer (1871–1924) uitgevoerd. Molkenboer ontwierp in de jaren na 1900 verscheidene paramenten, volgens zijn zeggen zowel vaandels als misgewaden, altaarkleden als stola's.[396] Hij was evenals Joseph Cuypers intensief betrokken bij De Violier en behoorde tot de oprichters van *Van Onzen Tijd*. De schilder was fel gekant tegen historische navolging:

> Bewust streef ik geen enkelen stijl na. Stijl, voor zoover men daar zekere vormen onder verstaat. Maar ik heb getracht alle voortbrengselen van de oude kunst steeds zoo te bestudeeren dat ik tot een norm kwam die ik in alle cultuur-kunst terug vond, onverschillig of het Grieksche, Gothieke of goede hedendaagsche, oostersche of westersche kunst was.[397]

Hoewel Molkenboer geen strikte navolger was van de Beuroner Schule, lijkt hij wel sterk door de theorieën beïnvloed te zijn. In ieder geval begint een publicatie over zijn eigen werk uit 1909 met hetzelfde citaat uit Genesis als Lenz gebruikte in diens publicatie uit 1898: 'In den beginne schiep God alles naar maat, getal en gewicht'. Hieruit blijkt zijn liefde voor de geometrie. Molkenboers monumentale en vlakke schilderkunst is enigszins vergelijkbaar met die van de Beuroner Schule. Ook hij gebruikt een gesloten achtergrond en zijn figuren hebben scherpe en donkere contouren. Deze kenmerken gelden ook voor zijn ontwerpen voor paramenten. De composities zijn uitermate sober en de omlijsting van de figuren is ontdaan van elk decoratief ornament. De mandorla, rechthoek en cirkel bepalen de hoofdvorm van de compositie.

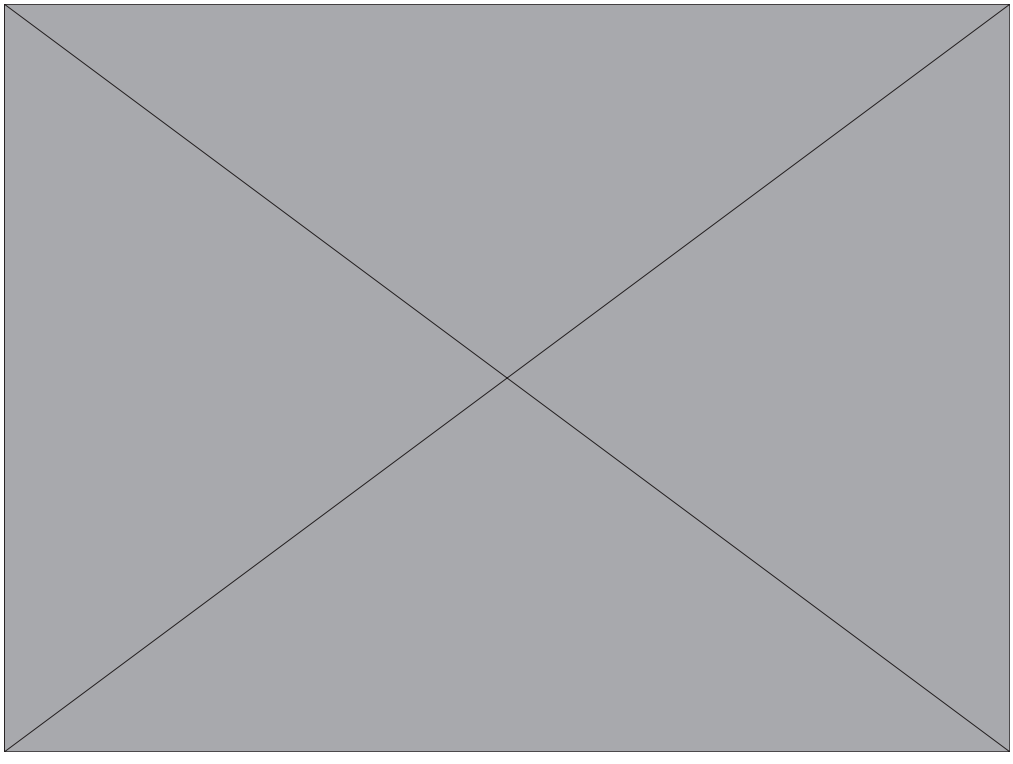
In 1906 liet de Amsterdamse studentenvereniging Sanctus Thomas Aquinas een vaandel ontwerpen door Molkenboer. Het is een goed voorbeeld van zijn werk. Normaal gesproken wordt de universitaire wereld gesymboliseerd door Minerva, maar de afbeelding van een heidense godin was in dit geval ondenkbaar.

Molkenboer combineerde daarom de middeleeuwse uitbeelding van de filosofie – een vrouwenfiguur met een boek in de rechterhand en een scepter in de linkerhand – met een cherubijn, die staat voor de volheid van kennis. De combinatie van twee in de middeleeuwse theologie gewortelde symbolen kennen we niet uit de middeleeuwen zelf en kan bezien worden in het licht van het ver doorgevoerde symbolisme van rond 1900. De cherubijn, een engel met een blauw gelaat die een boek in de rechter- en een scepter in de linkerhand houdt, is geplaatst in een mandorla en wordt omgeven door de symbolen van de faculteiten. De compositie kenmerkt zich door soberheid en klare compositie. Historiserende elementen ontbreken.

Ook Hubert Fermin zelf maakte ontwerpen. Zijn vaandels zijn sterk neogotisch van karakter, hoewel de composities eenvoudiger en de decoratieve motieven sterker ingekaderd zijn. Voor de kerk van Brielle vervaardigde hij een koorkap, waarvan de aurifriezen gedecoreerd zijn met ranken waartussen de martelaren van Gorcum zijn geplaatst (AFB. 138). De compositie lijkt geïnspireerd te zijn op de klassieke weergave van de Boom van Jesse. In het Cuypersarchief bevindt zich een foto van een vroegzestiende-eeuwse kazuifel met een Boom van Jesse van vergelijkbare compositie, waaraan Fermin zijn inspiratie kan hebben ontleend.

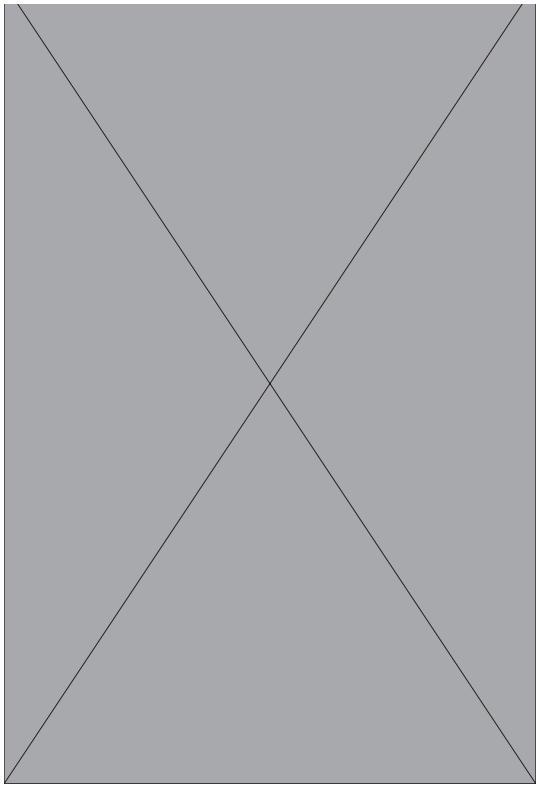
Fermin schreef verscheidene boekwerkjes over borduurkunst, onder andere in 1929 ter gelegenheid van het veertigjarig jubileum van de afdeling paramenten van het atelier.[398] Hij pleitte hierin voor het echte handwerk. Als belangrijkste werken van het atelier noemde hij de gerestaureerde kazuifel van de Hartebrugkerk te Leiden en het vaandel naar ontwerp van K.P.C. de Bazel.

In 1930 overleed Fermin. Hij werd opgevolgd door zijn jongste zoon Antonius



138 Aartsbisschop J. de Jong draagt de koorkap van H. Fermin met de martelaren van Gorcum tijdens de Brielse processie, 9 juli 1948. Utrecht, Museum Catharijneconvent.

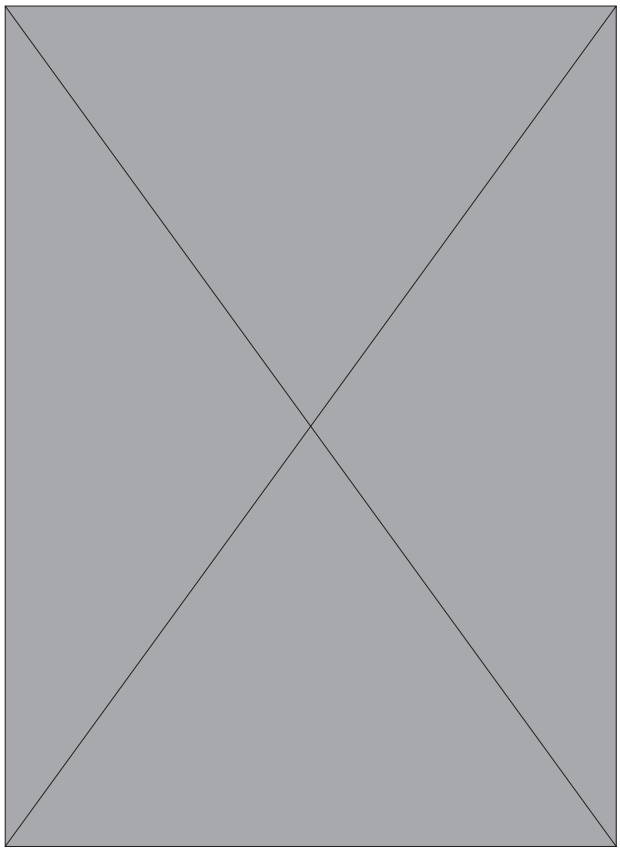
Henricus (1900–1962) en zijn dochter Wilhelmina Hubertina Adeline (1901). De hoogtijdagen van het atelier waren echter voorbij. Dat het atelier de borduurkunst nog geruime tijd goed beheerste, blijkt uit opdrachten voor het Vredespaleis vanaf 1932. Het gaat hier om de geborduurde wapenschilden op de rugleuningen van de stoelen van het Permanent Hof van Arbitrage. Voor de paramentenproductie speelde het atelier echter geen rol van betekenis meer.



139 Vaandel van P.P. Rietfort, 1914, van de Zeeuwse Processie naar Kevelaer (detail). Goes, Sint-Magdalenakerk.

Nieuwe ateliers, geïmporteerde stijl: P.P. Rietfort, H. Verbunt-van Dijk en het Duitse atelier Krieg & Schwarzer

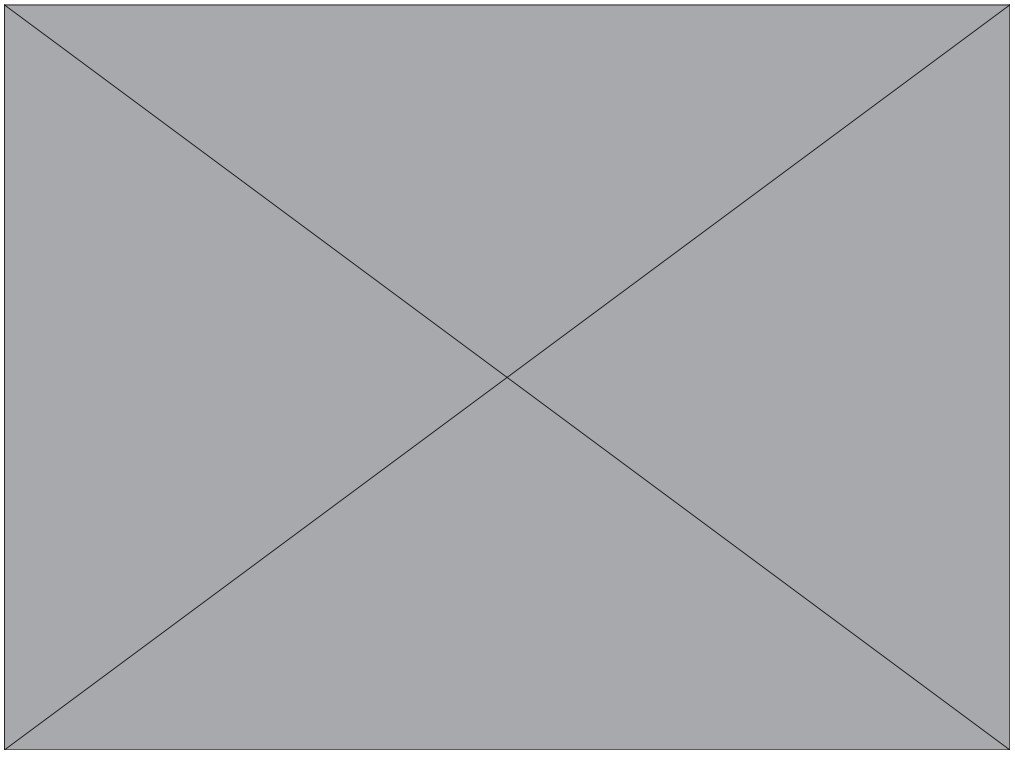
Na 1900 kwamen er verscheidene nieuwe paramentenleveranciers op de markt, die een geduchte concurrentie zouden gaan vormen voor de gevestigde bedrijven. Zij zouden sterk op Duitse import drijven en daarmee ook de Duitse stijlvernieuwingen importeren. Het gaat hier met name om het Haarlemse bedrijf P.P. Rietfort en het Tilburgse H. Verbunt-van Dijk. Al in 1884 was Petrus Paulus Rietfort (1857–1934) zijn Haarlemse winkel in garen en band begonnen. De winkel verkocht in ieder geval vanaf 1900 textiel voor kerkelijk gebruik, zoals kant, linnengoed en ondergoed voor de geestelijkheid.[399] Vóór 1912 schakelde het bedrijf volledig over op paramenten en in 1914 prees het zichzelf aan als magazijn én atelier.[400] In de eerste periode van het bedrijf werd zeer uiteenlopend werk geleverd. Het eerst bekende werk dateert uit 1914. Het gaat om een vaandel van de Zeeuwse Processie naar Kevelaer (AFB. 139). Behalve het centrale tafereel is dit rijkversierde vaandel in de stijl van de neogotiek geheel gedecoreerd met machinaal borduurwerk. Het is onwaarschijnlijk dat Rietfort dit vakkundig samengestelde werk in eigen beheer vervaardigde. Zeer waarschijnlijk werd het vaandel ingevoerd uit Duitsland en contacten in Kevelaer liggen voor de hand. In 1916 haalde een albe van Rietfort voor de Heilig Hartkerk te Haarlem het nieuws vanwege de decoratie met parures. Deze kleurige sierstukken op de onderzijde van het gewaad en van de mouwen behoorden in de middeleeuwen tot de gebruikelijke decoratie van de albe. De aanhangers van de neogotiek hadden lang voor de herinvoering van parures geijverd, maar tot dan toe met weinig resultaat. Welke stijl de besproken sierstukken hadden is onbekend, aangezien een afbeelding ontbreekt. Een fraai geïllustreerde advertentie van Rietfort in *Het Gildeboek* van 1918 laat een zeer eigentijdse kazuifel zien (AFB. 140). De kazuifel van het Borromeusmodel is voorzien van een gaffelkruis van effen zijde met een fijne lijndecoratie in gouddraad in de stijl van de geometrische art nouveau. Centraal is een klein geborduurde figuur aangebracht, voorstellende Maria die het Kind toont. Vergeleken met een in dezelfde aflevering getoonde koorkap van Fermin (de besproken koorkap van het Dominicanerklooster te Zwolle) is de kazuifel van Rietfort erg modern. Hoewel de advertentie melding maakt van 'origineele ontwerpen – eigen ateliers', wil dit niet zeggen dat Rietfort al het werk in eigen beheer vervaardigde. Integendeel, hij zou rond deze tijd het meeste werk



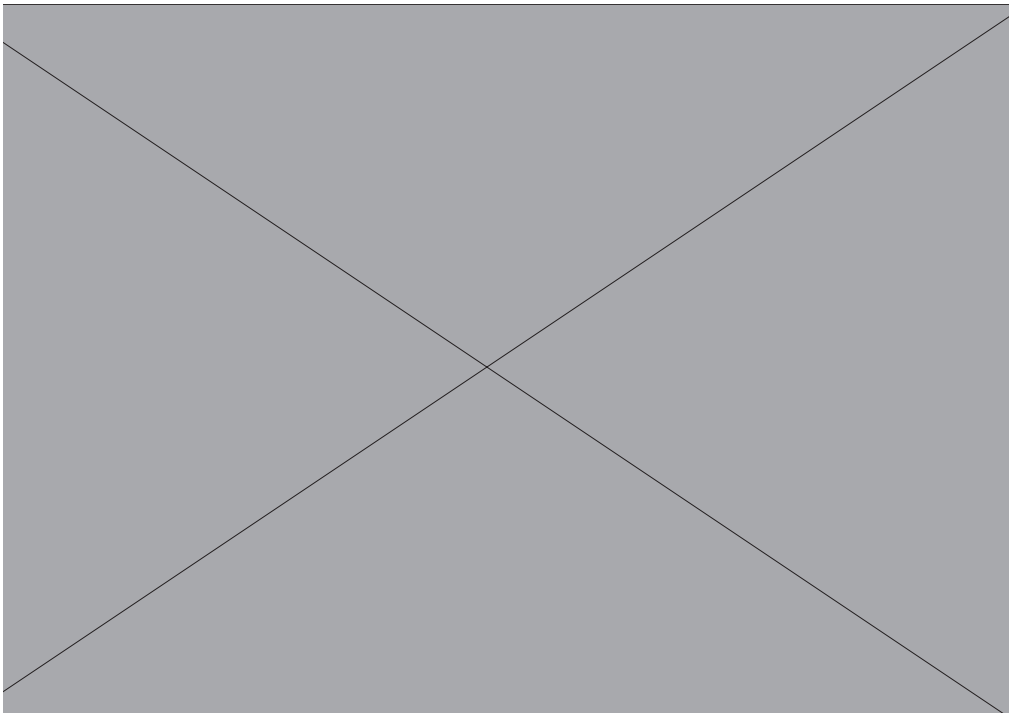
140 Kazuifel van P.P. Rietfort, advertentie uit *Het Gildeboek* 1918, nr. 3.

gaan betrekken bij Krieg & Schwarzer uit Mainz. Een catalogus van dit bedrijf uit het bezit van Rietfort met referenties uit de jaren 1916–1918 geeft weer wanneer het contact begon.

In 1921 werd de firma van P.P. Rietfort, die kinderloos was, overgenomen door een familielid van zijn echtgenote, Joseph Maria van de Pavoordt (1890–1979). Rond deze tijd verhuisde het bedrijf naar de Kruisweg 69 (naast het Bisschoppelijk Paleis aan de Nieuwe Gracht), waar een fraaie toonzaal in gebruik werd genomen. Het snel groeiende bedrijf vestigde in 1925 een agentschap in Soerabaya. Er werden verscheidene foto's gemaakt van het Haarlemse atelier (AFB. 141) en de toonzaal (AFB. 142). De opnames van het atelier tonen de werkwijze bij Rietfort en ongetwijfeld vele andere bedrijven. Op verschillende plekken hangen kant-en-klare borduurwerken, zoals ze van een borduuratelier binnenkwamen. Kruis en kolom zijn nog bevestigd op de oorspronkelijke linnen versteviging, vlak naast elkaar. Dit borduurwerk werd in het atelier uitgesneden en aangebracht op stof naar keuze. Met de hand of de machine werd het gewaad in elkaar gezet. Dit verklaart de aanwezigheid van etiketten van het verwerkende atelier, niet van het borduuratelier, in de paramenten. Een vlag met teksten rechts tegen de muur laat zien dat het atelier zelf nog wel eenvoudige borduurwerken maakte, maar de echt fijne borduurwerken werden geïmporteerd.



141 Atelier van P.P. Rietfort te Haarlem. Het borduurwerk is waarschijnlijk grotendeels afkomstig van Krieg & Schwarzer te Mainz. Spaarnestad Photo.

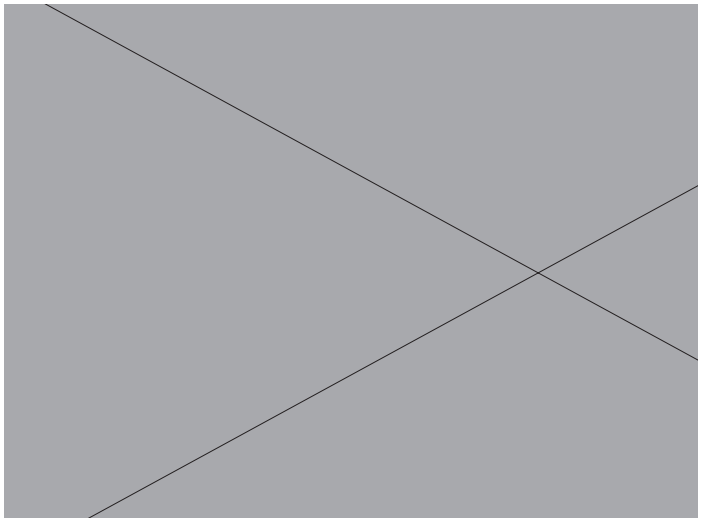


142 Toonzaal van P.P. Rietfort aan de Nieuwe Gracht in Haarlem, ca. 1930. Particuliere collectie.

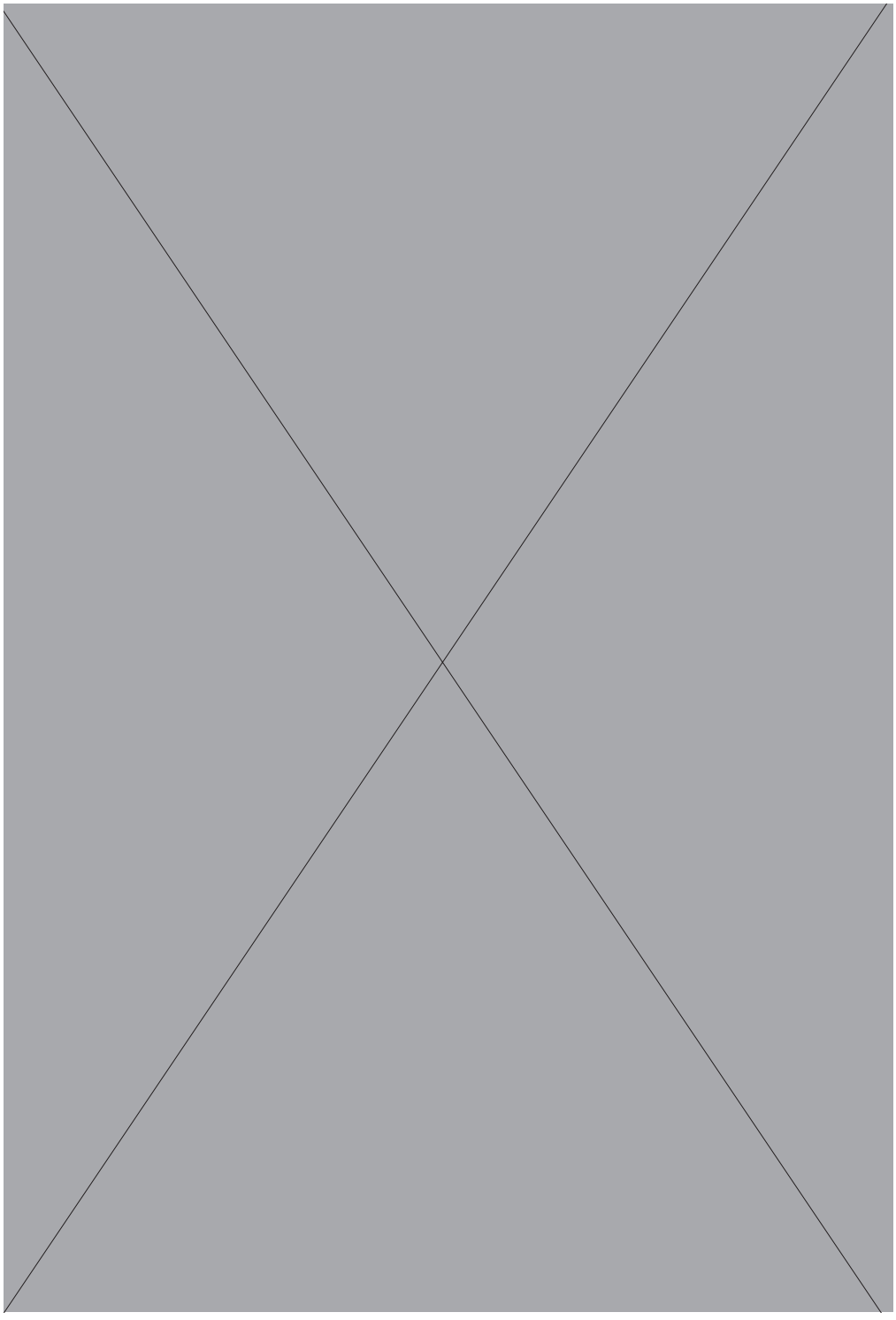
Op de foto's zijn hoofdzakelijk paramenten van Krieg & Schwarzer te zien, zowel het handwerk als het geweven werk in stijl van de Beuroner Schule. Zelfs nog in 1932 leverde Rietfort paramenten in deze laatste stijl.[401] Zoals zovele van dergelijke bedrijven leverde Rietfort eveneens metalen kerkbenodigheden, zoals kandelaars en wierookvaten. Op dit gebied was Rietfort alleen handelaar; niets werd in eigen atelier gemaakt. Rietfort groeide uit tot een van de grotere leveranciers voor Nederland, 'die een belangrijk deel van de kerkparamenten en -sieraden voor geheel ons land te verwerken heeft'.[402]

Een andere afnemer van Krieg & Schwarzer was de in 1895 opgerichte firma H. Verbunt-van Dijk te Tilburg. H.J.M. Verbunt (1868–1937) handelde, evenals zijn vader en broers, oorspronkelijk in wijnen. Daarnaast had hij een strohulzenfabriek (voor de verpakking van wijnflessen). Hij was gespecialiseerd in miswijnen en had daarmee een omvangrijke katholieke clientèle opgebouwd. Van deze gunstige situatie maakte Verbunt gebruik door tussen 1900 en 1910 zijn handel uit te breiden naar kerksieraden. In dat laatste jaar leverde hij in ieder geval verscheidene paramenten: een kazuifel met een geweven kazuifelkruis in neogotische stijl aan de Sint-Lambertuskerk te Rosmalen en een driestel, afkomstig van Krieg & Schwarzer, aan een priester te Uden.[403] In de eerste jaargang van *Het Gildeboek* uit 1918 prees het bedrijf zichzelf aan als handelaar in kerkelijke kunst, 'speciaal liturgische gewaden'.

143 Bedrijfspand van Krieg & Schwarzer te Mainz (Krieg & Schwarzer ca. 1920).

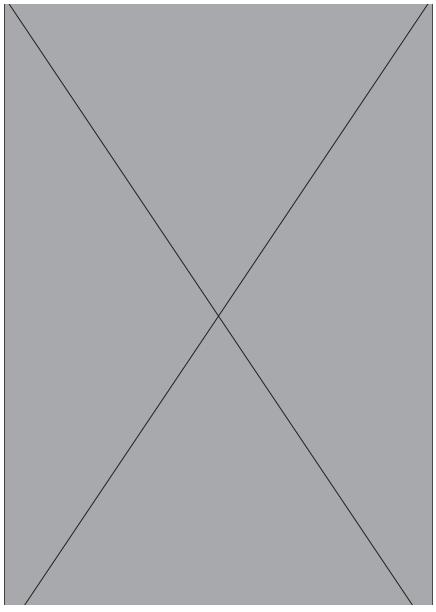


144 Kazuifel van Krieg & Schwarzer te Mainz, in een catalogus uit het bezit van P.P. Rietfort (Krieg & Schwarzer ca. 1920).



Er is een foto van het atelier bewaard gebleven uit het bezit van P.J. van Elten (1897–1966), die er tussen 1910 en 1919 werkzaam was.[404] Van Elten was als twaalfjarige jongen begonnen met het omspoelen van flessen en had de aandacht op zich gevestigd door tekeningen op de keldermuur te maken. Zijn talent werd onderkend en hij werd in het atelier geplaatst, waar hij zich het vak van borduurwerker eigen maakte. De genoemde foto moet dateren uit zijn eerste jaren bij het atelier. Er zijn twaalf vrouwen en meisjes op te zien, drie jongens achter een

borduurraam en waarschijnlijk de eigenaar zelf. Tegen een muur hangen enkele in hoogliggend goudborduurwerk uitgevoerde symbolen, zoals een pelikaan, een hart en een Lam Gods. Op de achtergrond is een kazuifel in de stijl van Krieg & Schwarzer te zien. Tegen een andere muur hangt een ruitvormig vaandel. Er zijn minimaal twee naaimachines aanwezig. Het lijkt erop dat de werkwijze bij Verbunt-van Dijk vergelijkbaar is met die van Rietfort; het fijne borduurwerk werd geïmporteerd en in het eigen atelier verwerkt tot paramenten. De aanwezigheid van jongens achter een borduurraam wijst er echter ook op dat er ter plekke borduurwerk werd gemaakt, waarschijnlijk alleen goudborduurwerk. Toen Van Elten in 1920 vertrok naar Amsterdam, kon hij in ieder geval direct aan de slag bij het borduuratelier A. de Block, waar men gespecialiseerd was in goudborduurwerk ten behoeve van uniformen.

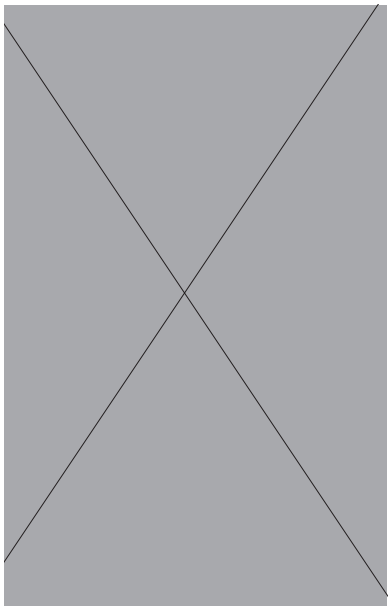


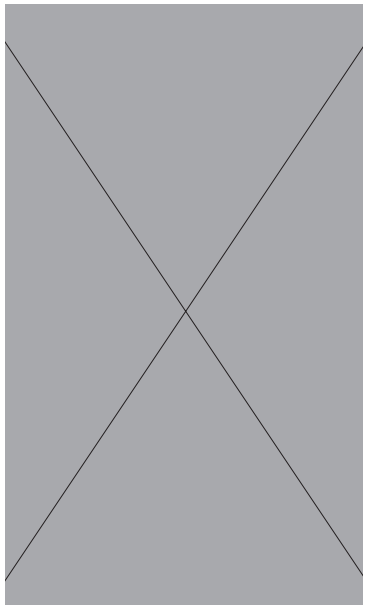
145 Engel op een kazuifel van Krieg & Schwarzer, geleverd door P.P. Rietfort. Amsterdam, Onze-Lieve-Vrouwekerk.

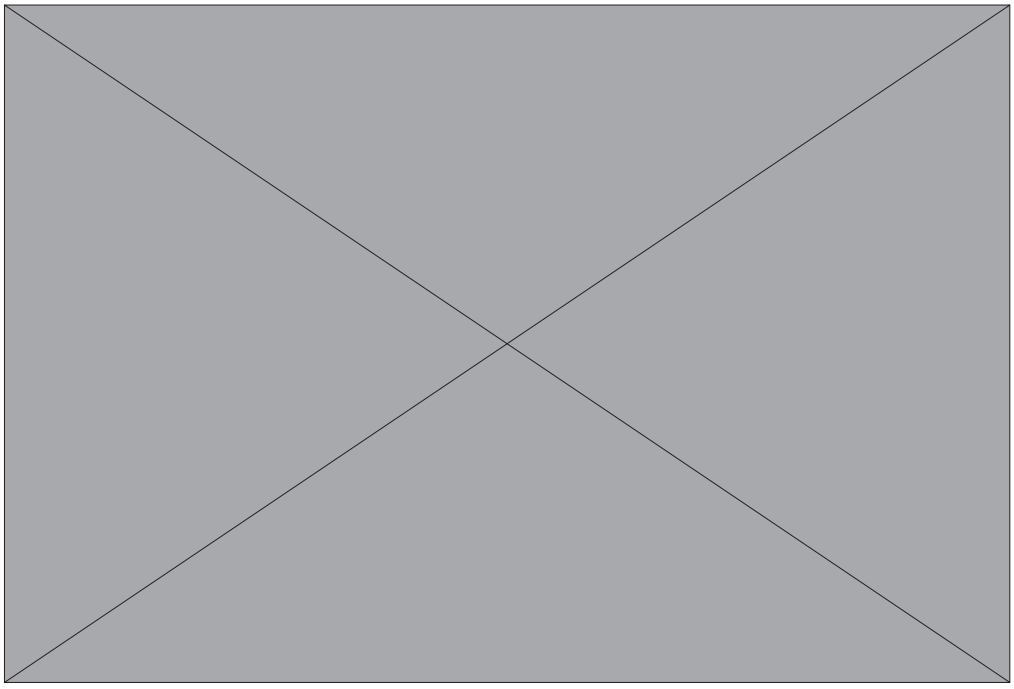
Over de firma van Krieg & Schwarzer te Mainz is weinig bekend. Het moet in ieder geval een groot bedrijf zijn geweest, dat over de gehele wereld paramenten en edelsmeedwerk leverde (afb. 143). Het prees zichzelf aan als leverancier van 'Anforderungen der neuen Zeit'. De handgeborduurde paramenten van het atelier zijn zeer herkenbaar (afb. 144). De aurifriezen zijn van opzet neogotisch: zij zijn samengesteld uit architecturale omlijstingen met spitsbogen, afgewisseld met vierpassen en gotische teksten. Ook is er nog veel gebruikgemaakt van geborduurde heiligenfiguren. Maar er is vrijer met deze motieven omgesprongen en de sterk gestileerde plantaardige decoraties nemen de overhand. Deze zijn vervaardigd in kleurige platsteek op een ondergrond van effen zijde. Er zijn elementen van de Beuroner Schule in de decoraties te onderscheiden, bijvoorbeeld in de frontaal afgebeelde, statische engelenfiguren met opgestoken vleugels op een stel waarvan zich onder andere een exemplaar in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Amsterdam bevindt (afb. 145). Kleine details, zoals spiraalvormige lijndecoraties, maken het tot een eigentijdse kazuifel.

146, 147 Melchisedech op twee vrijwel identieke kazuifels van Krieg & Schwarzer uit Mainz. Uden, Museum voor Religieuze Kunst, mrk 615 en 706.

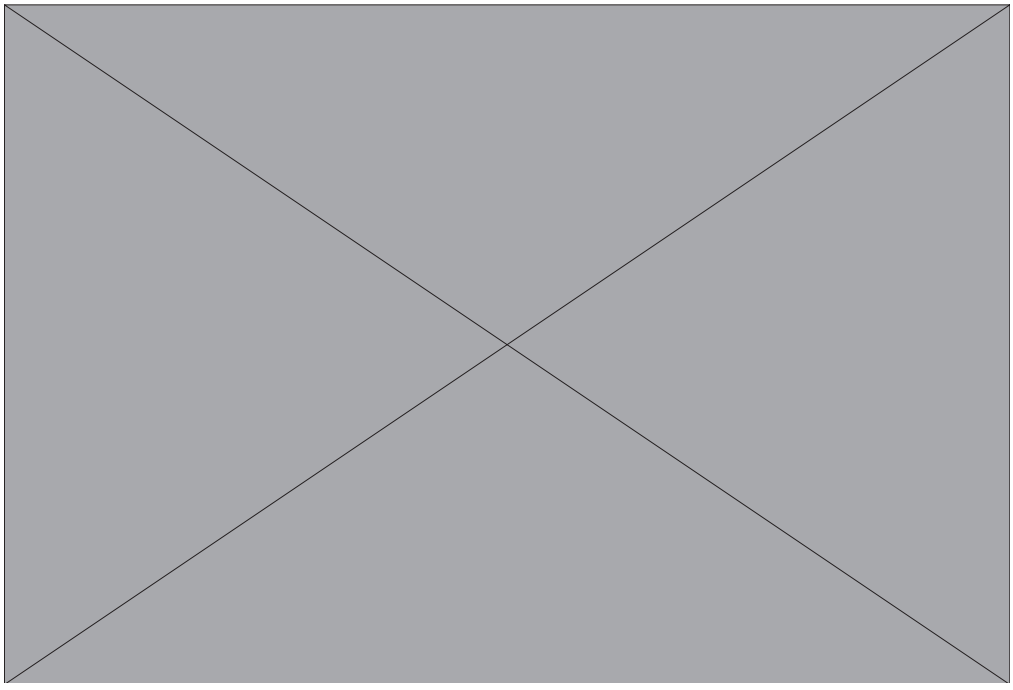
Dat er seriematige geproduceerd werd, blijkt duidelijk uit twee kazuifels die zich in het Museum voor Religieuze Kunst te Uden bevinden, één uit particulier bezit, de ander afkomstig van de Zusters Redemptoristinnen te Velp.[405] Zij zijn gedecoreerd met taferelen en heiligen die het offer weergeven, zoals het Laatste Avondmaal, Jacob die zijn zoon Isaäc offert en het offer van brood en wijn van Melchisedech. De composities zijn identiek, maar de uitvoering verschilt. Zo heeft Melchisedech op de eerste kazuifel een zwarte baard, maar op de tweede een witte (afb. 146–147). Krieg & Schwarzer leverde ook veel paramenten gemaakt van fabrieksmatig geweven onderdelen. De meeste van







148 Koorkap van Krieg & Schwarzer, Mainz, in de stijl van de Beuroner Schule, model 3204 (Krieg & Schwarzer ca. 1920).



149 Koorkap van Krieg & Schwarzer, Mainz, met banden met in goud ingeweven ruitmotieven, gevuld met rozetten, model 3209 (Krieg & Schwarzer ca. 1920).

de in de catalogus aangeboden paramenten zijn terug te vinden in Nederlandse sacristieën. Er is onder andere gebruikgemaakt van geweven banden en onderdelen in de stijl van de Beuroner Schule, afkomstig van de firma F.X. Dutzenberg uit Krefeld (AFB. 148).[406] Ook de paramenten van Krieg & Schwarzer met de nummers 3203 (gouden ondergrond met een motief van los van elkaar geplaatste vierpassen en cirkels) en 3209 (banden met in goud ingeweven ruitmotieven, gevuld met rozetten) worden in Nederland aangetroffen (AFB. 149). Aangezien het hier om fabrieksmatig vervaardigde onderdelen gaat van waarschijnlijk Krefeldse firma's, kunnen die Nederlandse paramenten ook van andere leveranciers afkomstig zijn.

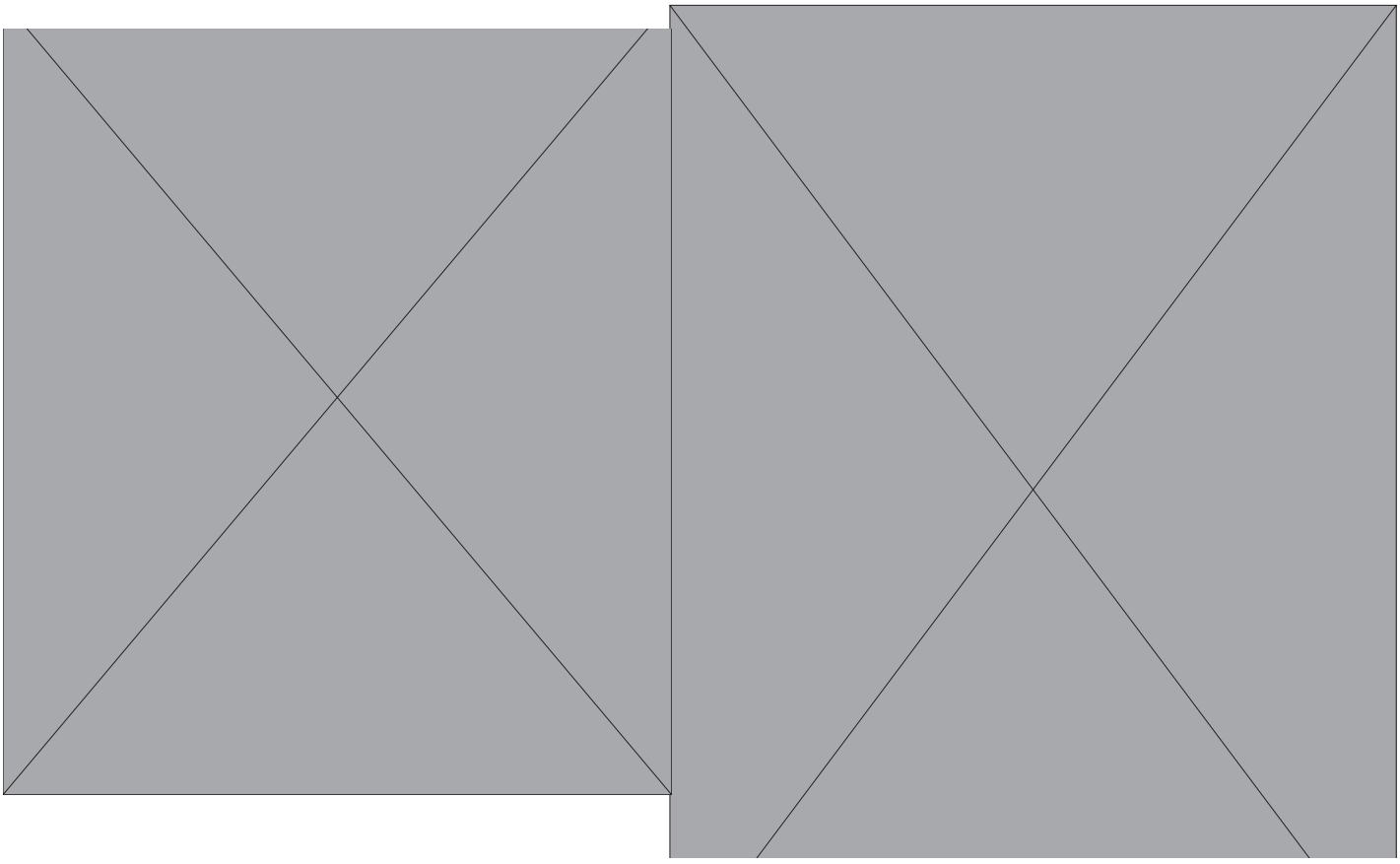
Op de grens: Leo Peters en de geometrische art nouveau

Eind negentiende eeuw vestigde de kunstschilder Leo Peters, zoon van een kerkschilder uit Venlo, zich aan de Venloerstrasse te Kevelaer.[407] Kevelaer was in die tijd een populair bedevaartsoord, waar veel Nederlanders kwamen. Er waren verscheidene verkopers van kerkornamenten gevestigd, die goede zaken deden en beschouwd werden als serieuze concurrenten van de Nederlandse leveranciers. Dankzij de bedevaartsgangers kon een groot afzetgebied bereikt worden. Bovendien had de aanwezigheid van Friedrich Stummel gezorgd voor een gunstig kunstenaarsklimaat. Het is ongetwijfeld deze uitzonderlijke situatie geweest die ertoe heeft geleid dat Peters zich hier vestigde.

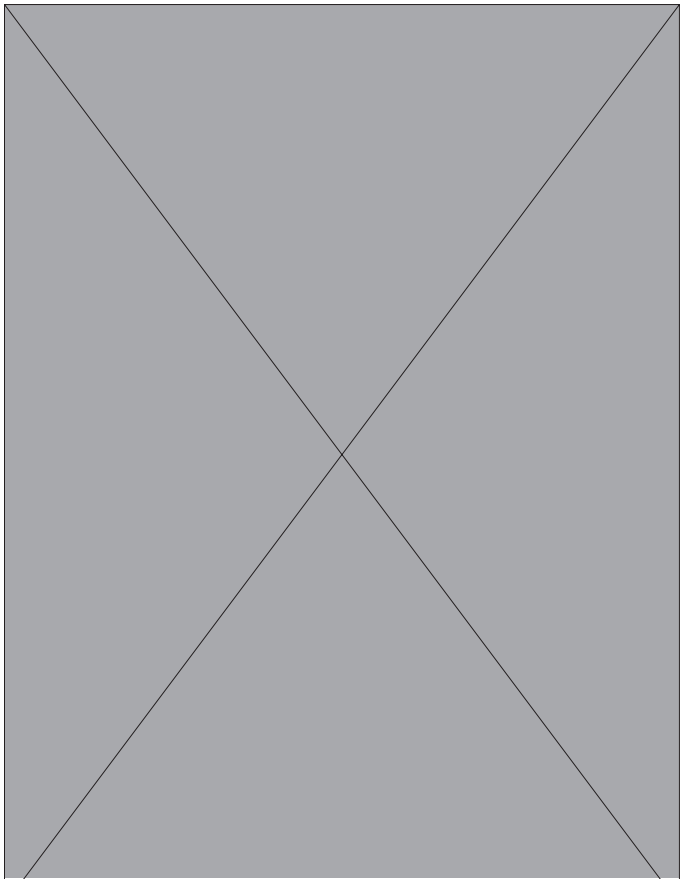
In 1897 prees Peters zichzelf nog alleen aan als kunstschilder, in 1904 ook als kunstborduurder.[408] Het is onwaarschijnlijk dat hij zelf de naald hanteerde. De uitvoering van zijn werk moet in handen hebben gelegen van uitstekend geschoolde en zeer ervaren borduurders. In de eerste jaren vervaardigde het atelier waarschijnlijk alleen neogotisch werk, gezien de aanbeveling van zijn 'Borstbeelden voor Medaillons in Casulkruizen; van grootere figuren en Beeldengroepen' en zijn vaardigheid tot het 'Restaureren van antieke Borduursels'.

In de jaren tien groeide het bedrijf uit tot een van de belangrijkste vernieuwende paramentenateliers. Peters' werk werd regelmatig afgebeeld in het *Zeitschrift für christliche Kunst* en in *Die christliche Kunst*. Zijn werk werd getoond op de tentoonstelling van de Kölner Werkbund (1914) en op de tentoonstelling in Limburg a/d Lahn (1917). In 1914 werd geconstateerd dat Peters nog werkte 'unter der Leitung alter Vorbilder, ohne aber von ihnen zugleich auch die Form zu übernehmen'.[409] Dit blijkt onder andere uit de kazuifel die hij in 1913 vervaardigde voor de Sint-Martinuskerk te Venlo, geheel in neogotische stijl (AFB. 151–152).[410] De kazuifel is van het halfwijde model en gedecoreerd met een brede balk en een latijns kruis. Op het kruis is de Boom van Jesse afgebeeld. Uit de stamvader Jesse ontspringen ranken in goudborduurwerk, waartussen zijn nazaten David, Salomo, Rechabeam, Asa, Abiam en Josafat ten voeten uit zijn geplaatst. Centraal in een mandorla zijn Maria met Kind afgebeeld. Op de voorzijde vormt Christus het middelpunt. Tussen de ranken zijn hier de halffiguren van Daniël, Ezechiël, Jeremia en Jesaja geplaatst. De compositie is gebaseerd op Zuid-Nederlands werk uit de vroege zestiende eeuw. Het borduurwerk is zeer rijk en vakkundig uitgevoerd. Het atelier beheerste de laatmiddeleeuwse techniek van het *or nué* ofwel goudlazuur tot in de puntjes, beter dan de voorgangers uit de negentiende eeuw.

Uiteindelijk doorbrak Peters de neogotische traditie, zowel wat betreft de kazuifelvorm als de compositie van de afbeelding en de decoratieve motieven. Op de tentoonstelling in Limburg a/d Lahn van 1917 toonde hij 'wohl der freieste Ausstattung der Kasel'.[411] Zijn moderne kazuifels zijn van het Borromeusmodel en onttrekken zich aan de 'regel' dat de decoratie binnen de vorm van een Latijns of gaffelkruis moet worden aangebracht. Peters creëerde vele varianten voor de kruisvorm, zoals de Y-vorm en de T-vorm met glooiende, rond de schouders lopende bovenbalk. Ook Romeinse clavi (twee vanaf de schouders verticaal aflopende banden) werden gecombineerd met een centraal motief. Zijn decoraties beperken zich niet tot deze kaders, maar waaieren uit over het gewaad. Hij



160 Kazuifel van Leo Peters, ca. 1910–1920, afkomstig uit de Heilig Hartkerk te Maarssen. Peters heeft de bovenbalk van het kruis een ronde vorm gegeven. Utrecht, Museum Catharijneconvent, ABM t2547.
151, 152 Kazuifel van Leo Peters, ca. 1913, gedecoreerd met de Boom van Jesse. Het detail van de rugzijde toont Maria met Kind. Venlo, Sint-Martinuskerk.



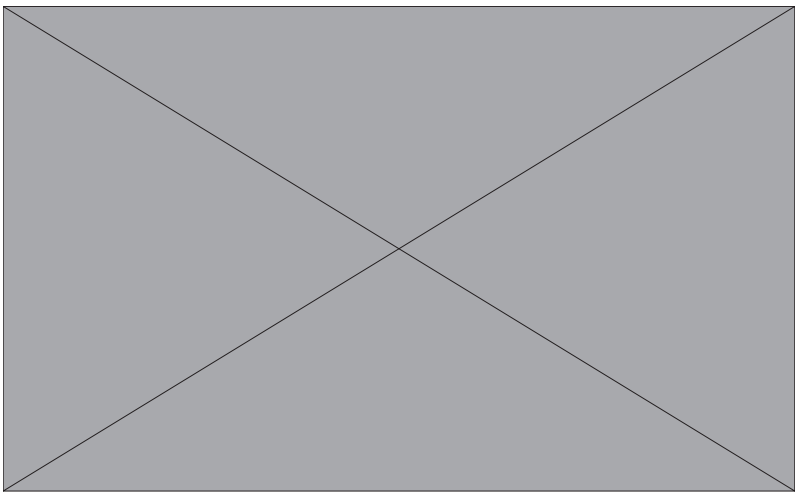
specialiseerde zich in fijne lijntekeningen, uitgevoerd in gouddraad: 'Die verflüchtigende Art des Goldkonturzeichnung'.[412] Een goed voorbeeld is de groene kazuifel die in bezit is van de Nederlandse Jezuïetenorde. Op gladde groene zijde is een decoratie aangebracht rond een Y-vormig kruis en van de schouders afhangende clavi. Beide zijn omlijst met decoraties van in gouddraad uitgevoerde fijne spiralen. De door de Y-vorm ingesloten ruimte rond de hals is gevuld met een centrale applicatie met het monogram IHS en een decoratie van slingerende lijnen. Een ander voorbeeld is afkomstig van de Heilig Hartkerk te Maarssen (AFB. 150).[413] Rond hals en schouders zijn twee evenwijdig lopende banden aangebracht. De middenbalk, met een uitlopende voet, sluit daarop aan. De rugzijde is gedecoreerd met een centraal medaillon met Christuskop in een vierkante omlijsting van fijne gouden spiralen. Stralen van fijn gouddraad waaieren uit rond het medaillon. De aurifriezen zijn samengesteld uit ranken met hartvorige bladeren en spiraalvormige uitlopers.

Peters was een van de weinige Nederlandse kunstenaars die werkten in de rijke stijl van de geometrische art nouveau. Het is niet bekend hoe de Nederlandse kunstwereld over zijn werk dacht. De vroegst bekende recensie dateert uit 1922 en werd geschreven naar aanleiding van de tentoonstelling van christelijke kunst te Keulen van 1921. L.J. Boogmans was niet enthousiast: 'Een heel rijk en opvallend rood kasuifel, geëxposeerd door Leo Peters, blijkt nogal op effectbejag te zijn gemaakt met vrij goedkoope middelen. De teekening toont niet veel stijl en 't geheel ziet er wat fabriekachtig uit, waardoor 't eigenlijk uit het kader der heele tentoonstelling valt.'[414] De rijke stijl van Peters was op dat moment al uit de gratie; er werd een grotere soberheid nagestreefd.

Persoonlijke expressie: Christine van der Meer de Walcheren-Verbrugghe

In de jaren tien waren er slechts weinig kunstenaars die zich zowel met ontwerp als uitvoering van paramenten bezighielden. Een van hen was Christine Verbrugghe (1876–1953). Haar stijl onderscheidt zich sterk van die van haar tijdgenoten. Christine Verbrugghe trouwde in 1902 met de – toen nog – socialistische schrijver Pieter van der Meer de Walcheren. Aanvankelijk hield zij zich bezig met tekenen en schilderen, zonder enige kunstopleiding, later stapte ze over op borduurwerk.[415] Gedurende enkele jaren was het echtpaar in Parijs gevestigd, waar Christine exposeerde in de Salon d'Automne. In 1911 bekeerde het echtpaar zich tot het katholieke geloof. In de hierop volgende jaren borduurde Christine van der Meer de Walcheren verscheidene paramenten en verwierf daarmee onmiddellijk succes. Op de internationale tentoonstelling van christelijke moderne kunst van 1912 te Parijs was werk van haar hand te zien (AFB. 153). Zij exposeerde samen met Jan Eloy Brom, van wie een benedictievelum getoond werd. Haar werk werd enthousiast besproken in *Van Onzen Tijd*:

> Behalve de prachtige kleurcombinaties, – de materie der zijde heeft den gloed van edelsteenen, – valt vooral het gevoel te bewonderen, waarmee de ontwerpster en borduurster de religieuse onderwerpen behandelde. Hier vindt ge dàt, wat de schoonheid der primitieven is: het sobere doch alles-zeggende gebaar,

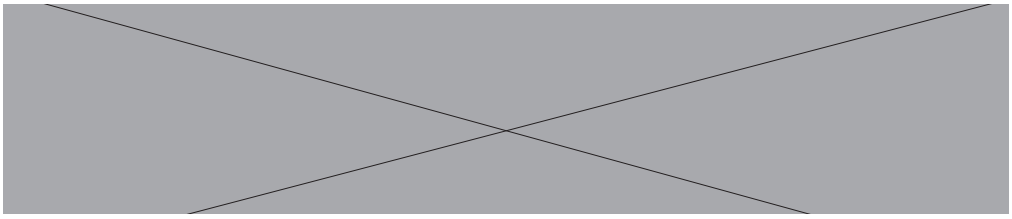


153 Borduurwerk van Christine van der Meer de Walcheren, 1911, met een afbeelding uit de legende van Sint Juliaan de Gastvrije. Het werd in 1912 geëxposeerd op de internationale tentoonstelling van christelijke moderne kunst te Parijs (Lajoost 1911, p. 470).

de strenge, bijna hiëratische houding, de innerlijke aandacht der figuren. Aldus schilderde zij als het ware met zijde, Maria Boodschap, H. Maria-Magdalena geknield voor Jesus, Wiens voeten, door haar tranen bevochtigd, zij met heur haren droogt, – een vijftal tafereelen uit de legende van St. Julien d'Hospitalier, op één baan zijde, en onderling gescheiden door verklarende woorden, – en Jeanne d'Arc te paard, het zwaard geheven, vóor een stadje met torens dat Orléans verbeeldt.[416]

Kort hierop maakte Christine van der Meer de Walcheren paramenten voor de Sacré-Coeur, die door Maria Viola in *Van Onzen Tijd* enthousiast werden beschreven. Vooral de 'warme, flonkerende kleuren' maakten indruk.[417] Christine van der Meer de Walcheren werkte zonder vooropgezet plan.[418] Haar borduurwerken kwamen al doende tot stand, bijna als een schildering, waarbij steek voor steek geplaatst werd en het beeld langzamerhand groeide. Aangezien Christine van der Meer de Walcheren zonder beroepsopleiding aan het borduren was begonnen, kon zij onbevangen een nieuwe stijl ontwikkelen. De borduurwerken roepen sterke associaties op met middeleeuwse kunst. Ze verwijzen echter niet naar het perfect uitgewerkte laatmiddeleeuwse naaldschilderwerk, zoals 'de doode en geestlooze navolging van oude kerkborduursels, door sommige fabrieken en kerkkunstateliers ondernomen', maar naar het eenvoudiger linnenborduurwerk.[419] Ook hier zijn enigszins primitief weergeven figuren tegen een onbewerkte achtergrond geplaatst. Het gebruik van teksten in kapitalen van ongelijke grootte, opgebroken in woorden en lettergrepen, lijkt eveneens hierop geïnspireerd. Het werk van Christine van der Meer de Walcheren was zijn tijd vooruit. Haar impulsieve en expressieve manier van werk zou worden nagevolgd door veel katholieke naaldkunstenaressen vanaf eind jaren twintig.

In 1918 vestigde het echtpaar zich in Oosterhout, dicht bij de benedictijner Sint-Paulusabdij, waarmee zich een hechte band ontwikkelde.[420] Als redacteur en publicist voor *De Nieuwe Eeuw* vanaf 1921 en *De Opgang* vanaf 1924 besteedde Pieter van der Meer de Walcheren veel aandacht aan de nieuwe kunst en inspireerde vele kunstenaars.[421] Van zijn echtgenote is echter nauwelijks werk uit deze periode bekend. In 1921 werd weliswaar werk van Christine getoond op de tentoonstelling van gewijde kunst van 'Ons Zuiden',[422] maar het gaat hier om het eerder besproken werk uit 1912. Van na dat jaar is alleen een vaandel bekend, geborduurd in een grove steek, dat als schilderwerk overkomt.[423] Hun dochter Anne Marie van der Meer de Walcheren (1912–1976) zou het werk voortzetten. Als zuster Christine zou zij in de Onze-Lieve-Vrouweabdij in Oosterhout als schilderes werkzaam zijn en na 1945 de leiding over het paramentenatelier op zich nemen.

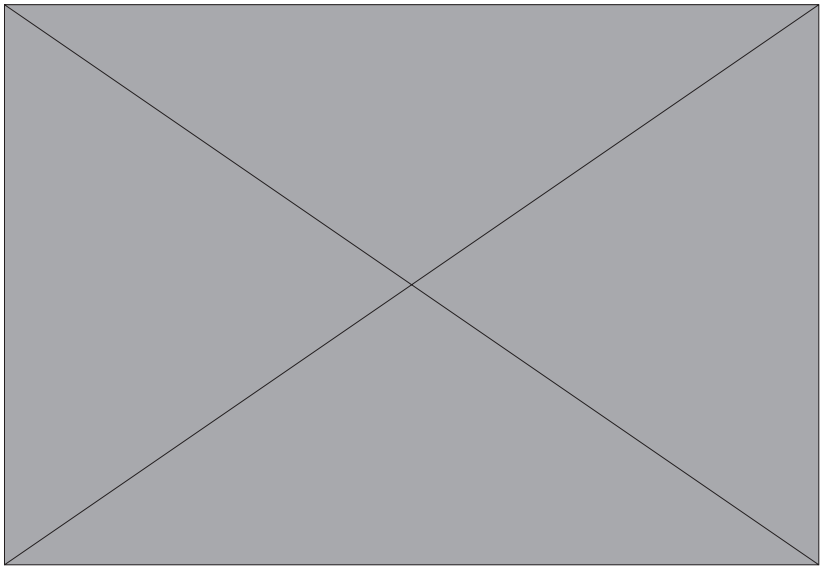


154 Schoudervelum van Jan Eloy Brom en de Zusters Franciscanessen van Heythuyzen te Jutfaas, 1912. Het werd getoond op de internationale tentoonstelling van christelijke moderne kunst te Parijs van datzelfde jaar (Boogmans 1919, p 204).

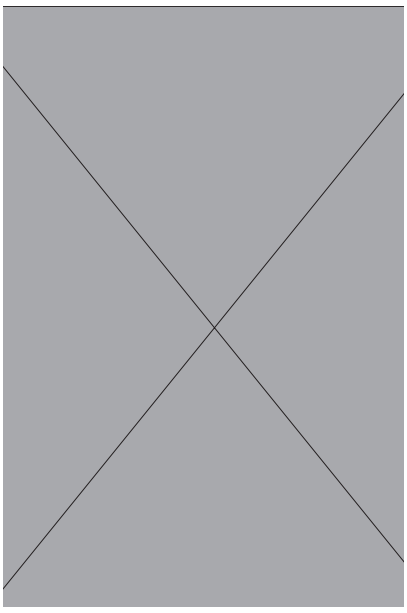
Terug naar de oorsprong: Jan Eloy Brom en het Sint-Bernulphushuis

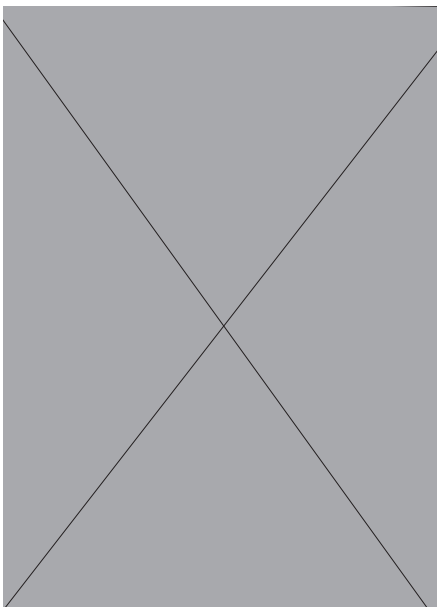
Jan Eloy Brom (1891–1954) was de oudste zoon van de bekende edelsmid en het gildelid Jan Hendrik Brom.[424] Opgegroeid in het bloeiende atelier van zijn vader, was Jan Eloy Brom al op jonge leeftijd productief. Hij volgde verscheidene opleidingen, maar geen daarvan had betrekking op textiel en het lag niet direct voor de hand dat hij ontwerpen voor paramenten zou maken. Hij onderscheidde zich door zijn vele activiteiten in de wereld van de kerkelijke kunst. Jan Eloy Brom was zeer actief in het Sint-Bernulpusgilde en initiatiefnemer voor de heroprichting van *Het Gildeboek*. Als mede-oprichter en conservator (van 1934 tot 1942) van het Museum van Nieuwe Religieuze Kunst was hij bijzonder goed op de hoogte van de contemporaine ontwikkelingen.[425] Zijn grote betrokkenheid bij alle takken van kerkelijke kunst leidde er toe dat hij zich ook op het gebied van paramenten zou ontwikkelen. Het oudst bekende ontwerp van zijn hand is een schoudervelum, dat werd getoond op de internationale tentoonstelling van christelijke moderne kunst te Parijs in 1912 (AFB. 154). Het is gedecoreerd met cirkels en vlechtwerk en laat invloeden van de nieuwe kunst zien.[426] Dit geldt ook voor de ontwerpen die hij in 1913 maakte voor gewaden voor de kathedraal van Breda (AFB. 155). Deze gewaden zijn in alle opzichten modern. De kazuifel is uitgevoerd in het wijde model en voorzien van een gaffelkruis. De stof bestaat uit een patroon van spitsovalen, samengesteld uit sierlijke ranken in de vorm van fijne spiralen met hartvormige blaadjes, die ook de vormgeving van de aurifriezen bepalen. De invloed van de geometrische art nouveau, die in Duitsland op dat moment succesvol werd, is duidelijk te onderscheiden. Het schoudervelum werd uitgevoerd door de Zusters Franciscanessen van Heythuysen te Jutfaas, de gewaden door het Brugse atelier Grossé, onder leiding van Jan Eloy Brom.[427] Een fragment van de voor dit stel gebruikte stof bevindt zich in het archief van Grossé met de vermelding 'Damas Brom'. Of deze naam verwijst naar de ontwerper dan wel naar de gebruiker van de stof is niet duidelijk. De naam Brom wordt in het kaartsysteem van Grossé enkele keren genoemd, als bron van informatie op het gebied van een aantal Nederlandse bedrijven.

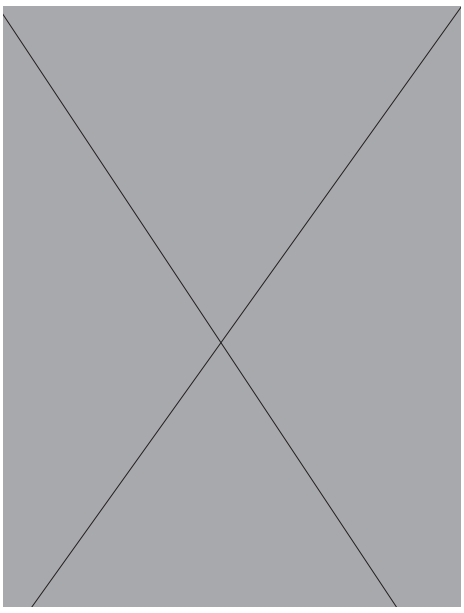
155 Paramenten van Jan Eloy Brom en A.E. Grossé, 1913, vervaardigd voor de Sint-Barbarakathedraal te Breda (Boogmans 1919, p. 203).



Na het overlijden van de edelsmid Jan Hendrik Brom in 1915 namen zijn zoons Jan Eloy en Leo Brom het familiebedrijf







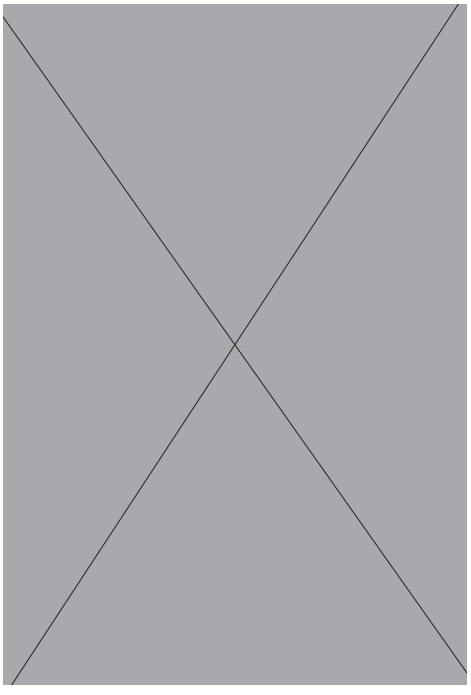
Kazuifels, verkrijgbaar bij het Sint-Bernulphushuis te Amsterdam (Anoniem 1926d, afb. 8, 16 en 1).
156 Kazuifel van groen zijdebrokaat met goudgeel patroon.
157 Rode kazuifel van mademoiselle G. Cléry uit Parijs, 1925. Deze kazuifel werd in datzelfde jaar geëxposeerd op de Exposition des Arts Décoratifs te Parijs.
158 Witte kazuifel van Anton Hofer uit Bolzano, met ingeweven en geborduurde decoraties.

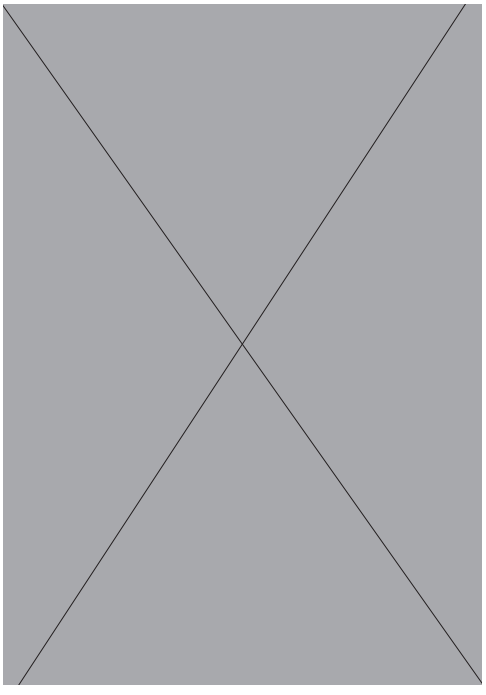
over. De omschrijving beperkte zich op dat moment nog tot 'de bewerking van goud, zilver en koper'. In 1925 werd er een Amsterdams filiaal gevestigd aan de Nieuwezijds Voorburgwal 371, onder de naam Sint-Bernulphushuis. Het verhuisde in 1927 naar een nieuw pand op nummer 332.[428] Het Sint-Bernulphushuis leverde behalve edelsmeedwerken, kleinplastiek, prenten en devotionalia nu ook gewaden. In 1926 werd er een boekje aan gewijd.[429] Uit de inleiding blijkt de wens om aan te sluiten bij de traditie, maar ook om te vernieuwen. Het atelier hanteerde een aantal duidelijke uitgangspunten, namelijk het gebruik van soepele stoffen, een ruime kazuifelvorm die dicht bij de originele vorm kwam, en een sobere versiering, bij voorkeur met geweven banden. In het geval er een rijke versiering werd toegepast, diende deze ondergeschikt te zijn aan het gewaad. De afgebeelde kazuifels uit het eigen atelier zijn opgesteld alsof ze gedragen worden door een priester met geheven armen. De ronde plooival van de wijde, soepele gewaden wordt zo zichtbaar gemaakt. Ze zijn gemaakt van dunne, moderne zijdedamast. Onder andere wordt de besproken stof getoond die Jan Eloy Brom in 1913 gebruikte voor het stel uit Breda. Daarnaast worden er verscheidene varianten getoond op het thema spitsovalen, gevormd door bladranken (AFB. 156). De 'soepele kasuifelzijde met ingeweven patronen, waarover het St. Bernulphushuis in zoo groote verscheidenheid beschikt', is van grote invloed op de vormgeving van de sober vormgegeven paramenten. Gaffelkruisen van simpel satijn of in patroon geweven banden vormen de belangrijkste decoratie. Vermoedelijk was de invloed van Jan Eloy Brom op deze sobere ontwerpen groot. In ieder geval hield hij zich nog steeds bezig met het ontwerpen van textiel, waaronder vaandels.[430] Eén sobere kazuifel naar ontwerp van de directeur van het huis W.H.M. Lambregts is gemaakt van shantoengzijde, de natuurzijde die Helene Stummel 'Libertyzijde' noemde. Het Sint-Bernulphushuis hanteerde de moderne uitgangspunten van traditionalisme en functionalisme; een liturgisch gewaad diende in de eerste plaats een kledingstuk te zijn. Borduurwerk was hieraan ondergeschikt. Het filiaal beschikte weliswaar over een 'kunstnaaldwerkatelier', maar het moet hier

vooral zijn gegaan om een naaiatelier, niet om een borduuratelier. De geborduurde paramenten die in de brochure worden getoond, werden namelijk niet in eigen atelier uitgevoerd. Als eerste is er de kazuifel met de geborduurde figuurgroepen, geplaatst tegen een decoratie van spiraalvormen en gescheiden door horizontale, geborduurde banen, ontworpen in het atelier van de in Parijs gevestigde mademoiselle G. Cléry in 1925 (AFB. 157).[431] Deze kazuifel was in datzelfde jaar te zien geweest op de Exposition des Arts Décoratifs te Parijs.[432] Ook de tegenover de titelpagina getoonde kazuifel is van buitenlandse herkomst. Het is een ontwerp van de aan de Kunstgewerbeschule van Wenen opgeleide kunstenaar Anton Hofer (AFB. 158).[433] Het gehele oppervlak van deze kazuifel is voorzien van borduurwerk in stevige steken, waarbij gebruikgemaakt wordt van het onderliggende stofpatroon. Van een echt borduuratelier was in Amsterdam op dat moment nog geen sprake.

Belgische nieuwe kunst: A.-E. Grossé

Hoewel Grossé in Nederland een goede reputatie had, zoals al bleek uit de samenwerking met Jan Eloy Brom, zijn er uit de eerste decennia van de twintigste eeuw nauwelijks leveranties bekend. Dit veranderde in de jaren twintig. De bewaard gebleven bedrijfsadministratie geeft een goed inzicht in de gang van zaken.[434] Het gros van de opdrachten liep via eigen vertegenwoordigers die rondreisden en contacten legden. In een kaartsysteem werd elke klant en leverancier vastgelegd, met een overzicht van de aankopen en bijzondere afspraken. Nummers verwijzen naar de orderboeken, waarin de vertegenwoordigers verantwoording aflegden van elk bezoek en de daaruit voortvloeiende orders. Van alle geleverde modellen werden foto's gemaakt, die de vertegenwoordigers mee konden nemen naar hun klanten. Het blijkt dat er wereldwijd werd geleverd. Veel landen kenden honderden tot meer dan duizend afnemers. In Nederland werden volgens het kaartsysteem





159 Kazuifel van A.E. Grossé uit Brugge, 1925. Een vergelijkbare kazuifel werd aan paus Pius XI geschonken. Hilversum, Sint-Vituskerk.
160 Koorkap van A.E. Grossé uit Brugge, 1926. Hilversum, Sint-Vituskerk.

tegen de vierhonderd klanten voorzien. Het gaat hier niet alleen om kerken, maar ook om kloosters, scholen, ziekenhuizen en seminaries.

De uitgangspunten die het atelier hanteerde zijn zeer vergelijkbaar met die van het Sint-Bernulphushuis. Ook het atelier Grossé vervaardigde gewaden die in de eerste plaats als kledingstuk bedoeld waren. Er werden modern vormgegeven, soepele stoffen gebruikt en de decoratie was ondergeschikt aan de vorm. Het resultaat van beide ateliers was echter totaal anders. Grossé was beroemd geworden met zijn decoraties in fijn handborduurwerk, maar uit stilistische en financiële overwegingen stapte men in de eerste decennia van de twintigste eeuw over op de applicatietechniek.[435] Symboliek was bij deze decoraties nog steeds van groot belang, hoewel in zeer gestileerde vorm. De decoraties moesten op afstand duidelijk zichtbaar blijven. Daarnaast werden onder A.-E. Grossé nieuwe tinten ontwikkeld, gedempter dan de soms valse negentiende-eeuwse tinten, maar nog wel verzadigd. Wit werd ivoorkleurig, groen werd mos- of olijfgroen, paars kreeg een sterk rood accent, rood een bruin accent. Nog vele jaren later spraken bedrijven in Lyon en Krefeld over de zogenaamde kleuren Grossé.[436]

Als voorbeeld kunnen de leveranties voor de Sint-Vituskerk te Hilversum dienen. Op 17 januari 1925 werd een bezoek afgelegd aan de pastoor-deken van deze kerk, H. van den Hengel. Hij kreeg enkele circulaires, die leidden tot een bestelling van een wit vierstel. Elk onderdeel werd in de orderboeken zorgvuldig beschreven. Het stel diende te worden uitgevoerd in witte 'petit damas croix tout soie', een witte zijdedamast met gekoppelde cirkels, gevuld met kruisen. Het borduurwerk zou uitgevoerd worden naar een ander model, met een decoratie van 'rose pane' en groene blaadjes. De koorkap moest worden uitgevoerd met een 'echt kapje maar niet te klein', versierd met een lam op het kruis. Uit de vermelding van verschillende modelnummers blijkt dat de vertegenwoordigers goed voorzien waren van beeldmateriaal en inzicht hadden in de mogelijke combinaties. De totale kosten van het stel bedroegen 7.935 francs.

Deze paramenten zijn bewaard gebleven (AFB. 159). Opvallend is de zeer wijde vorm van de kazuifel, die tot aan de handen valt. Het gaffelkruis is gedecoreerd met applicatiewerk in de vorm van sterk gestileerde rozen en blaadjes, in goud en groen, op een ondergrond van rood fluweel. Accenten zijn aangebracht in tamboureersteek en in gelegd gouddraad. De hals is afgezet met hartmotieven. De vormgeving van deze paramenten is evenwichtig in alle opzichten: de combinatie van gedempte tinten wit, groen en rood, waarbij de gouden accenten het geheel doen oplichten, de verdeling van ornament en ruimte en de combinatie van stof van kazuifel en aurifriezen, die een soepele valling mogelijk maken. Een vergelijkbare kazuifel werd eveneens in 1925 aangeboden aan paus Pius XI, ter gelegenheid van het Heilig Jaar.[437]

In het volgende jaar werden voor de Sint-Vituskerk te Hilversum nog enkele bestellingen geplaatst: een koorkap, twee velums, een kazuifel en een stola. De paarse koorkap laat nogmaals de eigenschappen van Grossés werk zien: soepele zijdedamast van een gedempte kleur, ditmaal in een moderne variant van het voorgaande patroon (versprongen cirkels met eenvoudige kruismotieven), in plaats van een koorkapschild een echte puntige capuchon en applicatiewerk in

fluweel en goudlaken, afgezet met gouddraad en kleurige zijde (AFB. 160).

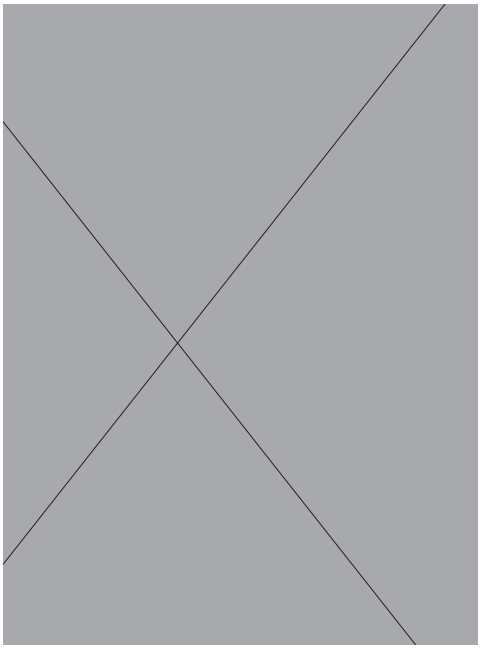
Een ander voorbeeld van werk van Grossé is aanwezig in zowel de Sint-Bavokathedraal te Haarlem als de Sint-Magdalenakerk te Goes. Plebaan J.A.A.M. Westerwoudt van Haarlem en pastoor L. Dolle van Goes schaften beiden in de jaren twintig identieke grote rouwstellen van Grossé aan (AFB. 163). Het zwarte fluweel wordt onderbroken door banden van rood fluweel, afgezet met rood-geel geblokt band. De olijfgroene applicaties van gestileerde lauwertakken en centrale motieven als de Fenix, olielamp en duiven zijn afgezet met een dubbele rand van gouddraad. Ook hier de wijde kazuifelvorm, de koorkap met capuchon en wijde dalmatieken met gesloten mouwen, geheel volgens de idealen van de paramentenhervormers.

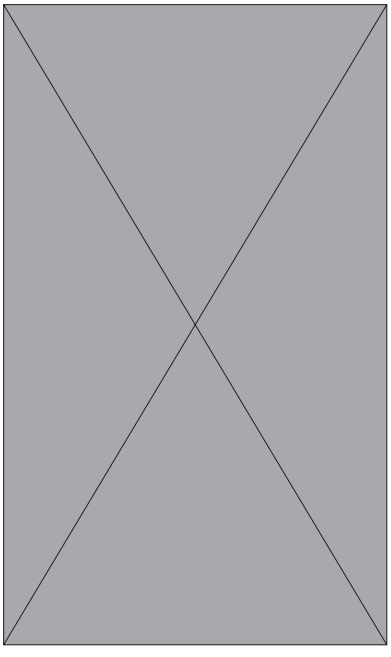
161 Vaandel van E. Schouten voor de Jongelingen-congregatie van de Sint-Barbarakerk te Rotterdam (Boogmans 1919, p. 206).

162 Ontwerp van August van Os, ca. 1915, voor een kazuifel. Op de uiteinden van het kruis staan de symbolen van de vier evangelisten (Boogmans 1919, p. 205).

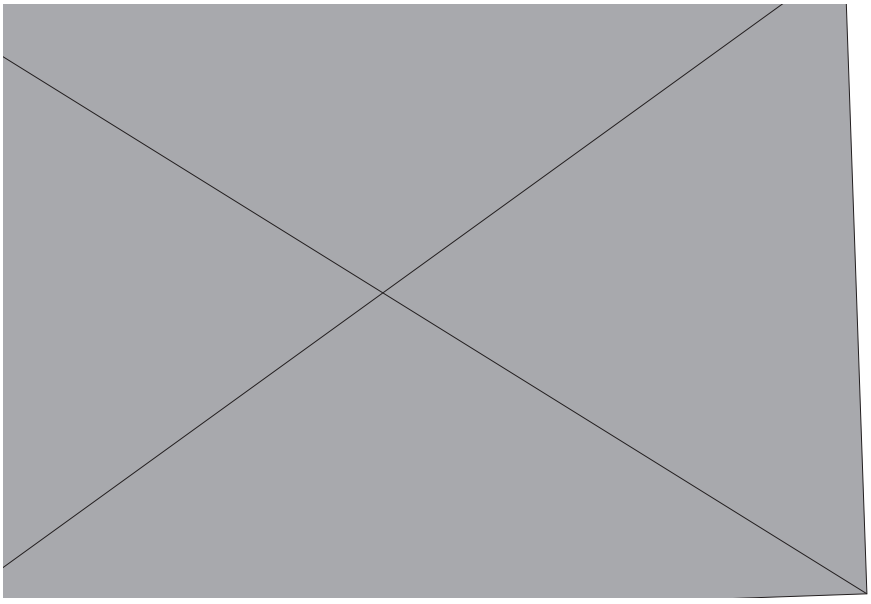
Naar een grotere abstractie: E. en H. Schouten, A.A. van Os

In Rotterdam waren de dames E. en H. Schouten werkzaam. De laatste ontwierp, de eerste hield zich vooral bezig met de uitvoering. Zij voerde ook werk uit voor andere kunstenaars.[438] Mejuffrouw E. Schouten was een goede klant van Grossé en had voor zichzelf goede voorwaarden bedongen. Grossé noemde haar '"very business-like" dans le sens "Hollandais" du mot'.[439] Zij kocht al stoffen, fournituren en gouddraad in Brugge vóór de Eerste Wereldoorlog, de laatst bekende leveranties dateren uit 1938. De dames Schouten behoren tot de eerste kunstenaressen die in *Het Gildeboek* besproken werden.[440] Hun werk uit de jaren rond 1920 is vlak en schematisch opgezet en puur geometrisch gedecoreerd (AFB. 161). De figuren werden samengesteld uit applicaties van effen stoffen. De tekening is aangebracht met behulp van donkere lijnen en contouren. Er is geen sprake van dieptewerking. De aandacht van *Het Gildeboek* staat niet in relatie tot de bekendheid van hun werk; er zijn geen gegevens bekend over gewaden van hun hand en momenteel is er nog geen enkel werk achterhaald.



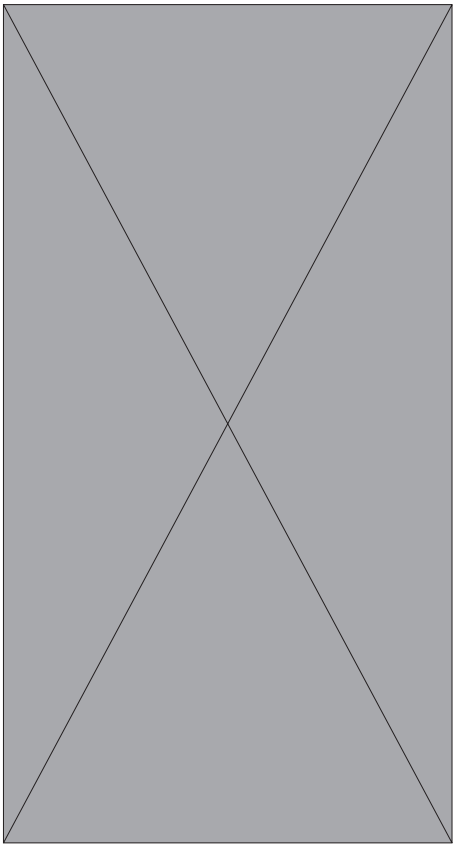


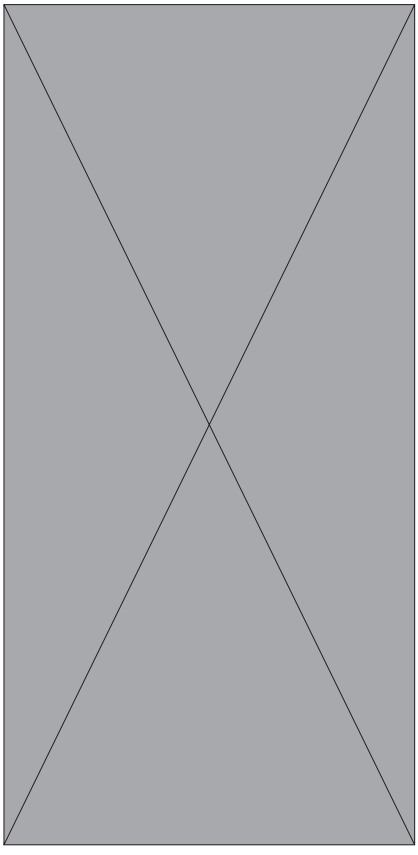
Het laatst bekende, kleine atelier voor paramenten was van de architect en beeldend kunstenaar Augustinus Arnoldus van Os (1883–1940). Hij maakte ontwerpen voor verschillende vormen van kerkelijke kunst, zowel voor meubelen, edelsmeedwerk, beeldhouwwerk als paramenten. Zijn bedrijf in kerkornamenten was gevestigd in Tilburg. In de jaren tien, toen de eerste kunstenaars zich bezig gingen houden met de vernieuwing van de paramentiek, was ook Van Os van de partij. Volgens Grossé was hij 'charche à se lancer dans la voie nouvelle'. Boogmans haalde in 1918 zijn werk uit de voorgaande jaren aan, als voorbeeld van goed geslaagde paramenten.[441] Een kazuifelontwerp laat zien dat Van Os zich liet inspireren door de geometrische art nouveau (AFB. 162). Het kazuifelkruis bestaat uit cirkelvormen, gevuld met en omringd door spiraalmotieven. De cirkels aan de uiteinden, waarvan de onderste onder de kazuifel uitsteekt, zijn gedecoreerd met in lijntekening uitgevoerde symbolen van de evangelisten. Het is niet bekend



163 Koorkap van A.E. Grossé uit Brugge, ca. 1920–1930. Goes, Sint-Magdalenakerk.

of dit ontwerp ooit werd uitgevoerd. Twee vaandelontwerpen, waarvan één uit 1912, tonen sobere geometrische hoofdvormen, met een krachtige tekening en moderne hoekige letters (AFB. 164). Elke verwijzing naar historische stijlen ontbreekt. Een vaandelontwerp uit 1928 toont opnieuw deze geometrische vormen, nu strakker dan voorheen (AFB. 165). De moderne, hoekige maar slanke letters, afgewisseld met een spiraalmotief, vormen een decoratieve rand.

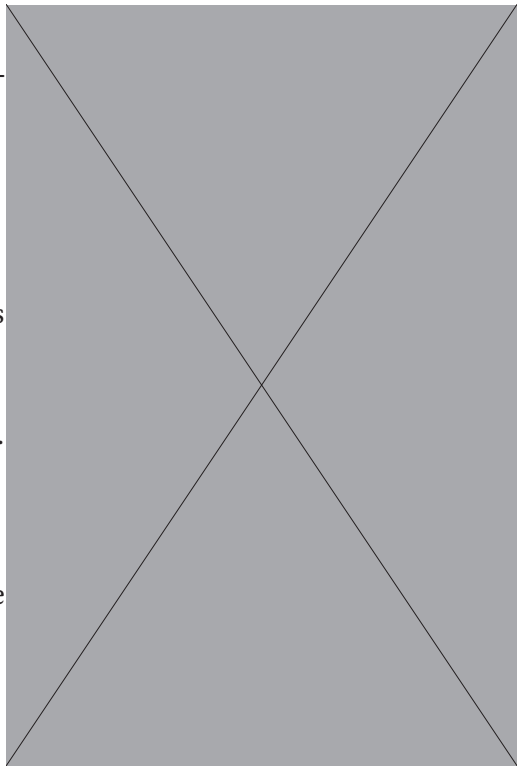




164 Ontwerp van August van Os, 1912, voor een vaandel voor de Nederlandsche Roomsch Katholieke Volksbond te Feijenoord (Boogmans 1919, p. 207).
165 Ontwerp van August van Os, 1928, voor een vaandel voor de R.K. Metselaarspatroons Vereeniging te Tilburg (Molkenboer 1929, p. 38).

Import en assemblage: overige bedrijven

Naast de besproken ateliers bestonden er verscheidene bedrijven die zich vrijwel alleen bezighielden met de handel. Mogelijk werden er paramenten ter plekke geassembleerd, maar de invloed van deze bedrijven op de vormgeving was minimaal. Een voorbeeld hiervan is het in 1891 opgerichte bedrijf van Henderikus Ambrosius Lowes (circa 1865) te Dieren. Volgens de administratie van Grossé werd Lowes bevoorraad door het Franse bedrijf Neyret, 'Fabricants de rubans pour décoration, de galons, étoffes riches, tissus et ornements d'église, et de tableaux religieux tissés'.[442] In 1926 werd H.A. Lowes opgevolgd door zijn zoon Hermanus Antonius Joseph Lowes (1892). Het bedrijf werd in dat jaar inschreven als 'Handel in Kerkelijke goederen ten dienste van de R.K. Kerken'.[443] Een witte kazuifel, geleverd aan de Sint-Vituskerk te Hilversum, geeft goed weer wat voor werk er rond die tijd werd geleverd. De druiventrossen op de Romeinse kazuifel zijn uit Frans goudbrokaat geknipt. Zij zijn gevat in een simpele decoratie van spiralen in kurbelwerk (AFB. 166). De uit de jaren twintig daterende zijdedamast van de kazuifel, bestaande uit afwisselend sobere kruisen en ruiten, zou uit Duitsland afkomstig kunnen zijn. Het gaat hier duidelijk om assemblagewerk. De meeste andere paramenten van Lowes zijn nog eenvoudiger. Zij zijn gedecoreerd met machinaal geweven banden en zelden van een centraal motief voorzien. Van een borduuratelier was geen sprake.



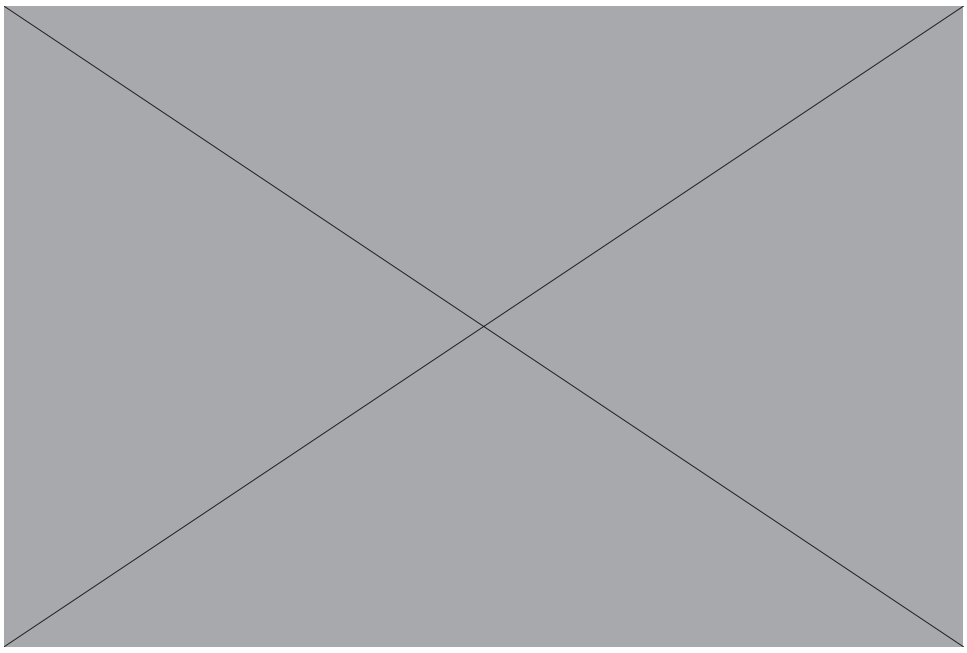
166 Kazuifel van H.A. Lowes. Hilversum, Sint-Vituskerk.

Twee andere bedrijven, die evenals H.A. Lowes lid waren van de Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden en dus van enige omvang moeten zijn geweest, waren die van de Gebroeders Wehmeijer en A.J. van de Wiel. De Duitse Andreas August Wehmeijer (1874) had zich in 1890 als winkelier gevestigd in 's-Hertogenbosch. Vanaf 1917 adverteerde hij zichzelf als hofleverancier van Benedictus XV (1914–1922), maar lang heeft die roem niet geduurd: al in 1932 werd het bedrijf opgeheven.[444] Naast paramenten werden er in de winkel fournituren en modeartikelen geleverd.[445] Over het bedrijf van de kunstschilder Adrianus Johannes van de Wiel (1873) is nog minder bekend. Het werd opgericht in 1905, en werd omschreven als 'Kerkelijke kunstschilder en borduurwerken, handel in kerkornamenten'. Van zowel A.A. Wehmeijer als A.J. van de Wiel is geen werk achterhaald. Waarschijnlijk gaat het hier om eenvoudige producten, vergelijkbaar met die van Lowes. Dergelijke goedkope paramenten (een zijden kazuifel kostte bij Wehmeijer tussen de 30 en 33 gulden) vonden veel afname en zijn dan ook in grote hoeveelheden vervaardigd.[446] Dit eenvoudige assemblagewerk kan echter zelden herleid worden tot een bedrijf.

Aspecten van de paramentennijverheid 1900–1930

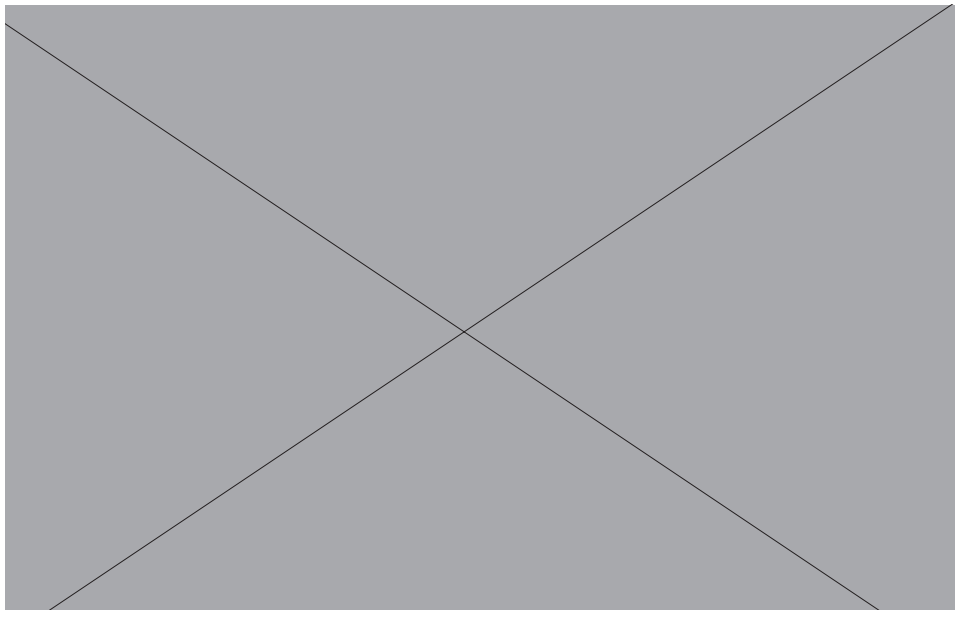
Stoffen en passementen

Nog lang na 1900 werden kerkstoffen in neogotische stijl vervaardigd. De zeer populaire hertenstof en de vele varianten zijdedamast met patronen van oosterse



167 Koorkap van Krieg & Schwarzer, Mainz, met banden met een motief van vierpassen, model 3203 (Krieg & Schwarzer ca. 1920).

oorsprong werden nog decennia lang in grote hoeveelheden geleverd, evenals stoffen met aan de gotische vormentaal ontleende motieven als vierpassen. Op de tentoonstelling in Limburg a/d Lahn van 1917 waren zij nog volop aanwezig. Vooral de Krefeldse firma's hielden zich lang bezig met de reproductie van middeleeuwse stoffen en ornamenten als Kölner Borten.[447] De eerste vernieuwingen in stijl vonden pas plaats vanaf halverwege de jaren 1910. De zijdeweverijen gingen rond die tijd dankbaar gebruikmaken van de voorbeelden uit de serie *Paramentik* (1914–1923) van Helene Stummel. De hierin getoonde geometrische motieven, abstraheringen van middeleeuwse voorbeelden, leenden zich uitstekend om in geweven banden te verwerken. Deze banden werden uitgevoerd in dezelfde techniek als de Kölner Borten. Zo werd het mogelijk een voorzichtige

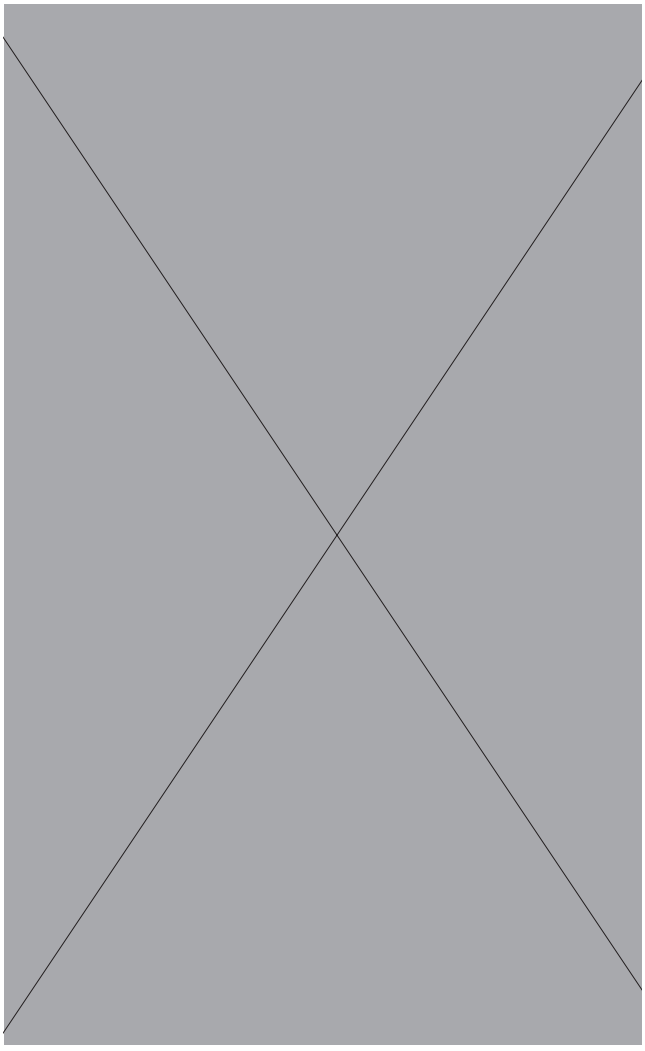


168 Stofstalen van een damast met palmettenmotief. Stadsarchief Brugge, Archief Grossé.

modernisering door te voeren. Een voorbeeld van een dergelijke decoratie is te zien in de catalogus van Krieg & Schwarzer uit circa 1920. De paramenten met nummer 3203 zijn voorzien van aurifriezen, gedecoreerd met in mosgroen en rood uitgevoerde vierpassen tegen een effen gouden achtergrond (AFB. 167). Een koorkap uit de Amsterdamse Krijtberg is gedecoreerd met deze aurifriezen. De koorkap zelf is gemaakt van een zijdedamast waaruit dezelfde zeer geleidelijke modernisering blijkt (AFB. 168). De stof heeft een patroon van in kleine cirkels geplaatste palmetten, omvat door smalle, ineengevlochten banden. Deze damast was in de jaren tien en twintig zeer populair en was onder andere bij Grossé in vele uitvoeringen verkrijgbaar. Ook andere van oorsprong middeleeuwse motieven werden rond deze tijd versoberd, zoals het patroon van de met een kruis gevulde, gekoppelde cirkels. Van echte modernisering is nog geen sprake; het blijven variaties op oude motieven.

Daarnaast werden in de jaren 1910 voor het eerst op grote schaal stoffen en banden geproduceerd in de stijl van de Beuroner Schule. Zowel de firma F.X. Dutzenberg als andere Krefeldse firma's, waaronder Wolters & Co, leverden vanaf circa 1910 geweven banden en onderdelen in Beuroner stijl.[448] Zij tonen de principes zoals Lenz die hanteerde. De gouden weefsels zijn strikt symmetrisch gedecoreerd. Statische, emotieloze figuren zijn enkel in contouren en lijnen weergegeven. Dieptewerking ontbreekt. Het hoofdmotief op de weefsels vormen de frontaal afgebeelde engelen met opgeheven handen, opgestoken vleugels en een Egyptische haardracht. Zij worden afgewisseld door rechthoeken met een centrale rozet. De decoraties worden omlijst door een zigzagpatroon en kleine rozetten. Het geweven koorkapschild van Dutzenberg toont de Drie-eenheid: God op de troon, in zijn armen zijn gekruisigde Zoon, waarvoor de Geestesduif. Twee in profiel afgebeelde engelen flankeren de afbeelding. Zij zijn geplaatst tegen een achtergrond van een Egyptisch aandoend tempelgebouw met hangende olielampen (AFB. 148). Het kazuifelkruis heeft als centraal motief het Lam Gods, het schoudervelum de aanbidding van het offer van brood en wijn. Een schoudervelum met afwijkende compositie maar vergelijkbare motieven werd door P.P. Rietfort in 1932 aangeboden. Het is afkomstig van de belangrijkste leverancier Krieg & Schwarzer, die de stof ongetwijfeld van een van de Krefeldse firma's zal hebben verworven. Op vele plaatsen in Nederland zijn paramenten te vinden van de besproken stoffen. Er bestonden nog enkele andere stoffen en banden die hun vormgeving ontleenden aan de Beuroner Schule, waarbij het palmettenmotief veelvuldig werd toegepast. Het Haarlemse bedrijf Rietfort was een van de afnemers.

Hoewel de meeste zijdedamasten in de vroege twintigste eeuw afkomstig lijken te zijn uit Krefeld, behoorde ook Lyon nog steeds tot de belangrijkste leveranciers. In ieder geval leverde het huis Henry te Lyon nog lang aan Fermin. Dit



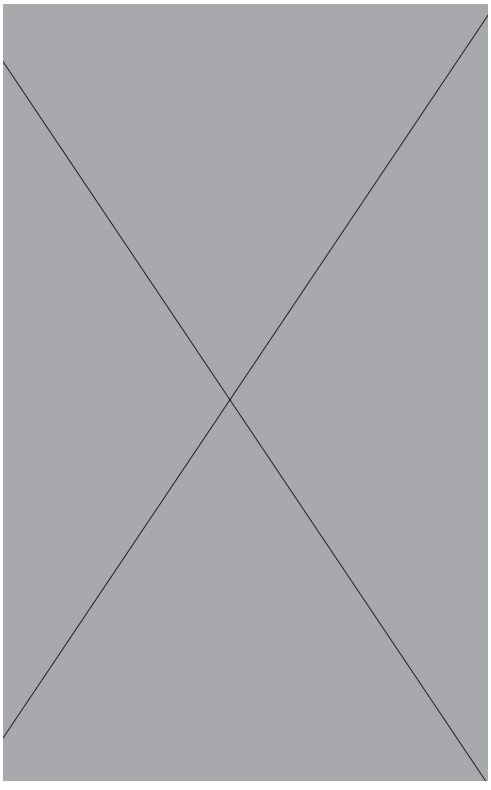
169 Gobelinkazuifel van Joannès Coquillat, naar een ontwerp uit 1897 voor J.A. Henry te Lyon. Utrecht, Museum Catharijneconvent, ABM t2319.

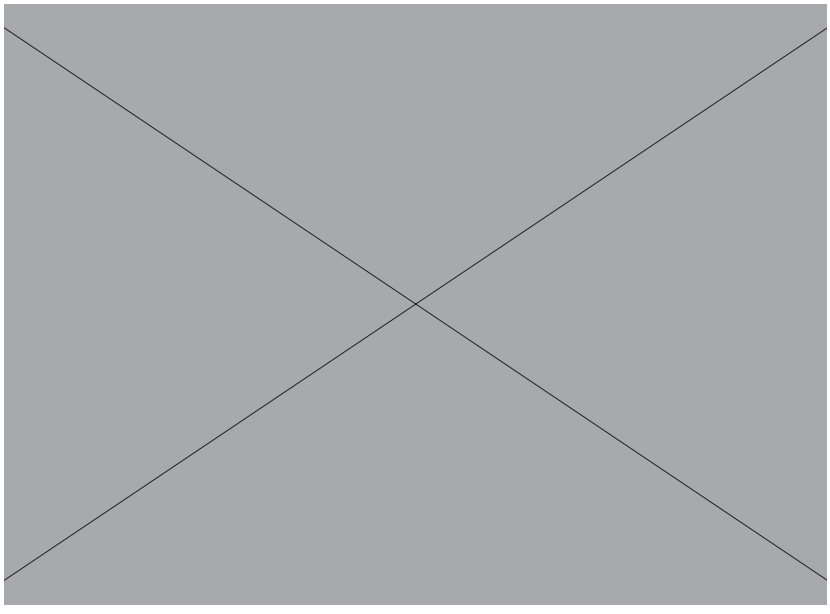
blijkt onder andere uit het in 1918 door Fermin geleverde kazuifel aan het Dominicanerklooster te Zwolle. Deze werd gemaakt van een bonte stof met een over de volledige breedte ingeweven tafereel van de kruisiging. Het gaat hier om een bekend ontwerp van Joannès Coquillat uit 1897 (AFB. 169).[449] Dit geribde zijden weefsel met katoenen ketting was relatief goedkoop en daarom zeer populair. Ook een eveneens in 1918 voor het Zwolse klooster vervaardigd gouden vierstel was gemaakt van stoffen uit Lyon. Het gaat hier om een zwaar goudbrokaat met een historiserend patroon van pijnappels en griffioenen in cirkels, naar een origineel twaalfde-eeuws patroon (AFB. 135–136). Het was volgens een recensent van dagblad *Het Centrum* ontleend aan de koningsmantel van Eduard van Engeland.[450] De in Frankrijk vervaardigde stoffen onderscheiden zich duidelijk van de Duitse. Er is vaak ruim gebruikgemaakt van gouddraad, ze zijn zwaarder van kwaliteit en bonter gedecoreerd.

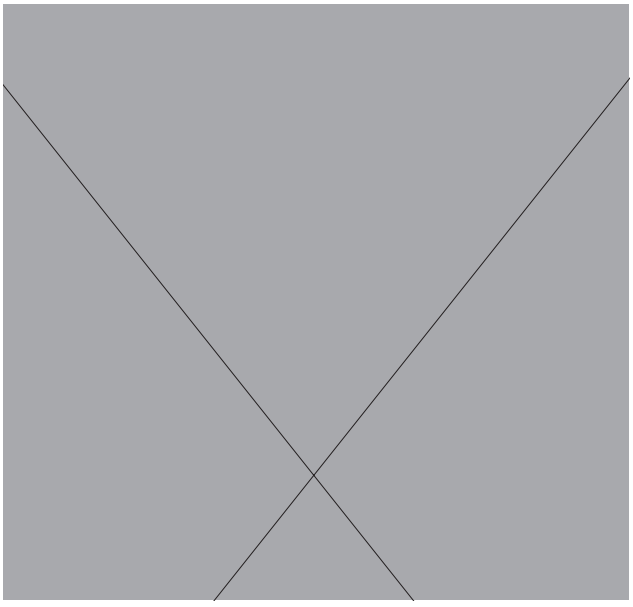
Er zijn slechts weinig voor paramenten gebruikte stofpatronen uit de eerste decennia bekend die geheel modern van vormgeving zijn. Slechts details als spiraalmotieven verwijzen naar de geometrische art nouveau. In de stoffencollectie van Grossé bevinden zich hiervan enkele voorbeelden. Meest opvallend is een zijdedamast met de benaming 'Damas Brom' (AFB. 170). De besproken gewaden van de Nederlandse kunstenaar Jan Eloy Brom, die in 1913 voor de kathedraal van Breda geleverd werden, zijn uitgevoerd in deze damast. De hoofdvorm bestaat uit spitsovalen, een op zich klassiek patroon. De contouren worden nu echter gevormd door spiraalvormige, fijne ranken die spruiten uit de gevulde bladranken binnen de spitsovalen. Voor zover nu bekend werden deze moderne stoffen in de stijl van de geometrische art nouveau alleen door Jan Eloy Brom gebruikt.

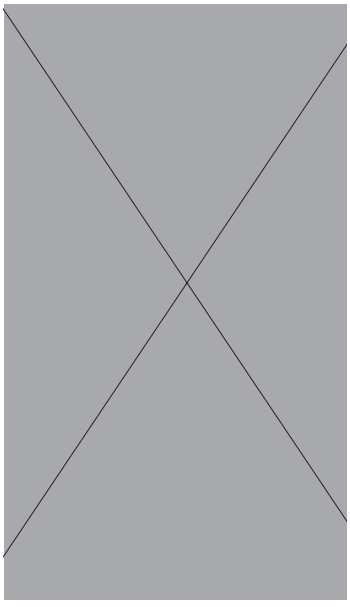
170 Zijdedamast, gebruikt voor de paramenten van Jan Eloy Brom. Stadsarchief Brugge, Archief Grossé.
171 Schoudervelum van goudbrokaat met een patroon van Christus en Petrus, afkomstig uit de Sint-Theresiakerk te Breda. Breda's Museum, B.1885.

In ieder geval waren er verscheidene varianten te koop bij het door hem en zijn broer opgerichte Sint-Bernulphushuis te Amsterdam. In een publicatie van het huis uit 1926 staan enkele voorbeelden. Ze hebben hetzelfde uitgangspunt: spitsovalen, gevormd door







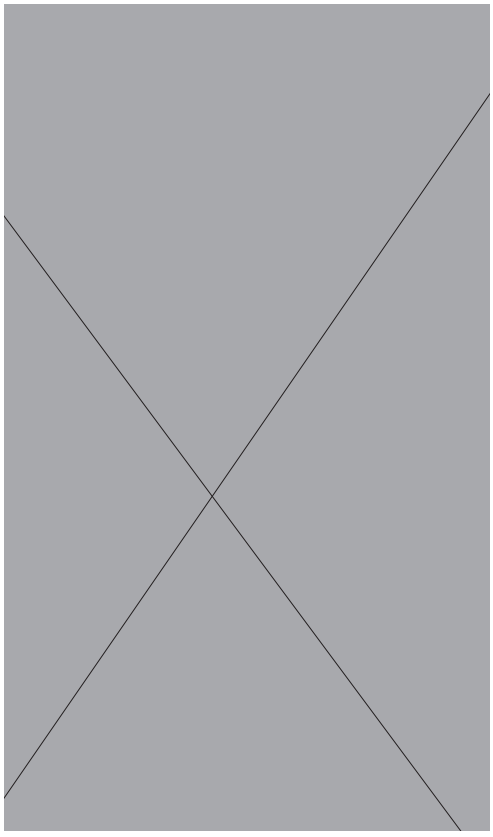


172 Zijdeweefsels voor kerkgewaden, verkrijgbaar bij het Sint-Bernulphushuis (Anoniem 1926d, afb. 17).
173 Zijde naar ontwerp van Johan Thorn Prikker, detail van een processieparasol. Rotterdam, Sint-Lambertuskerk.

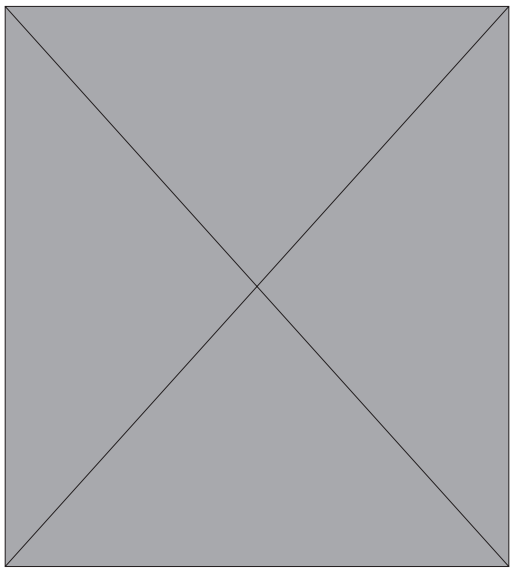
bladranken met spiraalvormige uitlopers. Waar de stof werd uitgevoerd, is niet met zekerheid te zeggen. Grossé, die de Bredase paramenten had uitgevoerd, had in ieder geval leveranciers in Frankrijk, Duitsland, Zwitserland en Engeland.[451] Maar het meest in aanmerking lijkt Wenen te komen. De firma's van Joh. Backhausen & Söhne en A. Flemmich & Söhne vervaardigden in de jaren tien stoffen die door hun 'Originalität und Verwending altchristlicher Symbole' de aandacht trokken.[452] Op de tentoonstelling van christelijke kunst te Wenen van 1912 werden enkele van deze stoffen geëxposeerd. Vooral de zijde van Flemmich naar ontwerp van Josef Zotti is zeer vergelijkbaar met de stoffen van het Sint-Bernulphushuis.[453] Ook hier vullen blaadjes met gekrulde uiteinden de subtiel aangegeven spitsovalen.

Eveneens voorzien van dergelijke blaadjes met gekrulde ranken is een rijk brokaat met een moderne vormgeving dat is aangetroffen in Breda. Het patroon toont Petrus, geknield voor Christus die hem de sleutel van het koninkrijk der hemelen aanreikt (AFB. 171). Zij zijn beiden in rechthoekige vlakken geplaatst, gevuld en omlijst met Franse teksten en spiraalmotieven. De ruimte rondom de vlakken is opgevuld met bladranken. De zware kwaliteit en de opschriften kunnen op een Franse oorsprong wijzen.

In de catalogus van het Sint-Bernulphushuis van 1928 staat daarnaast een aantal volledig anders vormgegeven stoffen met geometrische, spits en hoekig gestileerde motieven (AFB. 172). De Nederlandse kunstenaar Johan Thorn Prikker had al voor 1900 vergelijkbare ontwerpen voor textiel gemaakt, maar pas in de loop van de jaren twintig werden dergelijke patronen populair, vooral in Duitsland. Er zijn verscheidene ontwerpen van Thorn Prikker uitgevoerd door Duitse textielweverijen, in ieder geval in Krefeld maar waarschijnlijk ook in Hagen, waar hij vanaf 1910 gevestigd was. Zijn bekendste ontwerp werd door tijdgenoten aangeduid als de 'Thornprikker zijde' (AFB. 173).[454] Dit weefsel is gedecoreerd met een sober, repeterend motief van ineengrijpende ruiten. Thorn Prikker ontwierp ook een patroon voor aurifriezen



174 Kazuifel met geweven kruis naar ontwerp van Johan Thorn Prikker, verkrijgbaar bij het Sint-Bernulphushuis (Liturgische gewaden 1930, afb. 10).



175 Damast van Hendrik Slabbinck te Brugge, ca. 1920–1930, versierd met het bekroonde Christus-monogram IHS en randen van sterk gestileerd rozen (Liturgische gewaden z.j. a, p. 7).

(AFB. 174). Deze tweekleurige, geweven ornamenten werden rond 1930 zowel bij het Sint-Bernulphushuis als bij P.P. Rietfort verkocht. De geometrische compositie van kleine vlakjes binnen een rechthoekig kader is kenmerkend voor zijn Duitse periode. In Nederland zijn verscheidene aurifriezen van vergelijkbare stijl gevonden.[455]

Ook in België werden vergelijkbare stoffen gebruikt, gedecoreerd met sterk gestileerde hoekige motieven. Een enkele keer ontwierpen ateliers zelf hun stoffen, bijvoorbeeld het Brugse atelier Slabbinck. Het zijdedamast dat in een catalogus uit het einde van de jaren twintig onder nummer 55 beschreven wordt, laat een opvallend patroon zien van een sterk gestileerd, gekroond IHS-monogram boven een kruismotief, in een rechthoekig kader, omgeven door hoekig vormgegeven rozen en rozenblaadjes (AFB. 175).[456] Een atelierfoto uit dezelfde tijd toont een enkele weefmachine.[457] Een hoge productie zal hiermee niet gehaald zijn. Ook Grossé verhandelde verscheidene moderne weefsels, die onder de invloed van de liturgische beweging tot stand waren gekomen; geen kopieën meer van oude weefsels, maar moderne stoffen, doordrongen van symboliek maar zonder 'overbodig détail'.[458] Deze weefsels werden zeer waarschijnlijk door Grossé ontworpen (elke afbeelding is 'Gedeponeerd'), maar elders geproduceerd. Grossé bezat immers op dat moment geen eigen weverij.

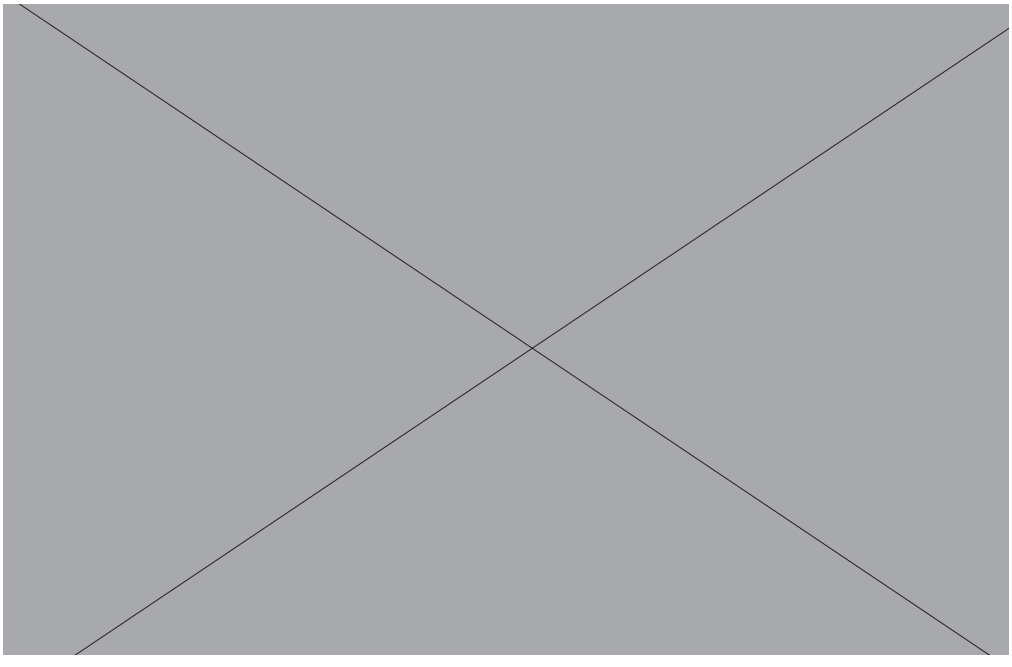
De motieven van de meeste stoffen, ook in moderne vormgeving, zijn nog steeds op historische voorbeelden geïnspireerd. Ze worden nu echter sterk geabstraheerd. Korenaren, druiven, kruisen en stralenkransen werden omgezet in vrijwel abstracte patronen. Nederlandse bedrijven die van deze stoffen gebruikmaakten, zijn onder andere Rietfort en het Sint-Bernulphushuis. Deze stoffen waren echter maar kort populair. Rond 1930 werden in Nederland de zijdedamasten verdrongen door effen zijde; vanaf dat moment was de hoofdrol weggelegd voor het borduurwerk.

Ontwerp en uitvoering

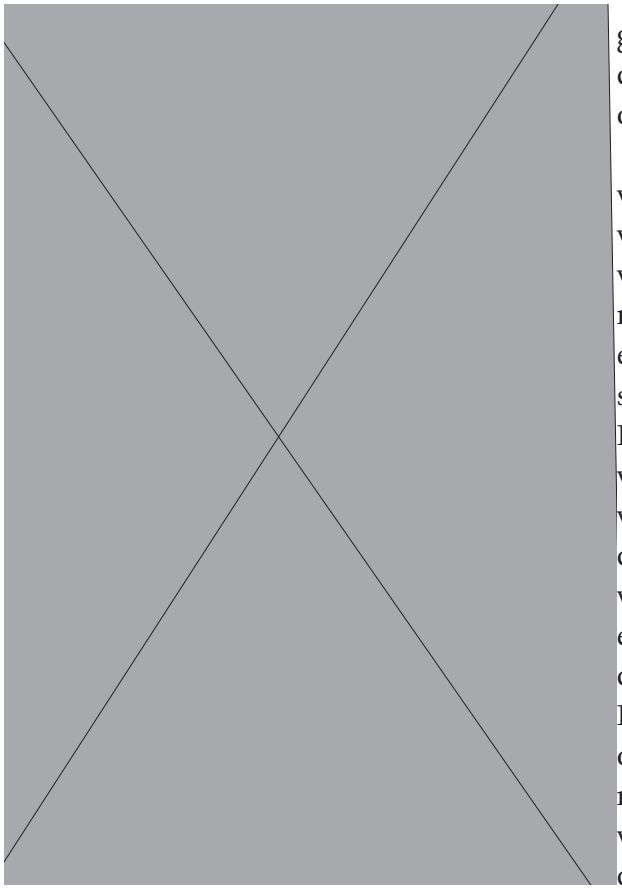
Ontwerp en uitvoering waren in de ateliers tot ver in de jaren twintig sterk gescheiden. Kunstenaars maakten (veelal anoniem) de ontwerpen, borduurwerkers voerden uit, ateliers assembleerden. Dit laatste was tot in de jaren twintig nog zeer gebruikelijk. Ateliers als Rietfort en Verbunt-van Dijk behoren tot de bekendste, maar ook de zeer grote ateliers met een goede naam op het gebied van borduurwerk, zoals C.H. de Vries en H. Funnekotter, waren voor een deel afhankelijk van assemblage. De belangrijkste leveranciers, niet alleen op het gebied van stoffen en banden maar ook op het gebied van borduurwerk, lijken in Duitsland gevestigd te zijn geweest. Dezelfde borduurwerken werden door verschillende ateliers verwerkt, waardoor het vaak lastig is te spreken over een echte atelierstijl. In de beginjaren van de twintigste eeuw waren er maar weinig borduurateliers die paramenten uitvoerden naar ontwerp van Nederlandse kunstenaars. Het belangrijkste was ongetwijfeld het atelier van H. Fermin in Den Haag. Ook bij Fermin

werden paramenten samengesteld uit geïmporteerde stoffen en banden, zowel uit Duitsland als Frankrijk, maar de invloed van de ontwerper op het geheel was aanzienlijk. En het borduurwerk werd hier in ieder geval volledig in eigen huis uitgevoerd. De ontwerpers waren vooral afkomstig uit de school van P.J.H. Cuypers. Zij waren niet in de textiel opgeleid; het waren vooral architecten en beeldend kunstenaars die een enkele keer een parament ontwierpen. Daarnaast was er in de jaren twintig het Sint-Bernulphushuis van de gebroeders Brom, dat in eigen huis sobere paramenten vervaardigde naar eigen ontwerp. Het draaide hier vooral om het model en de stofkeuze; borduurwerk speelde bij deze paramenten een ondergeschikte rol. Andere belangrijke leveranciers die volledig naar eigen ontwerp werkten, waren gevestigd in de buurlanden. A.-E. Grossé te Brugge en Leo Peters te Kevelaer leverden veel paramenten van hoge kwaliteit met een uitgesproken moderne vormgeving voor de Nederlandse markt.

In de kleinere bedrijven lagen ontwerp en uitvoering soms wel in één hand. De ontwerpen beperkten zich meestal tot een compositie van geaccepteerde decoratieve motieven en kopieën van bestaande afbeeldingen. Gebrek aan een goede opleiding speelde de borduurwerkers parten. Zij waren in de praktijk geschoold en hadden op zijn best tekenlessen gevolgd. Dit is duidelijk te zien bij de borduurwerker P.J. van Elten, die was opgeleid in het Tilburgse atelier van H. Verbunt-van Dijk. In 1921 zette hij een eigen zaak op in Amsterdam. Hij ontwierp vooral vaandels. Zij zijn gedecoreerd met een centraal geplaatste heilige of een motief in kleurig borduurwerk. De heiligen en centrale motieven kopieerde hij van verzamelde plaatjes, zoals prentbriefkaarten, bidprentjes en advertenties, waarvan een uitgebreide collectie bewaard is gebleven (AFB. 176–177).[459] Rondom zijn uitstekend uitgevoerde decoraties en typografisch fraai vormgegeven teksten in goudborduurwerk aangebracht, naar eigen ontwerp. De compositie van het



176 Knipselalbum van P.J. van Elten, ca. 1920–1930. De afbeelding van Sint Franciscus werd gebruikt als voorbeeld voor een vaandel voor de Vondelkerk te Amsterdam (afb. 177). Particuliere collectie.



177 Vaandel van P.J. van Elten, ca. 1920–1930, voor de Wereldlijke Derde Orde van Sint Franciscus, verbonden aan de Vondelkerk te Amsterdam. Particuliere collectie.

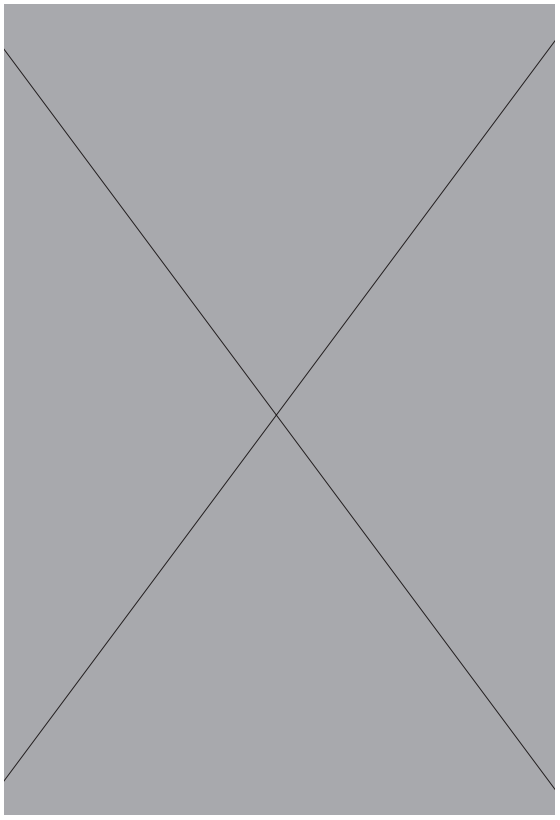
geheel is niet altijd even gelukkig. Ook hier is er op een bepaalde manier sprake van assemblage en niet van een integraal ontwerp.

Het overnemen van plaatjes, vooral van heiligen, gebeurde veelvuldig, ook door goed opgeleide ontwerpers. Er zijn hier vele voorbeelden van aan te wijzen. Het portret van Alphonsus van Liguori op het schild van de koorkap voor de Amsterdamse redemptoristen ontleende Joseph Cuypers bijvoorbeeld aan een prent uit zijn eigen bezit (AFB. 178).[460] De centrale voorstelling van een groot vaandel voor een Brusselse kerk door Fermin werd 'vrij gevolgd' naar een afbeelding uit een werk van de kerkhistoricus H.G. Kleyn.[461] Beide ontwerpen werden voor 1907 uitgevoerd door het atelier van Fermin. De afbeelding van de Emmaüsgangers op de koorkap van C.H. de Vries voor de Sint-Jan te 's-Hertogenbosch uit 1910 is ontleend aan een afbeelding op een van de ramen van de kathedraal. En de kroning van Maria op het koorkapschild van het Zwolse Dominicanerklooster van de hand van H. Fermin uit 1918 werd overgenomen van Fra Angelico. Originaliteit werd bij de overname van deze afbeeldingen niet nagestreefd. De hand van de vormgever blijkt vooral uit de compositie van het geheel en de decoratieve elementen rondom de centrale voorstelling.

De meeste eigenaren van grotere ateliers ontbeerden elke kunstzinnige opleiding. Zij waren in de eerste plaats zakenlieden, met een goed inzicht in de markt. Tijdens de neogotiek en in de daaropvolgende overgangsperiode hadden zij, vaak zonder hulp van goede ontwerpers, indrukwekkende paramenten kunnen leveren dankzij de import van kwalitatief hoogstaand werk. Met de versobering van de paramenten ontstond er echter een nieuwe uitdaging. De nieuwe paramenten konden niet leunen op een overdaad aan rijke stoffen en borduurwerken; zij moesten het vooral hebben van een goed model, een goede compositie en de juiste kleurcombinatie. Daarmee werden de ateliers afhankelijker van goede vormgevers. Dat de ondernemers dit zelf inzagen, blijkt onder andere uit het feit dat velen lid werden van kunstenaarsverenigingen zoals De Violier of het Sint-Bernulphusgilde. Verscheidene ateliereigenaren lieten hun zonen een kunstzinnige opleiding volgen, niet alleen omdat zij dan zelf konden ontwerpen, ook met het doel hen beter opdrachten te kunnen laten begeleiden. De betrokkenheid van kunstenaars bij de paramentennijverheid werd in de loop van de jaren tien en twintig groter. De resultaten hiervan zouden echter pas vanaf circa 1930 zichtbaar worden.

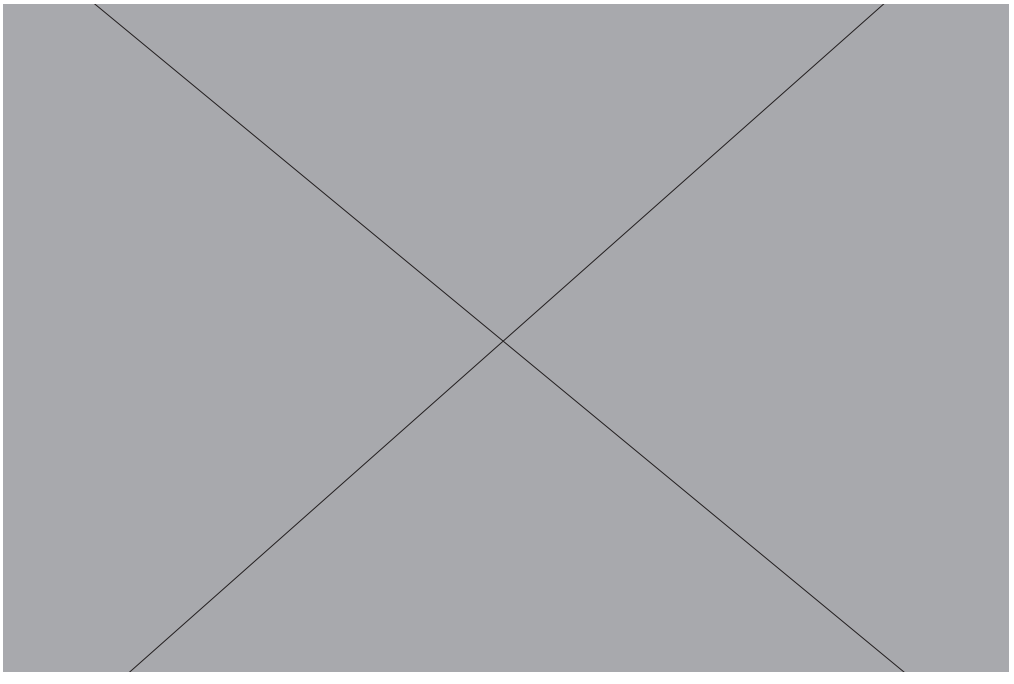
Uit aanprijzingen en bewaard gebleven foto's blijkt dat professioneel borduren in de eerste decennia van de twintigste eeuw nog steeds hoofdzakelijk een mannenberoep was, zeker als het ging om goudborduren. Voor vrouwen was borduurwerk vooral een vorm van huisnijverheid; elk meisje kreeg van huis uit in min of

meerdere mate les in 'nuttige handwerken'. In het atelier was haar werk beperkt tot naaiwerk en eenvoudig borduurwerk. Het Tilburgse atelier van H. Verbunt-van Dijk had blijkens een foto uit de eerste helft van de jaren 1910 naast zijn directeur omstreeks vijftien medewerkers in dienst. Drie jongens voerden het goudborduurwerk uit, de overige medewerkers – volwassen vrouwen – hielden zich vooral bezig met het naaiwerk. In het Haarlemse atelier P.P. Rietfort zijn op een foto uit de tweede helft van de jaren twintig zes vrouwen te onderscheiden die het naaiwerk uitvoeren. Beide ateliers hielden zich vooral bezig met assemblagewerk, het arbeidsintensieve borduurwerk vond er nauwelijks plaats. Van het succesvolle Brugse atelier van Hendrik Slabbinck zijn eveneens foto's van de werkplaatsen bewaard gebleven (AFB. 179-180). Het teken- en borduuratelier werd geheel bevolkt door mannen (28), het naaiatelier door vrouwen (8). In dit laatste atelier zitten twee meisjes achter borduurramen. Waarschijnlijk gaat het hier om linnenborduurwerk. De scheiding van mannen en vrouwen was streng, zowel wat betreft werk als fysiek. In het atelier van Grossé was het zelfs zo geregeld dat zij een eigen opgang hadden en elkaar niet konden ontmoeten. De Nederlandse ateliers waren bescheidener van omvang en in dergelijke ateliers, die vaak maar over één werkruimte beschikten, kon de scheiding tussen mannen en vrouwen natuurlijk nooit zo ver doorgevoerd zijn.

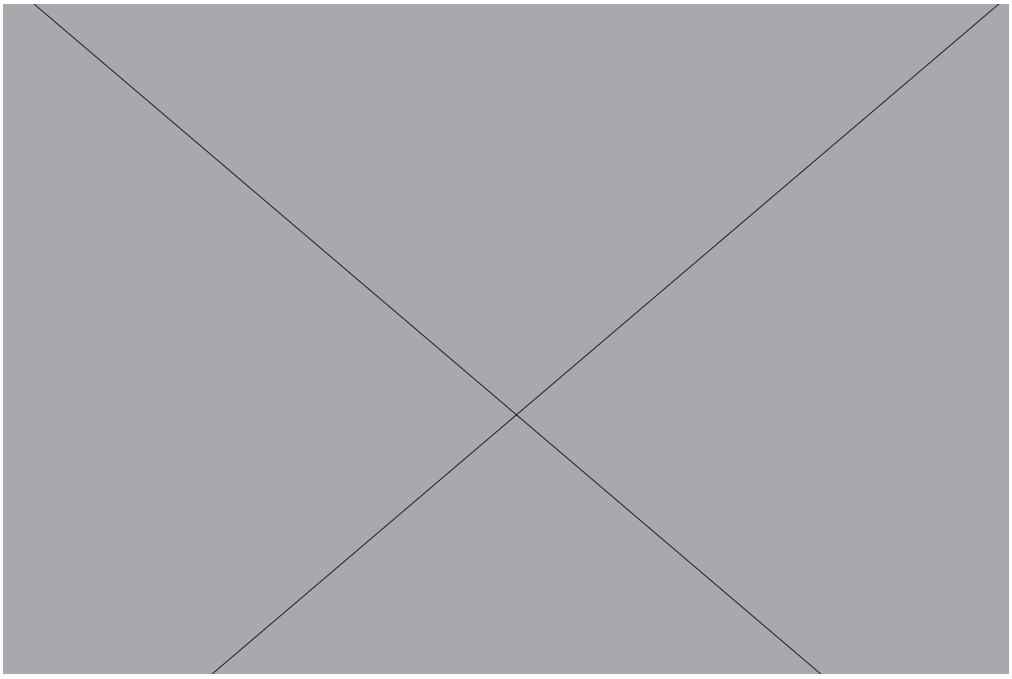


178 Prent met Sint Alphonsus van Liguori, door Joseph Cuypers gebruikt als voorbeeld voor de decoratie van een koorkap voor de Amsterdamse redemptoristen (zie afb. 130).

In de vroege twintigste eeuw streed Helene Stummel voor een grotere invloed van de vrouw op de professionele borduurkunst. In haar uitgave *Die Paramentik von Standpunkte des Geschmackes und Kunstsinnes* uit 1905 constateerde zij dat



179 Atelier van Hendrik Slabbinck te Brugge, werkplaats van de mannen, ca. 1930 (Liturgische gewaden z.j. b, z.p.).



180 Atelier van Hendrik Slabbinck te Brugge, werkplaats van de vrouwen, ca. 1930 (Liturgische gewaden z.j. b, z.p.).

de negentiende-eeuwse vrouw zich lang tevreden had moeten stellen met wat 'männliche Forscher durch die Brillengläser der Geschichte und Kunstlehre an den Werken ihrer Ältermütter an Zeichnung und Farbe entdecken konnten'. Volgens Stummel was Frieda von Lipperheide (1840–1896) de eerste geweest die werkelijk naar de oude technieken had gekeken: 'Sie forschte mit dem Auge, dem jede Technik ihrem inneren Wesen nach vertraut war, mit dem feinen künstlerischen, durchgebildeten Geschmack der Frau, die auf diesem Gebiete selbst durch den gelehrtesten Archäologen oder Historiker und Kunstkenner nicht ersetzt werden kann'. Juist op het gebied van paramenten was er volgens Stummel een belangrijke taak voor vrouwen weggelegd:

> Wenn unsere Damen heute so vielfach um passende Beschäftigung verlegen sind, alle Augenblicke neue Berufsarten, die besser in Männerhand blieben, gefunden und begierig von der Emanzipation annektiert werden, hier, auf dem Gebiete der kirchliche Stickerei, wäre das Feld des segensreichsten Betätigung berufloser Frauen. Erfordert dazu wäre eine gründliche, kunstgewerbliche Ausbildung, wozu ja neuerdings für Damen ausreichende Gelegenheit geboten ist, besonders selbständige Fertigkeit im Zeichen und Ornamentwerfen, dazu Hand in Hand mit der Ausbildung, Besuch und Studien der kunstgewerblichen Sammlungen, besonders der alten Paramentik.[462]

Vooral de door Stummel genoemde kunstnijverheidsopleidingen gingen bijdragen aan de professionalisering van de bordurende vrouw. Zowel in Duitsland als in Nederland waren eind negentiende eeuw kunstnijverheidsscholen opgericht, die onder andere opleidingen op het gebied van de borduurkunst verzorgden. Deze waren sterk op meisjes gericht. Aan de Rijks-School voor Kunstnijverheid of Kunstnijverheid-teekenschool Quellinus te Amsterdam werden vanaf 1883

driejarige cursussen in kunstnaaldwerk gegeven door Ida Winkler. Zij had haar opleiding genoten aan de k.k. Kunststickerei-Schule te Wenen. Tot in de jaren tien van de twintigste eeuw gaf zij les in wit- en kleurborduren, linnen- en goudborduren, appliceren, maas- en kantwerken. Zij werd opgevolgd door mejuffrouw E. ten Brink.[463]

De Tekenschool te Haarlem, later School voor Kunstnijverheid, was verbonden aan het in 1877 opgerichte Museum voor Kunstnijverheid. Vanaf 1887 werd les in kunstnaaldwerk gegeven door mej. M.E. Mohrman. Naast algemene kunstzinnige vorming werden alle technieken onderwezen, zoals goudborduren, zijdeborduren en restauratie van oude borduurwerken. In 1895 werd deze tak opgeheven wegens ruimtegebrek en matig succes. Naaldwerk werd daarna niet meer in het officiële schoolprogramma opgenomen, wel gaf M.W.V. Dijsselhof-Keuchenius als privaatdocente les op de school, in ieder geval in 1905. De studiecollectie van de bibliotheek en de ontwerpen van haar echtgenoot G.W. Dijsselhof stonden de studentes ter beschikking. In 1926 werd de opleiding gesloten.[464] Deze twee opleidingen waren het meest vooruitstrevend op het gebied van de kunstnijverheid, maar er waren nog veel meer opleidingen voor meisjes in de borduurkunst, bijvoorbeeld de Industrieschool te Den Haag. Hoewel deze opleidingen vele vaardige borduursters hebben voortgebracht, zijn de sporen daarvan niet in de katholieke nijverheid terug te vinden. Werken in een atelier was voor de meeste dames die deze opleidingen volgden – zeker voor katholieke dames – geen optie. Bovendien maakte het huwelijk vaak een einde aan elke carrière buitenshuis. Ook het gesloten karakter van de paramentenateliers, waar een traditie heerste van interne opleiding, maakte het vak van professioneel borduurwerker nog lang ontoegankelijk voor vrouwen. In een brochure uit circa 1930 van het Brugse atelier van Hendrik Slabbinck wordt deze traditie met trots aangehaald: 'Alhoewel aan de tegenwoordigen tijd aangepast, is de oude trant behouden gebleven, dank zij het overleveren der geheimen van het vak van vader tot zoon, van werkman tot leergast.'[465] Pas vanaf eind jaren twintig gaan de vrouwen geleidelijk aan het professionele borduurwerk overnemen.

Vakbonden en vakorganisaties

Bij de hernieuwde uitgave van *Het Gildeboek* in 1918 had de priester L.J. Boogmans het op zich genomen aandacht te geven aan de paramentenproductie van de laatste tien jaar.[466] Het Bernulphusgilde had haar leden verzocht om inzendingen. Hoewel de respons groot was, verbaasde Boogmans zich over het lage niveau van de inzendingen. De oorzaak lag zijns inziens bij de slechte positie van de kunstenaar. De grote firma's hadden het monopolie en kunstenaars werden vaak gepasseerd bij de opdrachten. En als zij bij opdrachten werden betrokken, gebeurde dat zonder naamsvermelding. De uitvoering werd buiten de kunstenaar om uitbesteed bij borduurwerkers, die lang niet altijd het goede inzicht in het ontwerp hadden. Boogmans haalt verscheidene voorbeelden aan waarbij het werk van een kunstenaar werd afgewezen ten gunste van een firma, met bedroevende resultaten. Hij pleit dan ook voor de oprichting van een vakvereniging voor kunstnijveren.

Op het moment dat dit artikel werd geschreven, was deze vakvereniging al in voorbereiding. Een 'Rooms-Katholieke Vereeniging van Kunstenaars' zou alle katholieke kunstenaars moeten verenigen: architecten, beeldhouwers, edelsmeden, glasschilders, paramentenwerkers, tekenaars en schilders.[467] Het oprichtingscomité bestond uit meubelontwerpster Phemia Molkenboer, de schilders Jan Dunselman, Kees Dunselman, Dorus Hermsen en Antoon Molkenboer, schilder en beeldhouwer Michel Cuypers, de architecten Joseph Cuypers, P.G. Buskens en Jac. van Gils en edelsmid Jan Eloy Brom. De vereniging zou zowel de kunstbelangen als de sociale en economische belangen van haar leden moeten verdedigen. Om succes te waarborgen, verzocht het comité het episcopaat om lidmaatschap verplicht te stellen bij het vergeven van opdrachten vanuit de kerk. Onder de naam Algemeene Roomsch-Katholieke Kunstenaars-Vereeniging (ARKV), later Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging (AKKV), werd zij op 22 december 1920 te 's-Hertogenbosch opgericht.[468] Er bestond geen aparte vakgroep voor de paramentenwerkers; zij vielen onder de groep Kunstnijverheid. De AKKV zou voorlopig nog niet veel aan de situatie kunnen verbeteren. In 1929 werd er nog volop geklaagd over de slechte omstandigheden:

> Niet alleen wordt gewerkt tegen belachelijk lage prijzen, waardoor een behoorlijk bestaan aan deze kunstbeoefenaars niet verzekerd is, maar ook de condities, waarop gewerkt wordt, loopen zeer uiteen. Hun arbeid wordt vaak als een handelsartikel beschouwd, waarop men genoegelijk afpingelen kan. Ook het gratis en 'vrijblijvend' ontwerpen is een euvel, dat nog veel voorkomt en het aanzien van deze kunstbeoefenaars nu juist niet verhoogt.[469]

Niet alleen de kunstenaars verenigden zich, ook de zo bekritiseerde firma's kwamen voor hun belangen op. In een brief aan het episcopaat van 2 november 1921 protesteerden de vertegenwoordigers van de belangrijkste bedrijven op het gebied van kerkbenodigdheden tegen de hun inziens oneerlijke concurrentie van de kloosterhandel.[470] De brief werd ondertekend door de vertegenwoordigers van Cox & Charles, H. Fermin, Jansen (voorheen Stoltzenberg), D. van Kalken, Janssen & Co, H. Funnekotter, H.A. Lowes, P.P. Rietfort, H. Verbunt-van Dijk, C.H. de Vries, Wehmeijer en A.J. van de Wiel. Waarschijnlijk was deze actie de aanleiding voor de oprichting van een nieuwe middenstandsvakbond: de Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden. De statuten van de bond werden op 28 juli 1922 goedgekeurd.[471] Voorzitter was J. Cox, A.T.M. Funnekotter werd secretaris en A.J. van de Wiel penningmeester. De bond had zoals gebruikelijk een geestelijk adviseur: C. Soffers, rector te Oosterhout. De doelstellingen van deze bond waren vergelijkbaar met die van de AKKV: het behartigen van zowel de sociale en economische belangen van haar leden als de belangen van de tak van kunst, waaronder 'het hooghouden van ons bedrijf als Kunstvak, door het vervaardigen van Kerkornamenten en Paramenten, die aan alle eischen der liturgische voorschriften, goeden smaak en degelijkheid voldoen'. Aanleiding tot de oprichting van de bond was een aantal problemen waar de bedrijfstak mee worstelde. Ten eerste bestonden

er verscheidene niet-katholieke bedrijven die ondanks hun andere levensovertuiging aan de katholieke wereld leverden en adverteerden in katholieke organen, terwijl het voor katholieke bedrijven onmogelijk werd gemaakt in liberale, socialistische of communistische bladen te adverteren. Vooral op het gebied van vaandelvervaardiging – dankzij de toenemende organisatie van verzuild Nederland een bloeiende tak van borduurnijverheid – werd concurrentie ondervonden. In 1923 nam de bond hierover contact op met monseigneur A.F. Diepen, de bisschop van 's-Hertogenbosch.[472] Als belangrijkste concurrenten noemde de bond C.M. van Diemen uit Dordrecht, Van Oven uit Den Haag en de Bonner Fahnenfabrik te Bonn. Van Oven was een Joods bedrijf, dat al vanaf 1831 (goud- en zilver)borduurwerk vervaardigde. C.M. van Diemen, een in 1890 gestarte vaandelproducent met een hoge productie, was niet-katholiek. De Bonner Fahnenfabrik behoorde tot de 'maçons' (vrijmetselaars). Tot ingrijpende acties is het blijkbaar niet gekomen, gezien het feit dat Van Oven van 1922 tot 1933 elk jaar kon adverteren in de *Pius-almanak*, het jaarboek voor de katholieken van Nederland. In dat laatste jaar werd ook een advertentie van C.M. van Diemen opgenomen.

Een tweede probleem was de overname van elkaars ontwerpen. Geestelijk eigendom werd nauwelijks gerespecteerd, een gewoonte waar de bedrijven al door zelfstandige kunstenaars van waren beschuldigd. De buitenlandse concurrentie was een volgende moeilijkheid waarmee de bedrijven te kampen hadden. De opdrachtgevers moest duidelijk gemaakt worden dat in Nederland degelijker en goedkoper paramenten te verkrijgen waren. De eerste zaak die aanleiding tot de oprichting van de bond had gegeven, betrof overigens niet de buitenlandse maar de binnenlandse concurrentie. Aangezien de kloosterconcurrentie in de jaren twintig alleen maar groter werd, is ook hier niet van een succesvolle actie te spreken. In de jaren vijftig zou dit conflict weer actueel worden.

Als laatste actiepunt had de bond het streven alle paramenten te bestrijden die niet aan de 'eischen van de Liturgische voorschriften, goeden smaak en degelijkheid' voldeden. Op dit gebied zou de bond verscheidene acties ondernemen. Op 20 april 1928 bracht de bond het episcopaat ervan op de hoogte dat er door buitenlandse firma's, maar ook door enkele Nederlandse, steeds meer kunstzijde gebruikt werd.[473] De bond verzekerde de bisschoppen ervan dat haar leden alleen echte zijde gebruikten en verzocht om informatie over eventuele (gewijzigde) voorschriften. Op verzoek van de aartsbisschop, monseigneur H. van de Wetering, leverde de Federatie van Liturgische Vereenigingen in Nederland een overzicht van alle regelgeving rond het gebruik van zijde.[474] Uitspraken over het gebruik van kunstzijde ontbreken hierin echter. Het episcopaat verwees de bond dan ook naar de Congregatie van Riten te Rome, de enige instantie die gemachtigd was tot besluitvorming op dit gebied. Voor zover bekend is hier nooit gevolg aan gegeven.

Na 1928 wordt er niets meer van de bond vernomen; pas tijdens de Tweede Wereldoorlog zal de noodzaak tot samenwerking opnieuw worden ingezien.

HOOFDSTUK 4

Monumentale kunst en de Duitse school 1925–1955

De houding van de kerk ten opzichte van moderne kunst

De eerste decennia van de twintigste eeuw werden gekenmerkt door voorzichtige veranderingen en terughoudende experimenten op het gebied van de kerkelijke kunst. Er bestond weinig relatie met de kunstontwikkelingen in de profane wereld. Impressionisme, expressionisme, abstracte kunst; het waren stromingen die in deze periode nauwelijks hun sporen nalieten. Ook de florale art nouveau was vrijwel niet van belang geweest, alleen de geometrische art nouveau was doorgedrongen in de vormgeving. Deze invloed was echter beperkt geweest en de stijl had maar een kort leven geleid. Uiteindelijk was er eind jaren twintig een aantal moderne vormgevingsprincipes overeind gebleven: stilering, vlakheid van de voorstelling en nadruk op de lijn. Het waren de uitgangspunten van de zogenaamde monumentale kunst. Hoewel het gebrek aan emotie in de vormgeving steeds meer als beperkend werd ervaren, was de houding van de kerk ten opzichte van de moderne kunst blijvend kritisch. Kerkelijke kunstenaars die te modern, vooral expressionistisch werk maakten, raakten stuk voor stuk in conflict met de kerk. Een toenadering tussen kerkelijke kunst en profane kunst kwam moeizaam tot stand.

De kerk werd zich wel steeds meer bewust van de discrepantie tussen de kunststromingen in de profane wereld en die in de kerkelijke wereld. Enkele conflicten rond bepaalde kunstwerken waren tot hoog in de kerkelijke hiërarchie uitgespeeld. Het bekendste voorbeeld is wel de dramatische en duistere kruisweg van de Belgische expressionist Albert Servaes uit 1919, die door de Congregatie van Riten was afgewezen. Om meer grip te krijgen op de ontwikkelingen binnen de kerkelijke kunst werd een Centrale Pauselijke Commissie voor de Gewijde Kunst in het leven geroepen. Deze commissie hield zich in de jaren twintig actief bezig met de inventarisatie van de kerkelijke voorschriften betreffende kunst, het vastleggen van aanwijzingen en de instelling van Diocesane Commissies die moesten toezien op de naleving. Op 1 september 1924 werd er een pauselijke circulaire verzonden over het beheer van oude kunst en de houding ten opzichte van moderne kunst. De stukken werden in *Het Gildeboek* van 1926 in Nederlandse vertaling gepubliceerd.[475] Ze bevatten geen opmerkingen over stijl, het gaat meer om algemeen richtinggevende uitspraken. In de eerste plaats werd gesteld dat de kunst nooit in tegenspraak mocht zijn met de liturgie. Daarnaast werd er op gewezen dat nieuwe kunstwerken zich moesten aanpassen aan oude gebouwen en bij voorkeur dienden samen te gaan met plaatselijke karakteristieken

← 181 Het Lam Gods op een kazuifel van A.W. Stadelmaier, 1957 (detail). Bussum, Koepelkerk.

en gewoontes. Ook was er een duidelijk streven naar degelijkheid, eenvoud en oprechtheid, 'geen grove pronk, geen valsche dingen'. Op basis van deze uitspraken werden nog steeds bepaalde, te uitgesproken kunstwerken afgewezen, 'Opdat nu deze kerkelijke kunst met het doel de eer van God en de godsdienstige opwekking der geloovigen te bevorderen, niet door tegengestelde invloeden gestoord en in gevaar gesteld worde'.[476] De conclusie van de kerkelijke overheid was vooralsnog dat 'het uiterste expressionisme onvereenigbaar is met de door de Kerk gewilde kerkelijke kunst'. De kerkelijke kunst diende dus nog steeds haar eigen, gematigde weg te zoeken. In de loop van de jaren twintig zouden er in Nederland twee – door de kerk geaccepteerde – kunststromingen van invloed worden op de vormgeving van kerkelijke kunst: het monumentalisme en het traditionalisme.

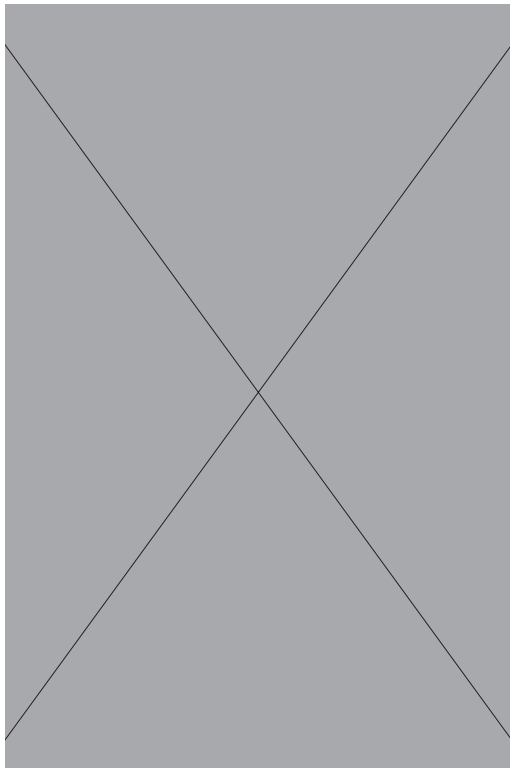
Monumentalisme

Ontwikkelingen

De monumentale kunst van onder anderen Derkinderen en Roland Holst had al voor de jaren twintig haar sporen in de katholieke kunst nagelaten, vooral op het gebied van de (glas)schilderkunst. Op het gebied van paramenten was de invloed echter beperkt gebleven. Pas onder de tweede generatie monumentale kunstenaars drongen de overtuigingen echt door in de vormgeving van paramenten. Zeer belangrijk voor de promotie van een moderne stijl na 1920 was de schrijver Pieter van der Meer de Walcheren (1880–1970), echtgenoot van de besproken naaldkunstenares Christine Verbrugghe. Hij wilde binnen de katholieke wereld een levendige interesse voor nieuwe kunststromingen creëren. Van 1921 tot 1924 verschenen er van zijn hand artikelen in het weekblad *De Nieuwe Eeuw*, van 1924 tot 1929 in het Amsterdamse weekblad *Opgang*. Van der Meer de Walcheren besprak het werk van zowel Nederlandse als buitenlandse moderne kunstenaars en inspireerde een nieuwe generatie beeldend kunstenaars, schrijvers en dichters, onder wie Matthieu Wiegman (1886–1971), Charles Eyck (1897–1983) en Joep Nicolas (1897–1972). De monumentale kunst van deze tweede generatie werd onder invloed van het expressionisme minder statisch, meer persoonlijk en over het algemeen zeer kleurig. Symboliek bleef nog wel hét uitgangspunt. De kunstcriticus, dichter en schrijver Jan Engelman (1900–1972) zou in navolging van Pieter van der Meer de Walcheren eveneens de nieuwe kunst propageren. Zijn bevlogen stukken, onder andere gepubliceerd in *De Gemeenschap*, droegen bij aan de acceptatie van een kunst die dicht bij het expressionisme stond, hoewel in gematigde vorm en met herkenbare beelden.

Niet alleen de moderne beeldende kunst maar ook de kerkelijke kunstnijverheid stond vanaf de tweede helft van de jaren twintig zeer in de belangstelling. Er werd niet alleen in publicaties aandacht aan besteed, ook werden er vele tentoonstellingen van kerkelijke kunst georganiseerd. Naast de genoemde Jan Engelman waren de kunstenaars Jan Lauweriks en Jan Eloy Brom en de kunstcriticus en atelierleider Clemens Meuleman hierbij intensief betrokken. Ook de Nederlandse paramentenproductie kreeg voor het eerst weer serieuze aandacht.

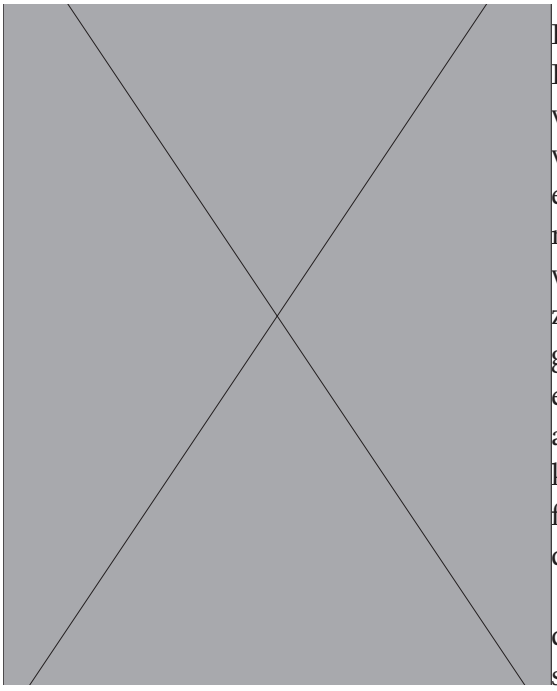
In 1928 werd door de Algemeene Rooms-Katholieke Kunstenaars Vereeniging en het Sint-Bernulphusgilde de Permanente Tentoonstellingsraad voor Katholieke Kunst (Petra) ingesteld.[477] Het doel was regelmatig tentoonstellingen te organiseren, als bron van inspiratie voor kerkelijke kunstenaars. Zowel traditionalistische architecten als monumentale kunstenaars waren in de organisatie vertegenwoordigd.[478] De eerste (en tevens laatste) tentoonstelling werd in het jaar van oprichting georganiseerd in de omgang van de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Maastricht. Op deze tentoonstelling was textiel te zien van de firma's van Cox & Charles en Funnekotter, daarnaast naar ontwerp van Alex Asperslagh, H.G. van der Eyden, Ton van Es en Henri Jonas. Slechts één parament werd in de catalogus afgebeeld, namelijk een koorkap van Alex Asperslagh (AFB. 182). Deze koorkap – en gezien de genoemde namen geldt dat waarschijnlijk voor alle getoonde paramenten – vertegenwoordigt de gestileerde, sterk symbolische stijl van de monumentalen. Ook in *Ars Sacra*, een verzameling artikelen in 1929 bijeengebracht door het Sint-Bernulphusgilde, wordt een aantal paramenten getoond van monumentale kunstenaars als Alex Asperslagh, Ton van Es en Toon Funnekotter. De productie van modern vormgeven, monumentale paramenten was weliswaar nog beperkt, maar een begin was gemaakt. De naaldkunstenares Wally Kraemer constateerde in haar artikel over de paramentiek dat deze de laatste jaren inderdaad weer in de belangstelling was komen te staan en dat er zelfs enkele ateliers waren die goed werk vervaardigden: 'In plaats van het karakterlooze fabriekswerk uit een vorig tijdperk zijn er nu hier en daar weer gewaden verkrijgbaar, die door een bekwaam vakman ontworpen en uitgevoerd, aan hooge eischen van doelmatigheid en schoonheid voldoen.'[479] Een periode van ongekende bloei voor de Nederlandse paramentennijverheid zou aanbreken.



182 Koorkap van Alex Asperslagh, tentoongesteld in Maastricht in 1928 (Welters 1928, afb. 1).

Monumentale vaandels

De sterkste invloed van de monumentale kunst op paramenten valt te bespeuren in de vormgeving van vaandels. Aangezien deze voorwerpen niet betrokken zijn bij de eucharistie, was het toezicht van de kerk minder streng en kon er op het gebied van vormgeving meer geëxperimenteerd worden. Bovendien vormden de grote doeken een goede ondergrond voor een vrije compositie die krachtig moest werken. Voor de aangebrachte teksten konden nieuwe (schreefloze) letterontwerpen worden gebruikt. Veel beeldend kunstenaars maakten in de jaren twintig en dertig ontwerpen voor vaandels, vooral in de stijl van de statische, vroegmonumentale school. Ook in de meeste ateliers werden in die jaren vaandels vervaardigd in een sobere en monumentale stijl. De kwaliteit van de ontwerpen verschilt sterk. Onder de betere ontwerpers vallen Jan Eloy Brom, H. en E. Schouten, Theo Molkenboer en zijn broer Antoon Molkenboer (1872–1960), Huib Luns (1881–1942), Lambert Lourijsen (1885–1950), Matthieu Wiegman (1886–1971), Joep Nicolas (1887–1972), Joan Collette (1889–1958), Edmond Bellefroid (1893–1971),



183 Gebatikte kazuifel van Ton van Es, 1928. Utrecht, Museum Catharijneconvent, RMCC t22.

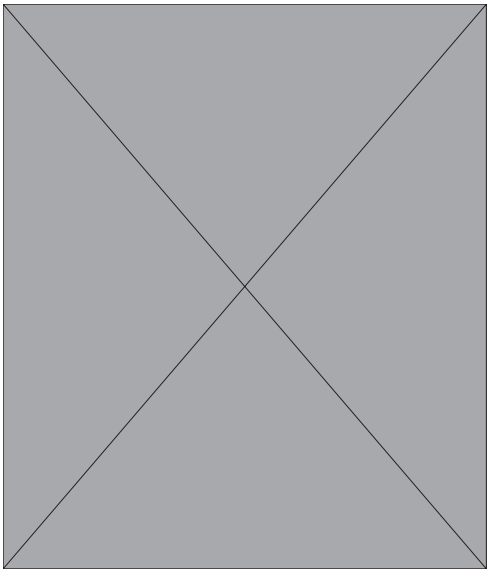
Han Bijvoet (1897–1975), Bernardine Schregel (1903–1980) en René Smeets (1905–1976).[480] Hun monumentale vaandels werden vervaardigd in de applicatietechniek; borduurwerk diende alleen voor de bevestiging van de effen stofdelen en voor de accentuering van lijnen en gelaatstrekken. Deze combinatie van technieken leende zich uitstekend om in grote vlakken en lijnen te werken en was bovendien veel minder arbeidsintensief dan het zijdeborduurwerk. De overeenkomsten met de vormgeving van glas in lood – waar de meeste monumentale kunstenaars zich eveneens mee bezighielden – zijn groot. De ontwerpen voldoen aan alle uitgangspunten van de monumentale gemeenschapskunst. Het zijn statische composities van uit vlakken opgebouwde figuren, waarbij emoties worden vermeden en dieptewerking en details ontbreken.

De invloed van de monumentalen op de vormgeving van vaandels is zeer positief te noemen. Voor het eerst vormden de composities een hechte eenheid en werd de combinatie van 'geschilderd' heiligenbeeld binnen een omlijsting van modieuze, vaak goudgeborduurde ornamenten losgelaten.

Vroege monumentalen: Ton van Es, Wally Kraemer en Alex Asperslagh

Bij de genoemde kunstenaars bleef de betrokkenheid beperkt tot vaandels, slechts enkele kunstenaars ontwierpen daarnaast gewaden. Tot de laatsten behoorde de in Nijmegen werkzame Ton van Es (1901–1934), maar zijn vroege overlijden beperkte zijn productie en er zijn bijna geen werken van hem bekend. Op de tentoonstelling van de Permanente Tentoonstellingsraad voor Katholieke Kunst (Petra) in 1928 was een kazuifel van zijn hand geëxposeerd die 'om zijn nieuwheid zeker de aandacht trok'. Het gaat hier waarschijnlijk om de in dat jaar vervaardigde kazuifel met een zuiver geometrische decoratie, uitgevoerd in de batiktechniek in wit, geel, rood en zwart (AFB. 183).[481] Van Es was de enige paramentenontwerper die in deze techniek werkte.

184 Kazuifel van Wally Kraemer, 1926, met gestileerde bloemmotieven. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Collectie beelddocumentatie, MHK/Ned./Textiel.

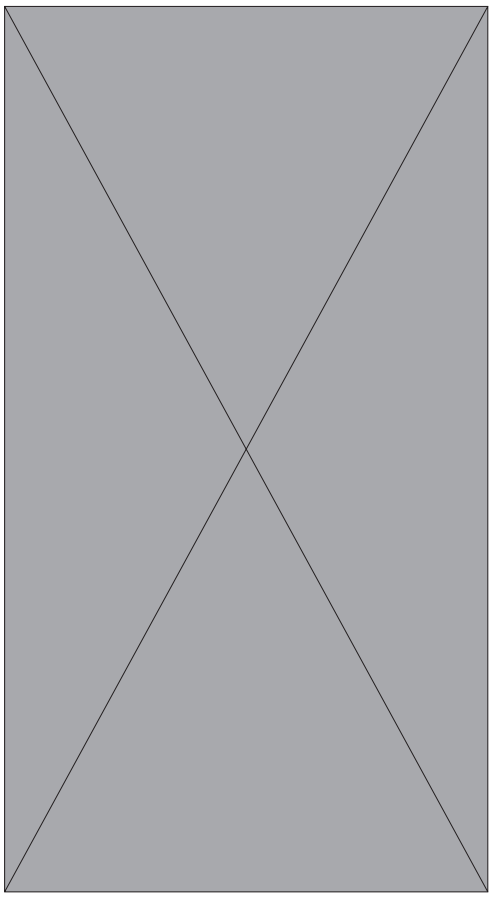


Wally Kraemer en Alex Asperslagh behoren tot de eerste ontwerpers uit de monumentale school die zich regelmatig met paramenten bezighielden. Wally Kraemer (1890) had een opleiding in tekenen en aquarelleren gevolgd bij de schilder Willem Roelofs jr.[482] Haar vroegste paramenten zijn gedecoreerd met eenvoudige, sterk gestileerde motieven waaruit de invloed van de Beuroner Schule blijkt. Het gaffelkruis op een kazuifel uit 1926 bijvoorbeeld bestaat uit smalle effen banden met kleine gestileerde bloemmotieven (AFB. 184). Een vierstel uit 1928 en enkele vroege vaandels verwijzen naar dezelfde bron van inspiratie. Er zijn statische, emotieloze figuren op aangebracht en eenvoudige motieven en lijndecoraties (AFB. 185).

In 1929 bracht Kraemer haar opvattingen over de vormgeving van paramenten naar buiten.[483] De belangrijkste uitgangspunten voor een geslaagd gewaad waren volgens haar een goed model, een

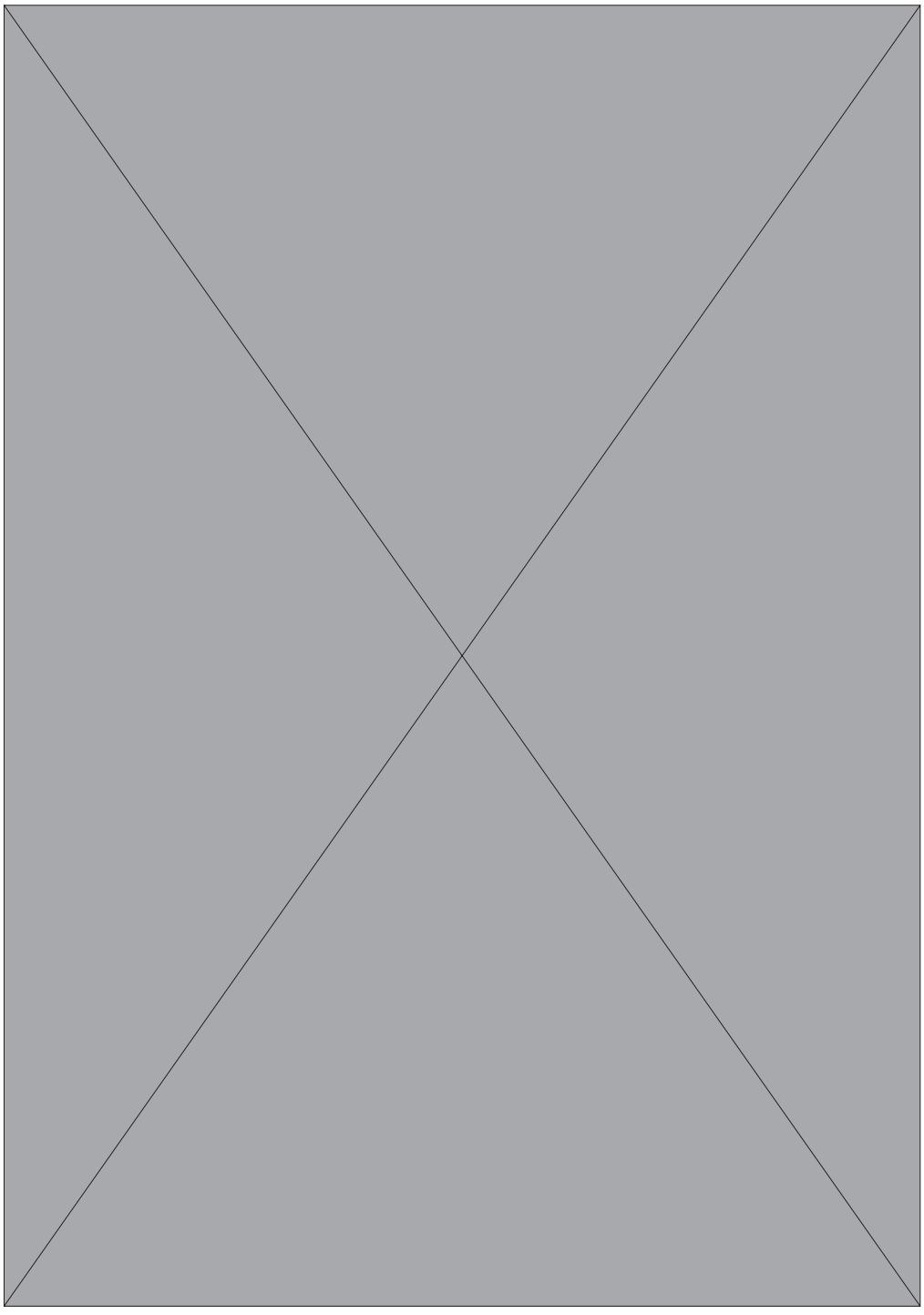
mooie stof en een goed gekozen kleurcombinatie. Meer dan dat was bijna niet nodig. De ontwerper van eventuele decoraties moest daarnaast beschikken over technische vaardigheden op het gebied van tekenen en stileren en, als eerste vereiste, een grote kennis van borduurtechnieken. Dit laatste aspect was nieuw; voorheen hadden ontwerpers kunnen volstaan met een opleiding in de beeldende kunst, de uitvoering werd bepaald door de borduurwerker. De opvatting dat ontwerper en ambachtsman opnieuw in één persoon verenigd moesten worden of nauw moesten samenwerken, was bij Kraemer duidelijk aanwezig.

Het artikel waarin Kraemer deze overtuigingen naar voren brengt, wordt geïllustreerd met werk van onder anderen Alex Asperslagh (1901–1984). Deze was net als zijn broers Lou en Henk opgeleid aan de Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag. Lou en Alex Asperslagh hadden in de jaren 1923–1929 een atelier voor gebrandschilderd glas, waar zij monumentale, kleurrijke ramen ontwierpen. Na onenigheid en faillissement van het atelier gingen beiden hun eigen weg. Eind jaren twintig ontwierp Alex Asperslagh zijn eerste paramenten. Mogelijk kwam hij tot deze beslissing onder invloed van Wally Kraemer. In ieder geval moeten zij elkaar gekend hebben. Beiden lieten hun werk uitvoeren bij de Haagse firma Warren en er zijn veel overeenkomsten aan te wijzen tussen hun vroege ontwerpen. Beiden gaven bijvoorbeeld het schild van een koorkap de vorm van een zuivere driehoek, bevestigd onder het aurifries. In de jaren dertig zou Kraemer voor een andere vormgeving gaan kiezen. Asperslagh daarentegen bleef tot in de jaren vijftig koorkappen, kazuifels, vaandels en wandkleden in monumentale stijl ontwerpen.



185 Koorkap van Wally Kraemer, 1928, met de afbeelding van een dadelpalm op het schild. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Collectie beelddocumentatie, MHK/Ned./Textiel.

Uit circa 1928 dateren zijn rouwbehangsels voor de Sacramentskerk van Den Haag en de Sint-Agneskerk te Amsterdam.[484] Zij kenmerken zich door een ver doorgevoerde symboliek en een zeer sobere compositie van grote vlakken met een minimum aan detaillering. Een van deze rouwbehangsels werd in 1928 getoond op de tentoonstelling van de Petra in Maastricht en positief becommentarieerd als 'eenvoudig en stemmig'. Ook twee koorkappen, de eerste eveneens geëxposeerd in Maastricht en de tweede opgenomen in de publicatie *Ars sacra* uit 1929, munten uit in soberheid.[485] Het driehoekig gevormde schild van beide koorkappen is gedecoreerd met een eenvoudig centraal symbool, binnen een omkadering van een brede, ongedecoreerde band (AFB. 182). De figuren op zijn vaandels uit dezelfde tijd zijn geplaatst in een leeg vlak waarop letters de enige decoratie vormen. Hoewel Asperslaghs figuren in de loop der tijd iets beweeglijker werden, bleven ze sober en monumentaal. Een kazuifel met afbeeldingen van de heiligen Willibrordus en Bonifatius bijvoorbeeld is gedetailleerder uitgewerkt (AFB. 186).[486] De beide slanke heiligen met elegante handen zijn geplaatst op een eenvoudig gaffelkruis, waarover Franse lelies en kleine geometrische motieven zijn gestrooid. De figuren met bijbehorende tekstbanden zijn duidelijk middeleeuws geïnspireerd, voor het overige is de vormgeving modern.



186 Kazuifel van Alex Asperslagh, met de heiligen Willibrordus en Bonifatius. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Collectie beelddocumentatie, MNK/Ned./Textiel.

Aangezien van al deze paramenten alleen zwartwitfoto's zijn achterhaald, valt over het kleurgebruik weinig te zeggen. Wel is bekend dat Asperslagh er een grote symbolische waarde aan hechtte. De kleuren van zijn rouwdecoratie voor de Sint-Agneskerk te Amsterdam bijvoorbeeld waren zeer bewust gekozen: zwart voor de rouw, paars voor de boete, groen voor de hoop, grijs voor de droefheid en geel voor de rouw.[487]

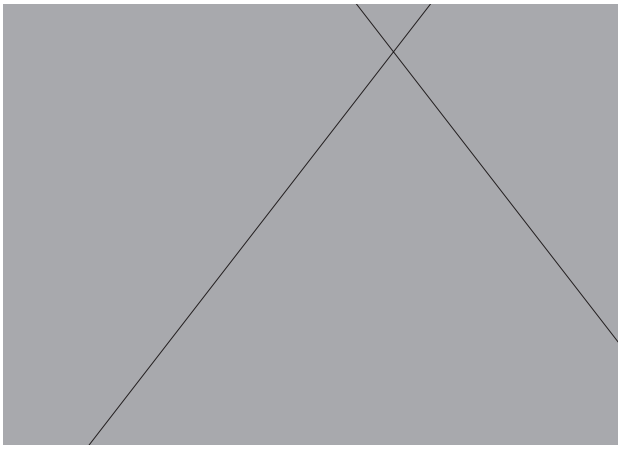
Monumentale schilderingen: Humbert Randag O.F.M.

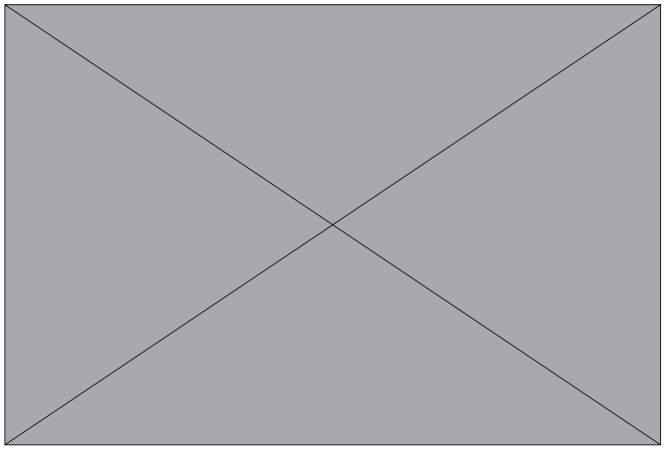
Wilhelmus Franciscus Marie Constantinus Randag (1895–1965) begon pas relatief laat met zijn carrière als kunstenaar; zijn eerste roeping was het priesterschap. Hij was in 1916 ingetreden tot de orde van de franciscanen minderbroeders en in 1923 tot priester ingewijd te Weert.[488] Vanuit deze standplaats volgde hij de tekenopleiding van de Katholieke Leergangen in Tilburg, tot zijn overplaatsing naar Amsterdam in 1926. Daar werd hij kapelaan van de aan het klooster der franciscanen verbonden kerk van Antonius van Padua (Mozes en Aäronkerk). Vanaf 1928 studeerde Randag aan de Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam, onder leiding van Richard Roland Holst, die zijn werk zeer waardeerde. In 1929 werd de ereprijs van de Rijksakademie aan hem toegekend.

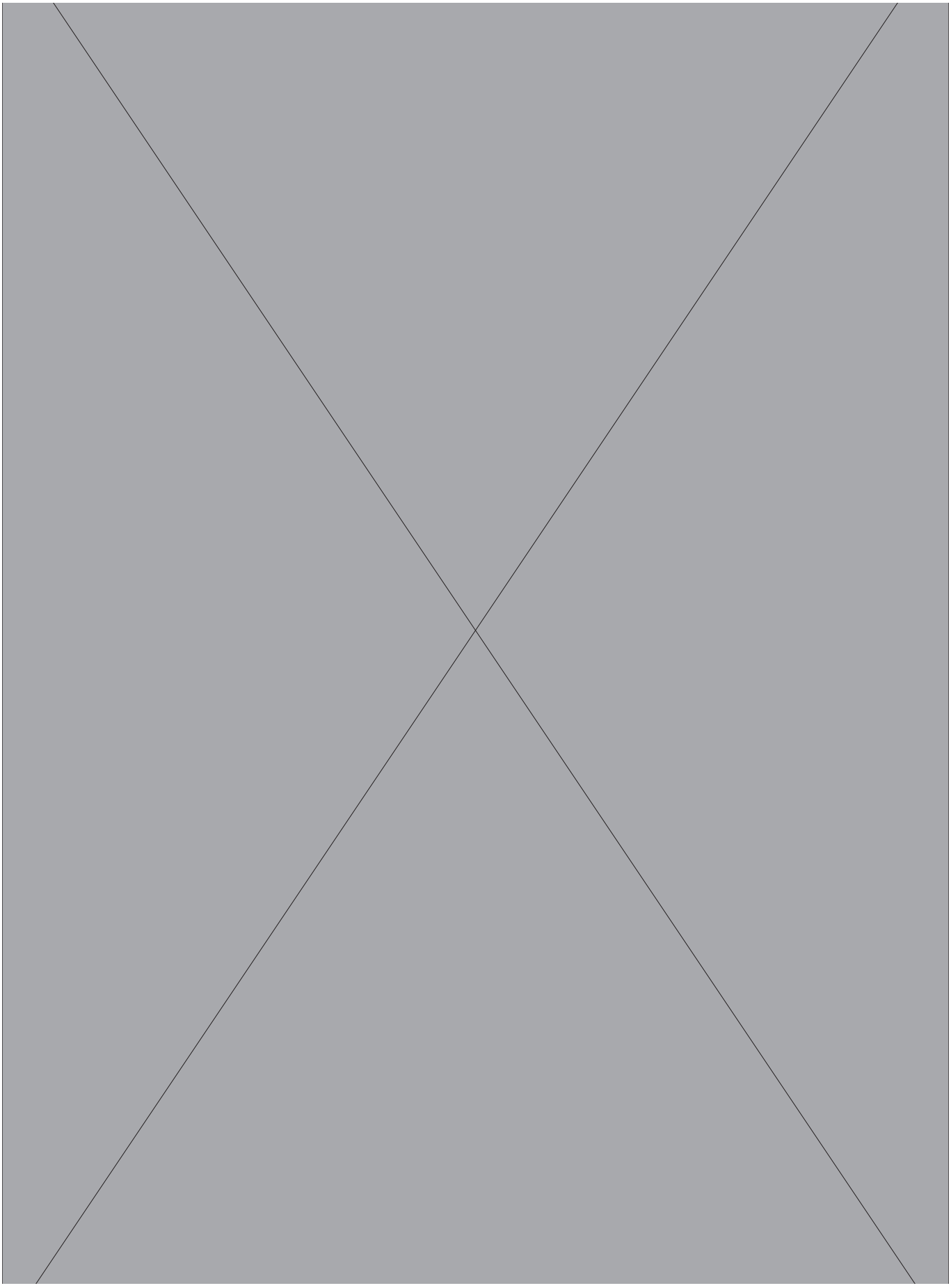
Randag was in de eerste plaats schilder, maar ontwierp gedurende zijn leven ook veel paramenten. Zijn vroegst bekende ontwerp voor textiel dateert al uit 1928. De goedkopere, sober vormgegeven paramenten van Randag onderscheiden zich niet sterk van het werk van zijn tijdgenoten. Zij zijn eenvoudig gedecoreerd met een centraal symbool, zoals het Christusmonogram of de drie cirkels van de Drie-eenheid. Kenmerkend zijn de eenvoudige, effen aurifriezen die aan de onderzijde eindigen in kwasten of lange franjes. Maar daarnaast ontwierp Randag vele weelderig gedecoreerde paramenten. Deze zijn uitgesproken monumentaal en zeer persoonlijk vormgegeven. Een van zijn vroege vierstellen werd besproken in *Het Gildeboek* van 1934 (AFB. 187).[489] De auteur waardeerde dit met grote heiligenbeelden gedecoreerde werk zeer, vanwege het 'diep religieus gevoel', 'de kleuren en de groote meetkundige compositie'. Het borduurwerk op de brede aurifriezen van deze paramenten is gecomponeerd als gebrandschilderd glas in lood. Het is samengesteld uit geometrische grondvormen, als glasscherven, waarbinnen geleidelijke kleurovergangen, als grisailles. De vormen zijn aaneengepast tot monumentale figuren in kleurrijke omlijsting. Deze decoraties staan dicht bij het werk van Randags leermeester Roland Holst.

De geometrie ontbreekt echter geheel bij de latere paramenten van Randag. Zij zijn levendig en barok vormgegeven. Randags geborduurde decoraties uit deze tijd vertonen grote overeenkomsten met zijn schilderingen. Een goed voorbeeld van dit werk vormen de grote wandschilderingen in de Sint-Hubertuskerk te

187 Koorkap van Humbert Randag, ca. 1930 (Stuyt 1934, p. 217).
188 Wandschildering van Humbert Randag, 1942. Hegelsom, Sint-Hubertuskerk.

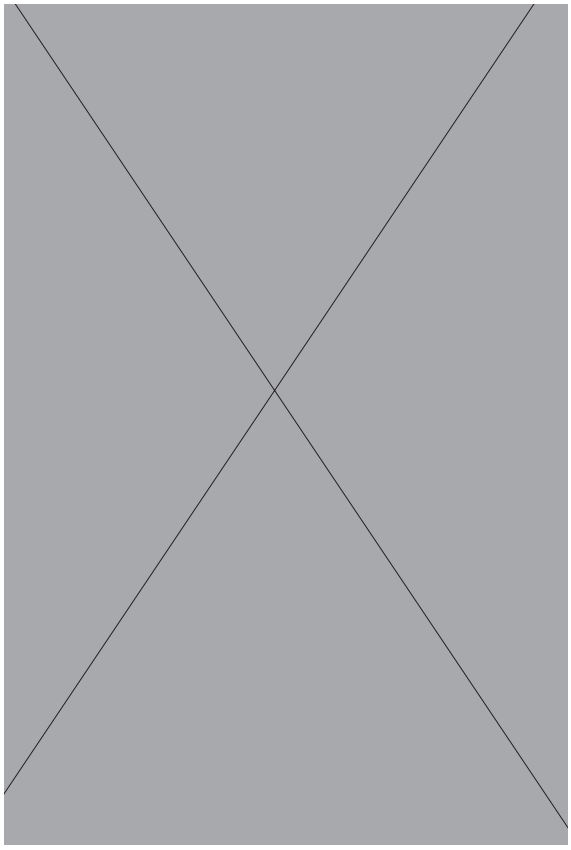






Hegelsom. In 1934 kreeg Randag de opdracht om dit net gebouwde kerkje te decoreren.[490] Het schip werd binnen drie maanden gedecoreerd, de grote taferelen rond de zijaltaren werden pas in 1942 voltooid (AFB. 188). Ondanks deze tijdspanne vormen zij stilistisch een eenheid. Het kleurgebruik van deze schilderingen is maniëristisch te noemen. De figuren zijn weergeven in sterk contrasterende kleuren die strak tegen elkaar zijn geplaatst. Zachte en grijzige tinten worden afgewisseld met heldere kleuren als kobaltblauw, okergeel en rozerood. Langs de randen van de schilderingen zijn bonte bloemen aangebracht.

Uit dezelfde tijd dateren enkele paramenten met een overeenkomstige vormgeving. Het gaat onder meer om een kazuifel voor kardinaal Jozef van Roey van Mechelen en een witte kazuifel uit de kerk van het vlak bij Hegelsom gelegen Horst (AFB. 189). Bonte bloemen in de hoofdkleuren kobaltblauw, okergeel en rozerood overdekken de aurifriezen. Korte, golfvormige motieven, eindigend in een omgeslagen krul, geven wolken, golven of bladeren weer en dienen als vulling tussen de decoraties. Ook de paramenten voor de parochie van Onze Lieve Vrouwe van de Allerheiligste Rozenkrans (Obrechtkerk) in Amsterdam zijn vergelijkbaar in stijl en kleurgebruik (AFB. 190). De opdracht voor de vervaardiging van dit grote stel kwam mogelijk tot stand dankzij aanbevelingen van Jan Stuyt (1868–1934), de architect van deze kerk. In 1931 had hij naar aanleiding van Randags eerste, monumentale wandschildering in de Sint-Leonarduskerk te Leiden geschreven: 'Ik ben er zoo enthousiast over dat ik mij gelukkig zou achten als U eens iets in mijne vele kerken kon maken; de meeste zijn door de sierende kunstenaars verknoeid.'[491] Het grote aan Maria gewijde stel uit de Obrechtkerk bestaat uit een kazuifel, dalmatiek, tuniek en drie koorkappen. De decoratie bevindt zich niet meer binnen strak afgebakende kaders, maar is vrij en direct op de stof aangebracht. De belangrijkste koorkap is op de rug gedecoreerd met de kroning van Maria met de Rozenkrans door de Drie-eenheid. De decoratie strekt zich uit over het gewaad, van boven tot onder, vrijwel van schouder tot schouder.



189 Kazuifel van Humbert Randag, ca. 1945–1950. Horst, Sint-Lambertuskerk.
← 190 Kazuifel van Humbert Randag, ca. 1930–1940. Amsterdam, Onze Lieve Vrouwe van de Allerheiligste Rozenkranskerk (Obrechtkerk).

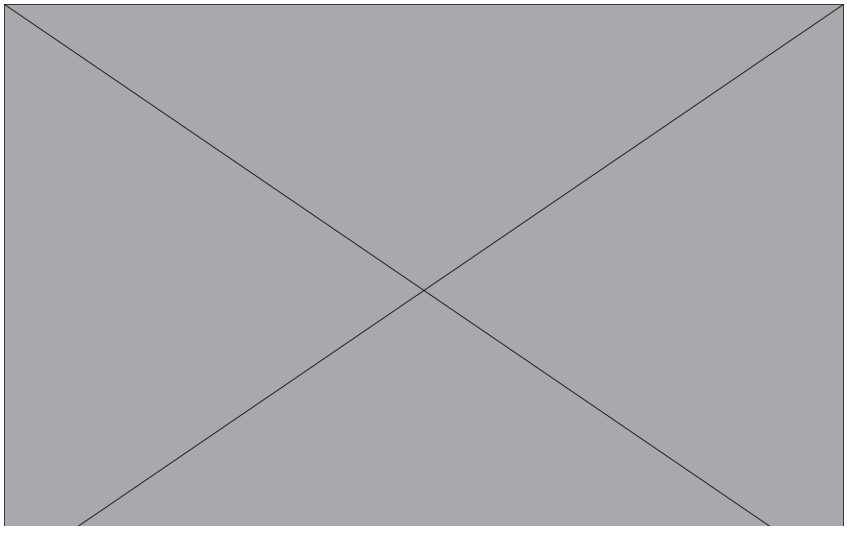
Alle decoraties van Randag zijn uitgevoerd in applicaties van fijn geweven effen zijde met zwaar aangezette, geborduurde contouren. Daarnaast zijn de belangrijkste delen geborduurd in de ingrijpsteek, die geleidelijke en schilderachtige kleurovergangen mogelijk maakt. Hoewel Randags paramenten geborduurd zijn, zocht hij zijn expressie duidelijk niet in het steekgebruik; hij was in de eerste plaats een schilder en liet zijn geschilderde ontwerpen zo exact mogelijk reproduceren. Dit blijkt onder andere uit de bewaard gebleven ontwerptekening voor de paramenten van de Obrechtkerk.[492] De theorieën uit de jaren twintig die stelden dat een gewaad als gewaad diende te worden behandeld en niet als schildersdoek, zijn aan hem niet besteed. Alleen de door de aurifriezen gevlochten gouden banden doorbreken de schilderachtige indruk.

Randag ontwierp tot ver in de jaren vijftig paramenten. Zij werden uitgevoerd in het atelier van de Franciscanessen Missionarissen van Maria te Amsterdam. Randag kwam regelmatig langs om de borduursters te begeleiden, vooral bij de kleurkeuze, een zeer opvallend aspect van dit borduurwerk.

Muzikale expressie: Ellen Wijdeveld

Aan het werk van Ellen Wijdeveld (1884) werd in maart 1939 een artikel gewijd in *Het Gildeboek*, in een themanummer over kerkelijke paramentiek.[493] Het gaat hier om de Duits-Joods geboren Ellen Wijdeveld-Kohn, echtgenote van de architect en typograaf H.Th. Wijdeveld. Willem Wiegmans en Ellen Wijdeveld zijn de enige monumentale kunstenaars aan wie in dit themanummer aandacht wordt besteed. Het werk van Wijdeveld wordt 'iets geheel anders' genoemd. De schrijver, de priester J. Waterkamp, pleit in het artikel bewust niet voor het gebruik van een bepaalde stijl. Zolang kunst vervaardigd wordt door een 'gewetensvol kunstenaar, die het doel van de Kerk in haar leer en geestelijk leven kent en doorgrondt', kan volgens hem geen enkele stijl gezien worden als 'entartete of sacrilege religieuze kunst'. Dat dit betoog nodig was, lijkt erop te wijzen dat de moderne, vrijwel abstracte vormgeving van ontwerpers als Ellen Wijdeveld bij velen nog niet op een warme ontvangst kon rekenen.

Ellen Wijdeveld vervaardigde voor het schip de Nieuw-Amsterdam van de Holland-Amerika Lijn (te water gelaten 1938) kazuifels in de vijf liturgische kleuren (AFB. 191). Waarschijnlijk kreeg zij deze opdracht omdat haar echtgenoot aan de inrichting van dit schip meewerkte. Aangezien de Nieuw-Amsterdam in de Tweede Wereldoorlog gebruikt werd voor troepentransporten, waren de paramenten maar kort in gebruik. Alleen de zwart-witfoto's in *Het Gildeboek* zijn overgeleverd. De getoonde kazuifels zijn vervaardigd van soepele stoffen, met fijne, ingeweven patronen. De cirkel en het kruis vormen de hoofdmotieven voor de decoratie. De motieven van de enkele cirkel, symbool voor eeuwig leven, en van drie ineengrijpende cirkels, symbool voor de Drie-eenheid, zijn in al haar paramenten aanwezig. Hoewel Waterkamp haar ideeën over de cirkel als vrij uitzonderlijk naar voren brengt, werd het motief in deze tijd veelvuldig toegepast. Ook Humbert Randag liet het in veel van zijn paramenten het hoofdthema vormen.



191 Kazuifels van Ellen Wijdeveld, ca. 1938, voor de Nieuw-Amsterdam van de Holland-Amerika Lijn (Waterkamp 1939, p. 21).

Ellen Wijdeveld was van huis uit celliste en had geen opleiding in de kunst of nijverheid gevolgd. 'Mijn drang tot borduren is ontstaan uit de behoefte om in kleuren en lijnen te kunnen vastleggen alles wat ik graag wil. Dat doe ik al vele jaren. Ik doe dit op mijn eigen wijze, maar zonder bepaalde techniek. [...] Het liefst zit ik te borduren, wanneer er muziek gemaakt wordt; kleur en vorm van het borduur-

sel ontstaan dan als 't ware van zelf.' Haar werk wordt door Waterkamp vergeleken met een muziekstuk; thema's worden als melodieën gevarieerd en herhaald.

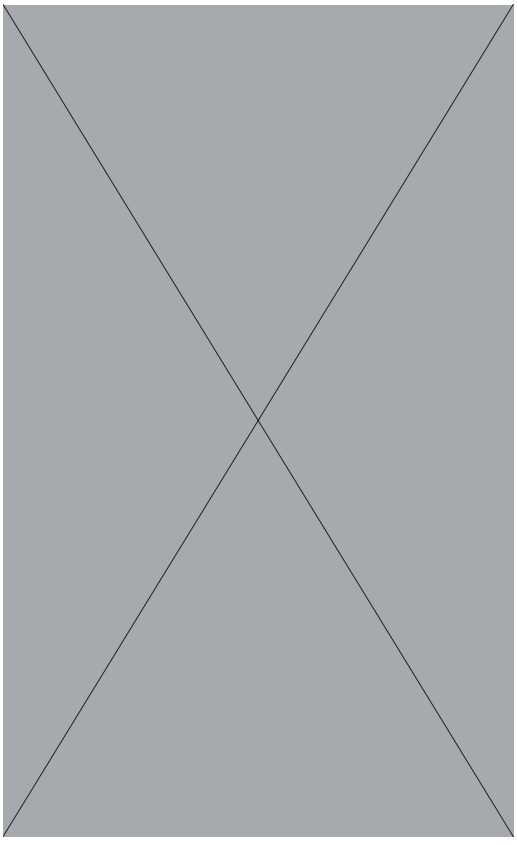
Kleur en lijn: Willem Wiegmans

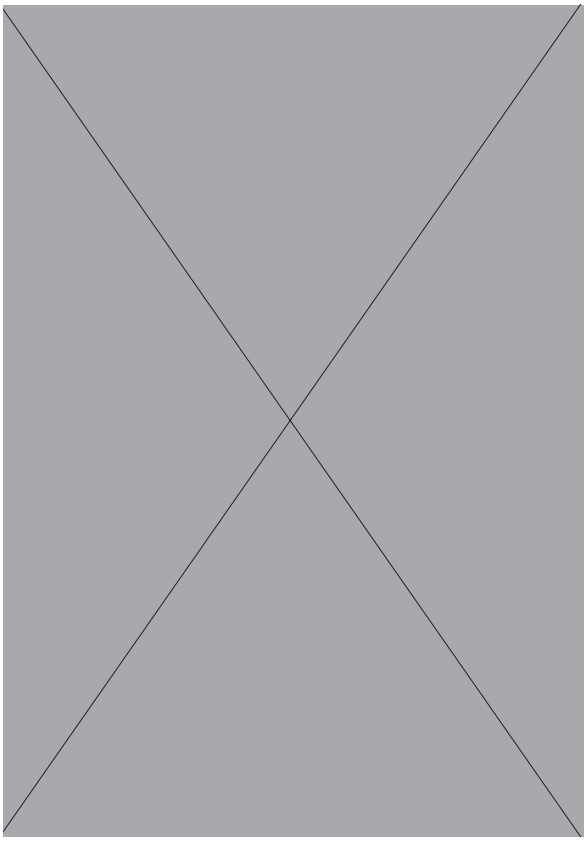
Willem Leendert Wiegmans (1892–1942) ontving zijn opleiding aan de Teekenschool voor Kunstambachten en de Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam (1918–1921). In 1922 richtte hij een eigen atelier voor kerkelijke kunst op. Hij hield zich met alle takken van de kunstnijverheid bezig, maar werd vooral bekend door zijn glas-in-loodramen. Zijn ontwerpen voor textiel uit de jaren twintig zijn geometrisch van stijl en onderscheiden zich niet sterk van die van zijn tijdgenoten. Een vaandel van de Algemeene R.K. Propagandaclub St. Augustinus (opgericht in 1919) vertoont sterke overeenkomsten met de grafische vormgeving van die tijd: een compositie van horizontaal en verticaal afgebakende vlakken met sierlijke spiraalmotieven als accent en vulling.[494] In de jaren dertig vervaardigde Wiegmans werk in de stijl van de vroege monumentalen, zoals blijkt uit een vaandel voor de Stille Omgang, waarvan verscheidene exemplaren bekend zijn.[495] Het werd zeer waarschijnlijk uitgevoerd in het atelier van C.H. de Vries (AFB. 192). Enkele latere miniatuurborduurwerken tonen zijn kennis van historisch borduurwerk (AFB. 193). Zij staan dicht bij het werk uit de later te beschrijven Duitse school. Zowel de compositie als de techniek van deze werken laat middeleeuwse invloed zien.

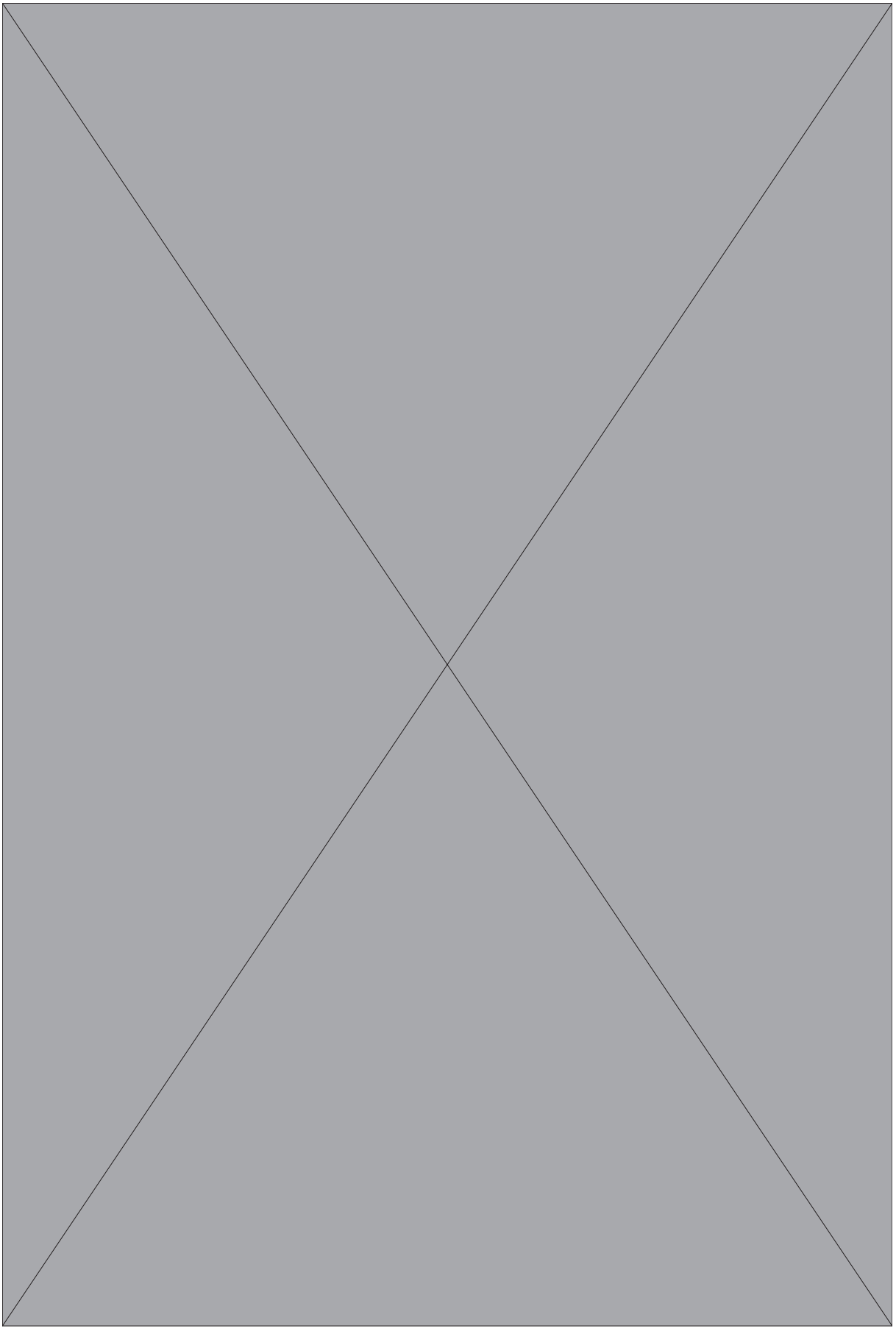
In de loop van de jaren dertig zou Wiegmans echter een geheel eigen stijl

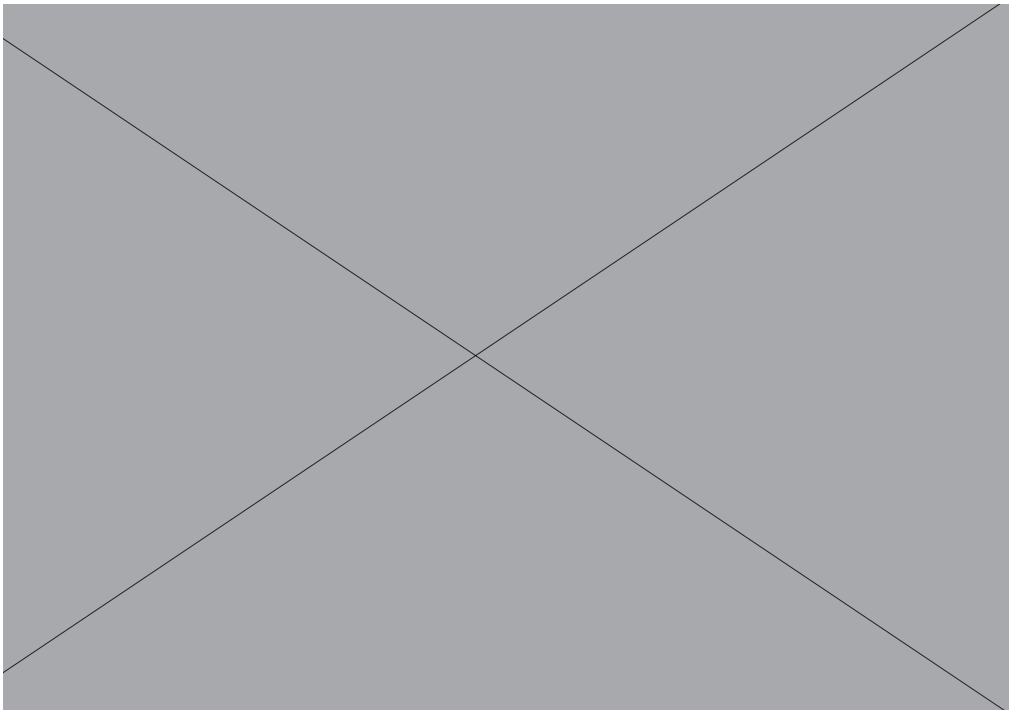
192 Vaandel van Willem Wiegmans en C.H. de Vries, voor de Stille Omgang van Hillegom en omstreken. Assen, Drents Museum, Collectie Willem Wiegmans, E15.

193 Borduurwerk naar ontwerp van Willem Wiegmans, waarschijnlijk voor een boekband, 16 x 11 cm. Assen, Drents Museum, Collectie Willem Wiegmans, E19.









194, 195 Kazuifel en koorkap van Willem Wiegmans, 1941, voor de priester Wim Jongerius. Zutphen, Stedelijk Museum Henriëtte Polak, GN 00664a en GN 00665a.

ontwikkelen. De uitgesproken kleuren die hij onder andere in zijn glasramen gebruikte – ontleend aan de vroege ramen van de kathedraal van Chartres – ging hij ook gebruiken in paramenten. Wiegmans kreeg een aantal persoonlijke opdrachten van priesters. Voor Wim Jongerius, die op 20 juli 1941 tot priester werd gewijd, maakte hij een volledige 'uitzet' van paramenten: vijf kazuifels en vijf koorkappen in de liturgische kleuren, met alle toebehoren, een schoudervelum, een albe en een superplie (AFB. 194–195).[496] De decoraties op de zijden paramenten vertonen een zwierig lijnenspel met afwisselend ronde en hoekige vormen. Dit lijnenspel is aanwezig op alle paramenten van Wiegmans uit de late jaren dertig en de vroege jaren veertig. De kelk behorend bij het stel van Wim Jongerius is met dezelfde lijnen versierd.[497] Deze lijnen zijn niet puur decoratief; zij vormen sterk gestileerde symbolen als anker, kruis en hart (hoop, geloof en liefde) en het monogram IHS. Wiegmans paste zeer sterke kleurcontrasten toe. De voor de gewaden van Wim Jongerius gebruikte stoffen zijn uitgesproken fel van kleur: helrood, grasgroen en helroze-paars, naast zwart en crème-wit. Dezelfde kleuren, in de meest contrasterende combinaties, gecombineerd met donkerblauw en goud, zijn gebruikt voor de decoraties. Die zijn gevormd in draadlegwerk, gevuld met kleine applicaties. De linnen albe en superplie zijn met dezelfde uitgesproken kleuren gedecoreerd, maar de techniek is aangepast aan het materiaal linnen; de los te maken randen van netstof zijn geborduurd met simpele motieven in kruissteek.[498] Wiegmans' decoraties tonen een mengeling van klassieke motieven als druiven en korenaren, pelikaan, duif en lam, en minder gebruikelijk thema's als bazuinblazende engelen en opvliegende vogels, boven een aan het kruis ontspringende bron. De gewaden van Wiegmans zijn wat de vorm betreft uitgesproken modern. De koorkappen zijn voorzien van een spits schild, uitlopend over de schouders tot aan de sluiting, als een kraag. De grondvorm van de kazuifels is de volledige cirkel, aan de zijkanten slechts miniem ingekort.

Er zijn meer monumentale kunstenaars geweest die ontwerpen voor paramenten maakten, maar over het algemeen beperkten zij zich tot een enkel stuk. Van Henri Jonas (1878–1944) bijvoorbeeld werd in 1928 een kleurrijk driestel geëxposeerd. Daarvan is geen afbeelding bewaard gebleven, maar het werd gerecenseerd als 'te druk', wat wijst op een meer expressionistische vormgeving.[499] Ook van de later te bespreken Wally Kraemer en Joanna Wichmann is monumentaal werk bekend uit de late jaren twintig, maar zij stapten al snel over op een nieuwe stijl. De besproken kunstenaars uit deze school waren niet in de eerste plaats paramentenontwerpers. Zij benaderden paramenten vanuit hun eigen invalshoek: de beeldende kunst of zelfs de muziek. Hun werk is sterk persoonlijk en vaak uitgesproken van kleur. Er werd niet sterk gehecht aan bepaalde borduurtechnieken; de uitvoering was ondergeschikt aan de weergave van het beeld. Geheel anders lag dit bij de andere belangrijke groep paramentenmakers; die van de zogenaamde Duitse school.

Traditionalisme en de Duitse school

Ontwikkelingen

Wat de monumentalen waren voor de beeldende kunst, waren de traditionalisten voor de architectuur. De architecten uit deze school zochten naar een opvolger van de neogotiek. Zij baseerden hun vernieuwingen op wat zij als essentie zagen van die architectuur: het rationalisme. Grote voorbeelden voor de traditionalisten waren E.E. Viollet-le-Duc en P.J.H. Cuypers, die de juiste principes hadden herontdekt, en H.P. Berlage, die het rationalisme had gemoderniseerd. Daarnaast keken zij voor inspiratie naar een verder verleden. De traditionalistische school bracht veel kerkgebouwen voort, gebouwd in sobere vormen, verwijzend naar de bouwstijl uit de vroege gotische, Romaanse en zelfs Byzantijnse periode. Belangrijke representanten van de stijl waren J. Stuyt (1868–1934), A.J. Kropholler (1881–1973) en C.M. van Moorsel (1892–1962). In de jaren twintig werd de Delftse hoogleraar M.J. Granpré Molière (1883–1972) van grote invloed op deze stroming. Rondom hem ontwikkelde zich de zogenaamde Delftse School. De sobere en functionele, maar tevens monumentale kerkgebouwen van de architecten uit deze school werden in een tijd van opkomende betonbouw uitgevoerd in het traditionele Nederlandse bouwmateriaal: de baksteen. Alleen voor constructief belangrijke punten werd natuursteen gebruikt.

Op de vormgeving van paramenten oefende het traditionalisme tot eind jaren twintig weinig invloed uit. Een enkel experiment toont wel aan dat men naar een stijl zocht die aansloot bij de architectuur. In de Sint-Agneskerk te Amsterdam van de architect Jan Stuyt (in gebruik genomen in 1921) bevindt zich bijvoorbeeld een kazuifel in neobyzantijnse stijl (AFB. 196–197). De uit de neogotiek bekende heiligenfiguren zijn ditmaal onder halfronde in plaats van spitsbogen geplaatst en voorzien van namen in Grieks aandoende letters. De ornamenten tussen de heiligen zijn rechtstreeks ontleend aan Byzantijnse mozaïeken. Zo zijn de afbeeldingen van een kelk met twee duiven en van de schapen onder het kruis, beide

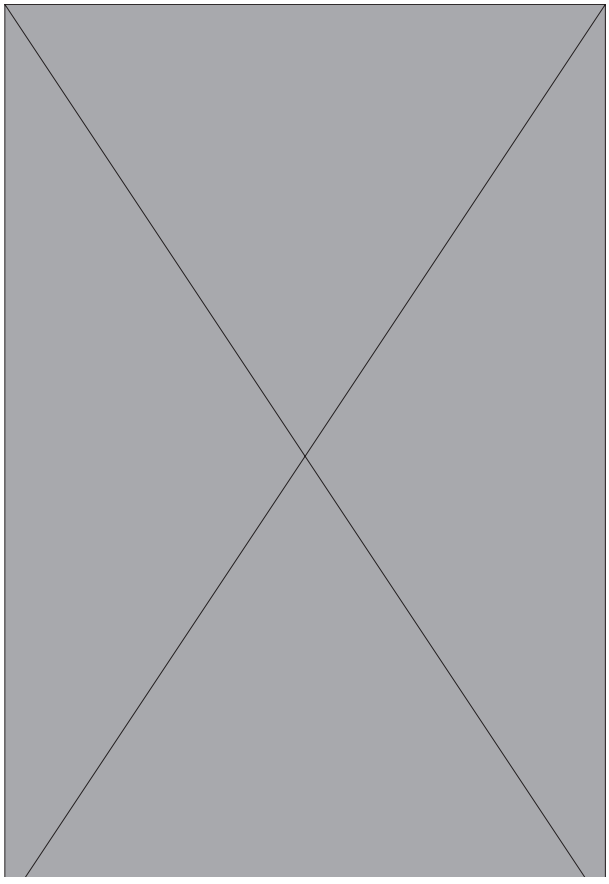
tegen een gouden achtergrond, geïnspireerd op bestaande mozaïeken te Ravenna. Deze kazuifel is echter een unicum. Paramenten in een historisch verantwoorde stijl uit de Byzantijnse of Romaanse of vroege gotische tijd kwamen in deze tijd niet voor. De sobere, soepel vallende paramenten van het Sint-Bernulphushuis komen nog het meest in de buurt, maar qua model én qua decoratie zijn zij nog steeds ver verwijderd van de originelen.

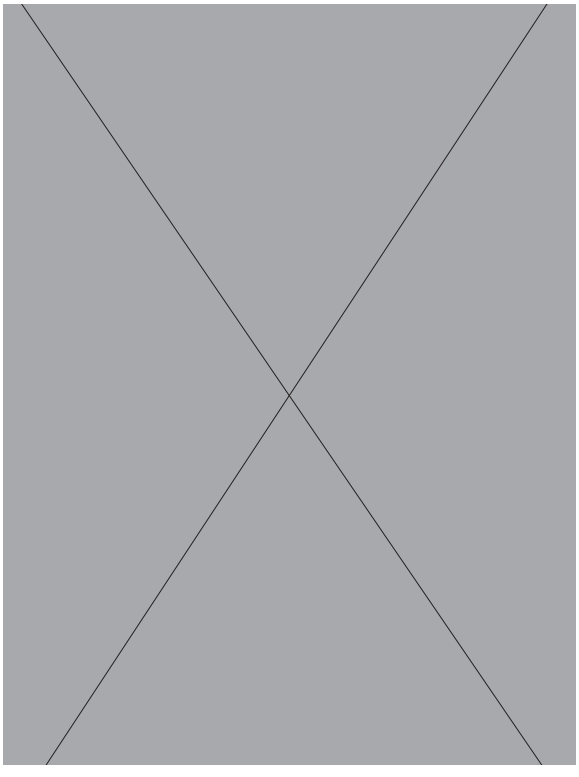
Ook op de tentoonstelling van de Petra te Maastricht van 1928 lijkt van enige invloed van de genoemde historische stijlen nog geen sprake te zijn. Alle genoemde kunstenaars werkten nog in de monumentale stijl. Tevredenheid over de productie was er niet bij iedereen. Jan Engelman en A.E. Rientjes uitten hun ongenoegen in de bijbehorende catalogus. Engelman toonde in zijn bijdrage 'de bitterste ontevredenheid' over de stand van zaken op het gebied van kerkelijke kunst.[500] Hij gaf 'geen sou voor de bleeke mode eener schimmige styleering, waaraan de weligheid van het ontvangen gevoel ontbreekt'. Monumentale scheppingen 'waarin het bloed te kil en traag pulseert' wees hij resoluut af. Rientjes, paramentenkenner en deken van het Sint-Bernulphusgilde, was eveneens negatief over de eigentijdse ontwikkelingen.[501] Vooral de opvatting dat het genoeg was een parament van 'een versleten overgeleverd z.g. "kerkelijk" patroon, een kruisje, een lelietje of druiventros en passiebloem' te voorzien, om een goed kerkelijk kunstwerk te creëren, werd door hem tegengesproken. De commentatoren benaderden de contemporaine kerkelijke kunst dus vooral negatief. Welke kant de kunst wel op zou moeten gaan, maakten zij niet duidelijk. Rientjes constateerde een nieuwe beweging, maar op dat moment zag hij daar nog geen enkel heil in:

> Men meene ook niet, dat alleen excentrieke originaliteit, of nagemaakte primitieven en snobismen een zeker kunstgehalte waarborgen. Als dat waar was, moesten wij jubelen bij de nieuw opgehaalde producten der 'Bauernkunst' of de nieuwere staaltjes van gewild-onbeholpen, aan kloosterlijk tijdverdrijf uit de 17e en 18e eeuw herinnerend beuzelwerk, de 'peinture de dimanche'.

Het hier omschreven 'gewild-onbeholpen' werk zou echter wel degelijk een nieuwe ontwikkeling inluiden. Rientjes schreef naderhand veel lovende kritieken over het werk van de kunstenaressen die in deze, vaak als primitief omschreven stijl werkzaam waren.

Westerse kunstenaars hadden al aan het einde van de negentiende eeuw een grote interesse ontwikkeld voor de kunst van primitieve, exotische volken. Zij zagen het ontbreken van perspectief en realisme als een teken van onbedorvenheid. Deze zogenaamde primitieve kunst stond aan de basis van een aantal nieuwe kunststromingen en beïnvloedde verscheidene belangrijke moderne kunstenaars in de eerste decennia van de twintigste eeuw. De kunst van exotische volken werd echter ongeschikt gevonden als inspiratiebron voor katholieke kunst. De katholieken richtten zich op een andere vorm van primitieve kunst: de volkskunst uit de eigen, christelijke cultuur. Interesse voor oude technieken was al in de negentiende eeuw ontstaan, bijvoorbeeld bij Friedrich Fischbach. Hij was



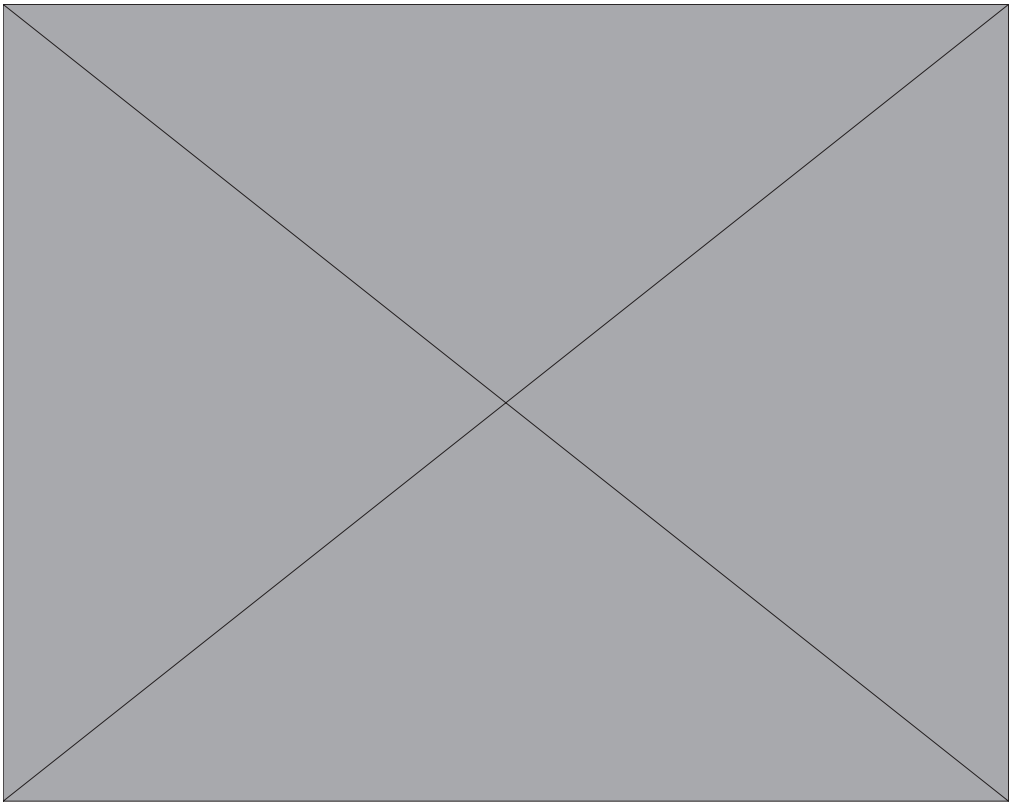


196, 197 Kazuifel met detail van drinkende duiven, geïnspireerd op neobyzantijnse mozaïeken. Amsterdam, Sint-Agneskerk.

de eerste die borduurpatronen uit de volkskunst publiceerde, bijvoorbeeld zijn *Südslavische Ornamente* uit circa 1872 en *Ornamente der Hausindustrie Ungarns* uit 1878.[502] Deze patronen werden onder andere gebruikt voor het ontwerponderwijs. In Nederland verschenen rond 1910 vergelijkbare boekjes. Oude, in vergetelheid geraakte technieken gingen gedoceerd worden aan de nieuwe Nederlandse kunstnijverheidsinstellingen. De platsteek, die zich zo goed leende voor het maken van schilderachtig borduurwerk, raakte uit de gratie. Naast interesse voor oude technieken kregen kerkelijke kunstenaars in de jaren twintig eveneens interesse voor de primitieve vormgeving van de volkskunst en de kunst van de vroege middeleeuwen, waarbij de lichaamsverhoudingen vaak zoek zijn, handen, voeten en hoofden buitenproportioneel worden weergegeven en er geen enkele sprake is van perspectief.

Het zijn vooral de composities van het middeleeuwse linnenborduurwerk die vanaf de jaren twintig van grote invloed zouden worden op de paramentendecoraties. Een goed voorbeeld vormt het vijftiende-eeuwse Keulse linnenborduurwerk uit het Aartsbisschoppelijk Museum dat Rientjes beschreef in 1928, het jaar waarin ook de Maastrichtse tentoonstelling plaatsvond (AFB. 198).[503] Het tafereel, voorstellende de Opdracht in de Tempel, is gecomponeerd uit verspreid geplaatste, sterk vereenvoudigd weergegeven figuren. De gebeurtenis vindt plaats onder een baldakijn, elke verwijzing naar een binnenruimte ontbreekt. Perspectief en schaduwen zijn afwezig; de ruimte tussen de figuren is opgevuld met bont rankenwerk. Het werk vertoont alle karakteristieken die Rientjes enkele maanden eerder nog had afgekeurd. Het 'onbeholpen' werk – mogelijk kloosterlijk tijdverdrijf – kon in deze vorm blijkbaar wel zijn goedkeuring wegdragen.

Traditie en volkskunst werden belangrijke trefwoorden in de borduurkunst van de late jaren twintig en de jaren dertig. De opmerking van de Centrale Pauselijke Commissie voor de Gewijde Kunst uit 1925 'dat de ware eischen van de kunst […] kunnen samen gaan met het karakteristieke van een plaats en met locale gewoonten, jazelfs hieruit voordeel kunnen trekken', was geheel in de geest van de tijd.[504] In het *R.K. Bouwblad* – de spreekbuis van de Delftse School – besprak de Vlaamse dichter en nationalist Wies Moens (1898–1982) in 1933 het werk van de Duitse borduurster Hildegard Fischer. Voor hem was het 'nationale, het volks-eigene' in dit geval



198 Vijftiende-eeuws Keuls linnenborduurwerk. Dit typische 'primitieve' borduurwerk vormde in de jaren twintig een bron van inspiratie voor een nieuwe generatie kunstenaars. Museum Catharijneconvent, ABM t2060.

het Westfaalse, een belangrijk onderdeel van de kracht van haar werk.[505] Moens citeert als onderbouwing van zijn opvatting Frank Lloyd Wright: 'Behind personality tradition should stand; behind tradition stands the race.' Wies Moens vertegenwoordigde een uitgesproken overtuiging. Het grote respect voor traditie is in het geval van de kerkelijke kunst minder nationalistisch gemotiveerd dan hij doet voorkomen. De borduurwerkers die nu opkomen, leunen inderdaad sterk op oude tradities, zowel in vorm als techniek. Maar deze waren in weerwil van Moens' uitspraken niet altijd uit de eigen cultuur afkomstig. Het bandweefwerk, dat kort na de eeuwwisseling herontdekt werd, stoelde bijvoorbeeld op Egyptische tradities. De zoektocht naar traditionele vormen lag voor een belangrijk deel in de lijn van de liturgische beweging. Het ging de liturgisten om de essentie van de traditie, niet om de traditionele vormen. In de christelijke kunst zien we over de gehele linie die behoefte om aan te sluiten bij de traditie, zonder de oude vormen te willen herhalen.

Pater Constantinus – de kapucijn Joannes Nicolaas Reijgersberg (1885–1970) – werkte de ideeën over traditie en volkskunst uit in de eerste jaargangen van het *R.K. Bouwblad*. Hierop gebaseerd werden zijn publicaties *Liturgie en kerkbouw* uit 1939 en *Liturgie en kerkelijke kunst* uit 1950. Constantinus gaf meer dan twintig jaar les in liturgie en kerkbouw aan de R.K. Leergangen te Tilburg.[506] Dankzij zijn colleges en publicaties werden zijn ideeën wijdverspreid. Constantinus vertegenwoordigde de opvattingen van de Delftse School. Hij concludeerde uit de belangrijkste wetten rond kerkelijke kunst dat 'traditionele originaliteit' en 'verbondenheid van de kunst met de volksziel' de uitgangspunten van alle kerkelijke kunst moesten zijn. In geen enkele kerkelijke wet waren aanwijzingen

betreffende enige stijl vastgelegd. Zolang kunst aanvaard was door de christelijke traditie, die intens samenhing met de liturgie, en voldeed aan de wetten van gewijde kunst, kon elke stijl gebruikt worden. De eis om werkelijke kunst te vervaardigen vergde volgens Constantinus originaliteit, maar dan wel volgens een gezonde evolutie. De vernieuwingen van de twintigste eeuw waren voortgekomen en dienden voort te komen uit de verdieping van liturgisch inzicht. Grotere betrokkenheid van het volk was daarvan een onderdeel.

Verwijzingen naar volksaard kwamen in de kerkelijke wetten evenmin voor. Dit uitgangspunt werd afgeleid uit het begrip traditie, volgens Constantinus een levend begrip, verbonden met cultuur, volk, land en tijd. Hier lag geen waardeoordeel aan ten grondslag. Het ging erom dat elk volk zijn eigen volkskunst in ere hield: 'Zoals een volk zijn eigen spreektaal heeft en rechtens bezit, zo heeft het *rechtens een eigen kunsttaal*, ook in de kunst der liturgie, *rechtens dus een eigen liturgische volkskunst*.' Het zuivere rationalisme, uitwisselbaar tussen verschillende culturen en niet liturgisch bepaald, werd dan ook door hem afgekeurd.

De Duitse school

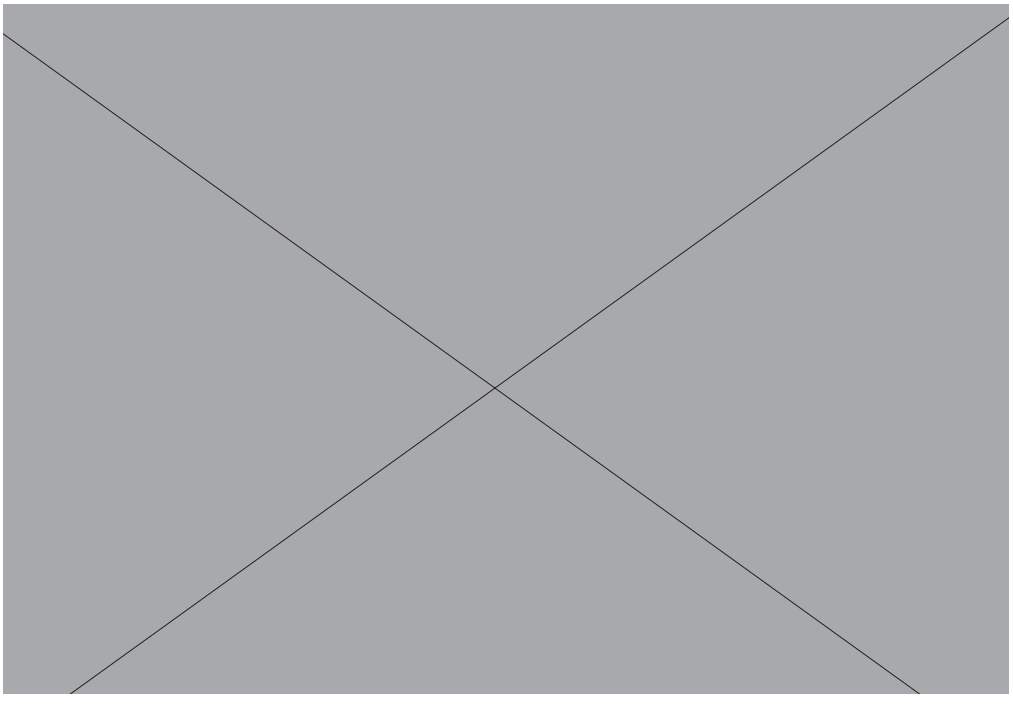
In Nederland bestond geen opleiding voor kerkelijke kunstenaars en bij de bestaande opleidingen op het gebied van textiel vormden paramenten een ondergeschoven kindje. De situatie lag geheel anders in het buurland Duitsland. De vele daar aanwezige kunstnijverheidsopleidingen besteedden intensief aandacht aan textiele werken. In tegenstelling tot Nederland behoorde kerkelijke kunst tot de belangrijke onderdelen van de opleidingen, enkele scholen hadden er zelfs een aparte afdeling voor.[507] Belangrijke kunstnijverheidsscholen op het gebied van kerkelijk textiel waren onder andere de *Kunstgewerbeschulen* te Aken, Bonn (Fachschule für kirchliche Textilkunst), Düsseldorf, Essen, Hamburg (Staatliche Kunstgewerbeschule, Werkstätte für kirchliche Kunst), Keulen (Kölner Werkschulen, Fachklasse für Paramentik), Plauen (Staatliche Kunstschule für Textilindustrie), München (Staatsschule für angewandte Kunst) en Trier (Werkschule für christliche Kunst).[508] In de jaren twintig en dertig bloeide de kerkelijke kunstnijverheid in Duitsland. Terugkeer naar de oorsprong was het uitgangspunt, ook voor gewaden. De oorspronkelijk functie werd van doorslaggevend belang. Een gewaad moest weer werkelijk een gewaad worden, ondergeschikt aan de liturgie. De decoratie moest dienstbaar zijn. Sobere ongedecoreerde stoffen als natuurzijde en een minimale decoratie kregen de voorkeur. Wat betreft het model gingen de Duitse kunstenaars verder dan de oorsprong. De kazuifel werd menigmaal vormgegeven als een volledige cirkel en werd daarmee omvangrijker dan hij in de middeleeuwen ooit was geweest. Ook de dalmatiek en tuniek werden wijder en langer dan ooit tevoren.

De Duitse kunstnijverheidsscholen waren niet alleen gericht op het maken van ontwerpen. De leerlingen werden zowel in de theorie als in de praktijk geschoold. Er werd sterk uitgegaan van een eenheid tussen materiaal, techniek en ontwerp. Borduurkunst was niet meer een middel om een tweedimensionaal ontwerp uit te voeren; de expressieve mogelijkheden van de borduurkunst bepaalden mede het ontwerp. Ontwerp en uitvoering kwamen samen, als het al niet in één persoon

was, dan toch in een intensieve samenwerking tussen ontwerper en borduurwerker. Er stonden deze kunstenaars meer technieken dan voorheen ter beschikking, technieken die ontleend waren aan vreemde culturen of aan de eigen volkskunst. Elke kunstenaar maakte daarin zijn of haar eigen keuze. De figuratieve decoratie was omstreden; naturalistische weergave werd in ieder geval afgewezen. Toepasselijke teksten in eenvoudige kapitalen, zoals in het volkse borduurwerk gebruikelijk, konden daarentegen goed als ornament dienen.

Rond 1930 vestigden zich verscheidene Duitse kunstenaressen in Nederland. Zij hadden een kunstnijverheidsopleiding gevolgd in hun geboorteland: Joanna Wichmann te Essen, Hildegard Fischer te Münster, Hildegard Michaelis aan het Bauhaus te Weimar en in Hamburg, Magdalena Glässner in Breslau (het tegenwoordige Wroclaw in Polen), Trude Benning aan de Kölner Werkschulen. De borduurstijl van deze kunstenaressen leek in niets op de borduurkunst van de neogotiek. De invloed van de middeleeuwen was wel sterk aanwezig, echter niet meer van het schilderachtige en gedetailleerde werk uit de late middeleeuwen, maar van het simpele, vaak als primitief omschreven borduurwerk uit de volkskunst. Hoewel historisch geïnspireerd, had het werk van deze kunstenaars wel degelijk een eigen karakter, dat in de loop van de tijd steeds sterker tot uiting kwam. Niet realisme stond op de eerste plaats, maar expressie van een persoonlijk religieus gevoel. Er werd gebruikgemaakt van veel verschillende borduurtechnieken. Ontwerp en uitvoering lagen bij deze kunstenaars meestal in dezelfde hand, aangezien de uitvoering van doorslaggevend belang was voor de uitdrukking van het gevoel.

In Nederland werden de genoemde kunstenaressen enthousiast ontvangen. Al snel kreeg de door hen meegebrachte borduurstijl een naam: de ‘moderne Duit-

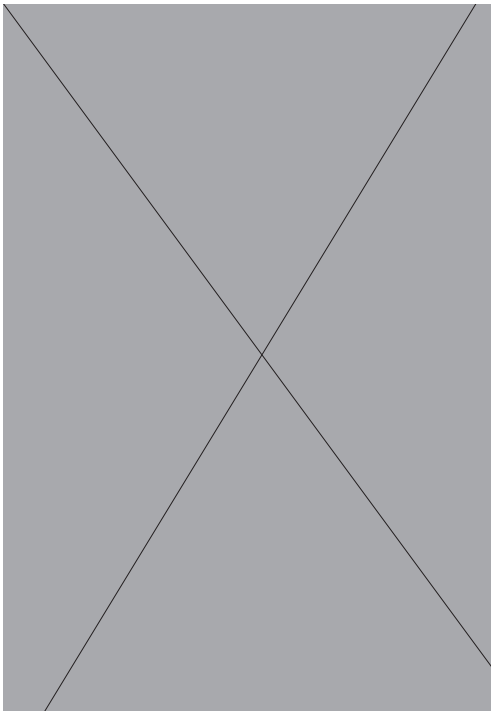


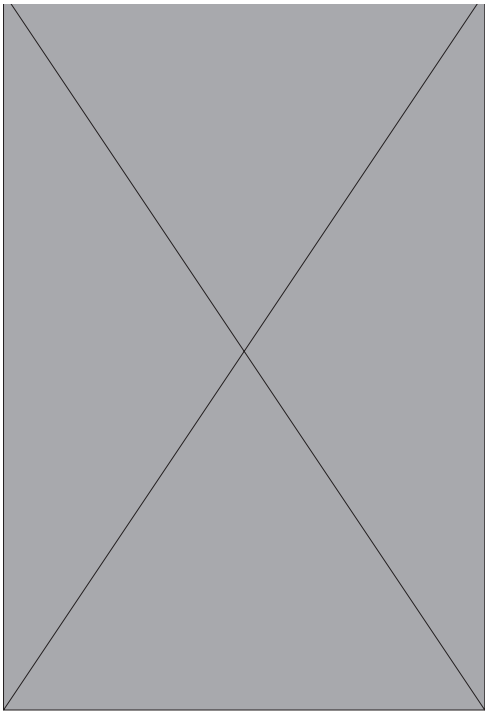
199 Toonzaal in het Sint-Bernulphushuis met werk van Joanna Wichmann, 1930 (Liturgische gewaden 1930, afb. 1).

sche school'.[509] De Duitse kunstenaressen vonden een goede markt voor hun werk; bij gebrek aan een opleiding voor kerkelijke kunst in Nederland hadden ze niet veel concurrentie te verwachten. De traditionalistische architecten toonden grote interesse voor het borduurwerk, waarin traditie en oorspronkelijkheid samenkwamen. Het gebruik van aan de volkskunst ontleende borduurtechnieken sloot geheel aan bij hun overtuigingen. De verzameling van het in 1934 opgerichte Museum van Nieuwe Religieuze Kunst te Utrecht toont duidelijk hoe men hier op Duitsland gericht was. In 1944 bevatte de collectie één wandkleed van een Nederlandse kunstenares: Ernée 't Hooft. Daarnaast waren er enkele werken van de in Nederland gevestigde Duitse kunstenaressen Joanna Wichmann en Hildegard Fischer. Het grootste aandeel werd ingenomen door het werk van Duitse kunstenaars als Lotte Bach uit Münster, Ella Broesch uit Bonn, Erica Freund en Thea Traut uit Keulen, Frieda Krebs uit Freiburg en Carl Weber uit Oerlinghausen.[510]

Joanna Wichmann, het Sint-Bernulphushuis 1928–1931 en het Instituut voor Kerkelijke Kunst 1931–1939

In 1928 werden voor het eerst enkele paramenten van de Duitse kunstenares Joanna Wichmann in Nederland geëxposeerd en wel in het nieuwe pand van het Sint-Bernulphushuis te Amsterdam (AFB. 199).[511] Tot 1931 zou zij verbonden blijven aan dit bedrijf. Joanna Wichmann (1905) had haar opleiding genoten aan de Kunstgewerbeschule te Essen, waar zij tot 1927 les had gekregen van Karl Kriete en Josef van Heekern.[512] Daarnaast had zij twee jaar samengewerkt met de schilder Martin Monnickendam. Deze samenwerking was vooral van invloed op haar kleurgebruik: 'het schitterende rood, [...] het koningsblauw, het bruin [...] tussen de velden van goudbrocaat'.[513]

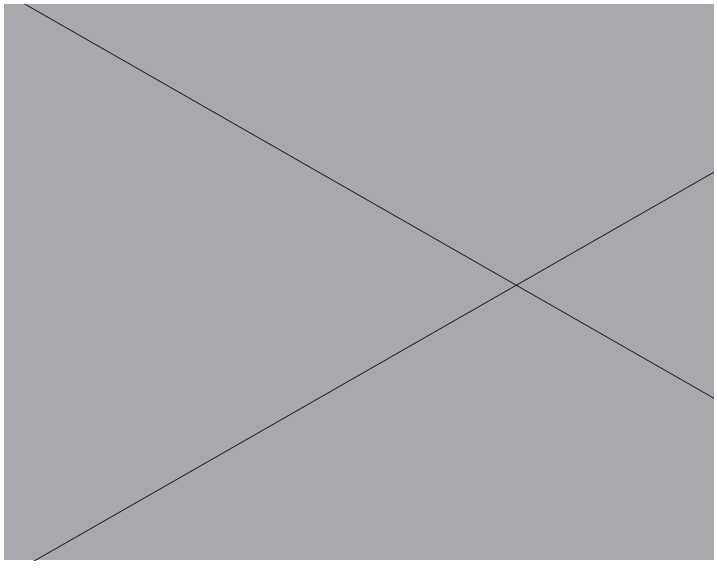




200, 201 Kazuifel met detail van een engel, van Joanna Wichmann, ca. 1928. Laren, Sint-Jansbasiliek.

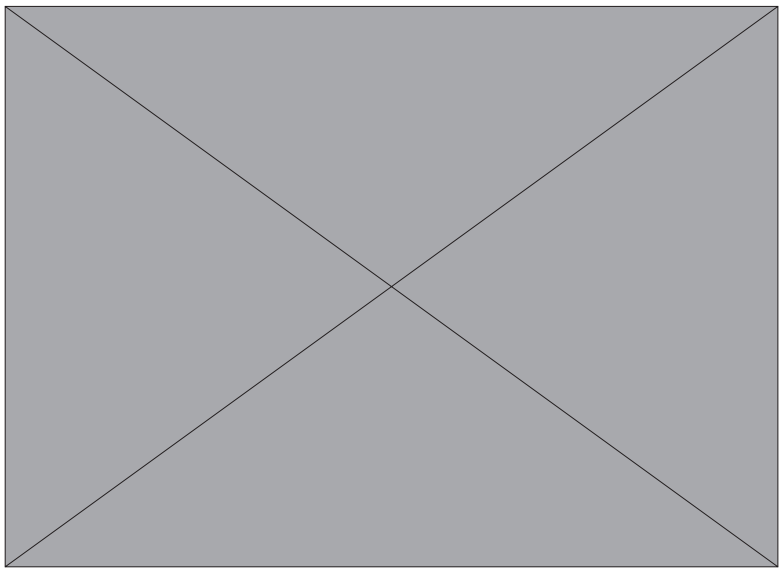
De rode kazuifel die op de expositie van 1928 werd tentoongesteld en waarvan zich een exemplaar in de Sint-Jansbasiliek te Laren bevindt, laat geometrisch opgezet monumentaal borduurwerk zien (AFB. 200–201). De Drie-eenheid, geflankeerd door twee engelen, is gecomponeerd uit monochrome kleurvlakken, afgezet met contrasterende contouren. De lijnen van de tekening zijn strak en hoekig, de figuren langgerekt en slank. Het werk is volledig in platsteek uitgevoerd. De reactie was positief: 'Het knappe en het kunstvolle, het eigene, ligt bij haar in de eenvoud, eenvoud niet exceptioneel, maar streng beheerscht, spontaan, waardig'. Het behoorde volgens een commentator tot 'het beste in de lijn van het Sint Bernulphushuis-streven.'[514]

De opvattingen van het Sint-Bernulphushuis, dat wil zeggen van de in 1928 aangestelde directeur Clemens Meuleman, werden vastgelegd in de catalogus *Liturgische gewaden uit de ateliers van het Sint Bernulphus-huis* uit 1930. Hoewel vol bewondering voor de middeleeuwse voorgangers, wees Meuleman uiterlijke navolging pertinent af. Hij wilde zich niet tot een enkele stijl beperken, maar was zich wel zeer bewust van het 'bindcement' van 'de onmiskenbare traditie der kerkelijke kunst'.[515] Fabrieksmatige vervaardiging was uit den boze; persoonlijke expressie was volgens hem bepalend. Er moest een rationele behandeling van het materiaal worden nagestreefd. Niet de technisch onberispelijke uitvoering leidt tot een kunstwerk, maar 'de levende hand en de biddende geest van den maker'. De catalogus laat enkele ontwerpen zien van de hand van Joanna Wichmann. Ze kenmerken zich door hun grote soberheid, een nog grotere soberheid dan bij de besproken rode kazuifel. De stoffen zijn soepel en eenkleurig. Naast ongedecoreerde stoffen worden moderne zijdedamasten gebruikt, bijvoorbeeld met een patroon van dicht tegen elkaar aan geplaatste spiraalmotieven. De gaffelkruisen zijn meestal smal, de decoraties minimaal en vaak geometrisch van opzet. De rijkere paramenten zijn voorzien van kleine, schematisch opgezette figuren. Bij Wichmann zien wij ook het gebruik van teksten, in naast of boven elkaar geplaatste slanke kapitalen, een bij de Duitse school populaire vorm van decoratie (AFB. 204).



202 Koorkap van Joanna Wichmann. Het gebruik van tekst als decoratie is typerend voor de Duitse School (Lauweriks 1930, p. 139).

Lang bleef Wichmann niet voor het Sint-Bernulphushuis werken. In 1931 volgde zij Clemens Meuleman naar het door hem opgerichte Instituut voor Kerkelijke Kunst Sint Bonifacius te Amsterdam, na zijn ontslag bij het Sint-Bernulphushuis.[516] Dit instituut streefde naast de productie vooral de promotie van goede kerkelijke kunst na, onder andere middels tentoonstellingen en publicaties. Ook leverde het voorlichting en bemiddeling ten behoeve van opdrachtgever en kunstenaar. In het bestuur van het instituut waren zowel geestelijken als kunstenaars opgenomen, om te komen tot 'eener gestadige wisselwerking tusschen den goeden gemeenschapszin van



203 Joanna Wichmann componeert met stoffen een afbeelding van Maria en Kind, 1934. Spaarnestad Photo.

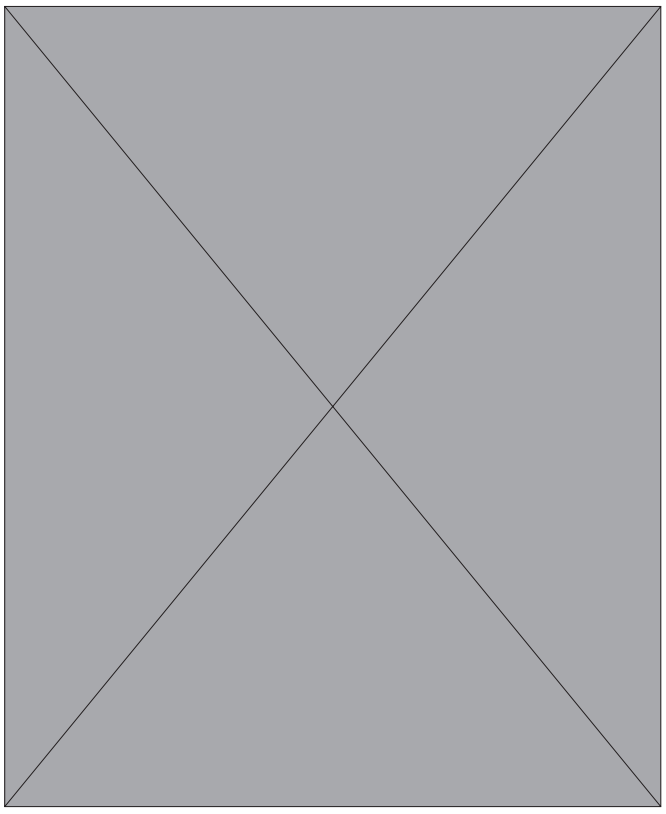
het godsdienstig volk en de idealen zijner artistieke voormannen'.[517] Wichmann kreeg de leiding over het atelier voor liturgische gewaden en vaandels. De eerste twee kleine tentoonstellingen van het Instituut werden gehouden tijdens de Katholiekendag van 1931. Er waren schilderijen en kleine beeldhouwwerken te zien. In de bijbehorende kleine publicatie herhaalde Meuleman zijn woorden uit de catalogus van 1930, maar nu namens het Instituut voor Kerkelijke Kunst.[518] In december van datzelfde jaar organiseerde het instituut een tentoonstelling met het werk van Joanna Wichmann. Dankzij alle aandacht en ondersteuning wist Meuleman al snel verscheidene opdrachten voor zijn kunstenaars te realiseren. De Sint-Jozefkerk in Zwolle bijvoorbeeld werd geheel ingericht door moderne kerkelijke kunstenaars als Charles Vos, Jos ten Horn en Nico Witteman. Joanna Wichmann leverde de paramenten (1933). Ook de Agneskerk in Amsterdam (voltooid 1932) en de Sint-Antonius van Paduakerk te Bleyerheide (inwijding 1930) profiteerden van Meulemans adviezen en gaven opdrachten aan Wichmann. Na een aantal succesvolle jaren hief het Instituut zichzelf in 1938 op, wegens teruglopende opdrachten. Wichmann keerde in 1939 terug naar haar geboorteland en vestigde zich in Bonn.

Wichmann werkte in verschillende technieken, zoals batik en handdruk, kruissteek en witborduurwerk, maar zij werd in de jaren dertig vooral bekend door de combinatie van applicaties met gevarieerde borduursteken. Enkele atelierfoto's uit 1934 laten zien hoe Wichmann een grote afbeelding met behulp van stukken stof componeerde, op basis van een kleine ontwerptekening (AFB. 203).[519] Tussen ontwerp en materiaal bestond een intensieve wisselwerking. Een andere foto toont haar aan fijnzinnig borduurwerk, bestaande uit kleine applicaties van onder andere kant en de Thorn Prikkerzijde, op een handgeweven ondergrond. De huidpartijen van de vrouwenfiguren zijn in naaldweefwerk uitgevoerd. Gelegde draden geven de contouren, haren en bijbehorende teksten aan. Zowel op het grote als het kleine vlak beheerste zij duidelijk de materie.

Na het genoemde sobere en geometrisch opgezette werk uit de jaren twintig ging in de loop van de jaren dertig het figuratieve ornament de overhand nemen. Voorbeeld is een Mariakazuifel uit 1934 (AFB. 204).[520] Zowel Maria met Kind als de drie daaronder aangebrachte engelen zijn gevormd uit eenvoudige, effen applicaties, geaccentueerd met slechts een enkele geborduurde lijn of gelaatstrek. De figuren zijn nog steeds hoekig en sterk gestileerd, maar robuuster dan voorheen en voorzien van stevig geproportioneerd handen, voeten en hoofden. Zij zijn geplaatst tegen een abstracte achtergrond van geborduurde ruiten.

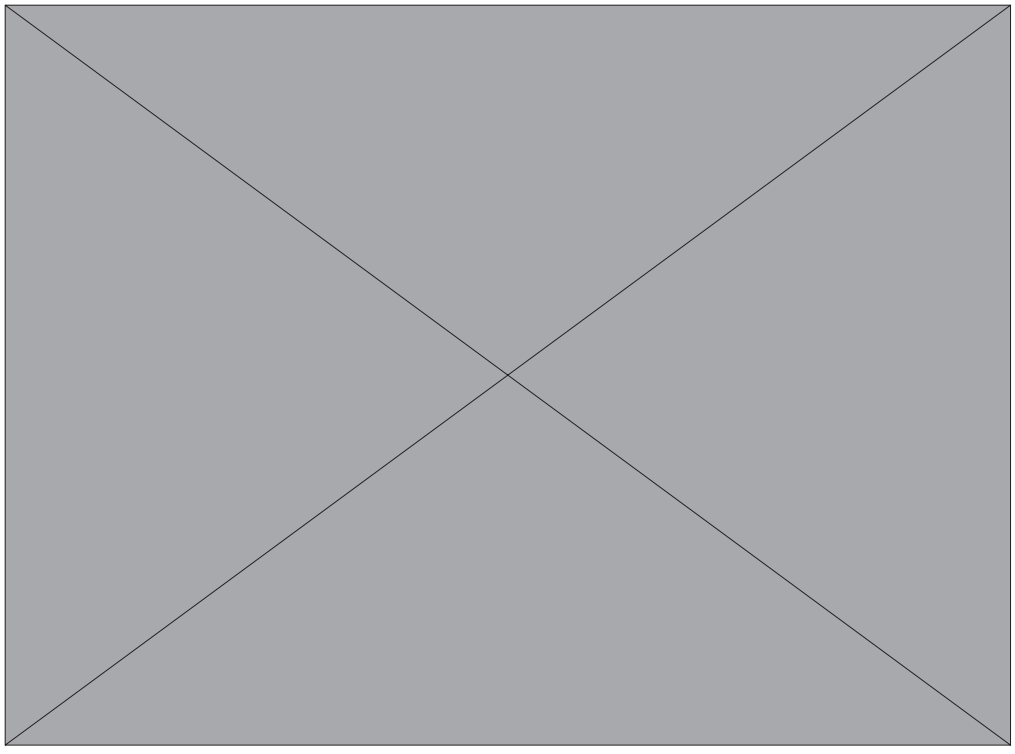
Wichmann streefde vooral naar eenvoud in haar werk: 'Hat man die Mittel,

darf die Stickerei doch nicht so ausbreiten, dass das Gewand seinen Karakter verliert und der Priester, wenn er mit solch einem Gewand am Altare steht, aussieht wie ein "schildersezel".'[521] Juist dit aspect – het respecteren van het gewaad als gewaad – werd door haar vooruitstrevende tijdgenoten zeer gewaardeerd. De weergave van haar figuren leidde echter ook tot commentaar. Naar aanleiding van een tentoonstelling in het Instituut voor Kerkelijke Kunst stelde de schilder-criticus van de Telegraaf Kasper Niehaus, dat haar figuren 'teveel een teken, te weinig beeld' waren. Meer waardeerde hij haar ornamentale werk en haar letterschrift.[522]

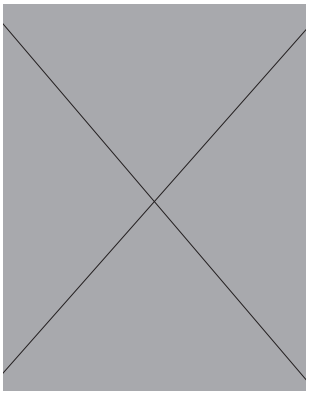


204 Mariakazuifel van Joanna Wichmann, 1934. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Collectie beelddocumentatie, MHK/Ned./Textiel.

Een wandkleed waarmee Wichmann de *Grand-Prix* won op de Parijse wereldtentoonstelling van 1937 laat haar werk uit de late jaren dertig in al haar aspecten zien (AFB. 205).[523] Het tafereel, voorstellende Psalm 150 (Looft God de Heer met zingen en spelen) toont een vrouw en man, aan hun voeten twee lammetjes en een pauw, boven hen vliegende vogels en een golvende tekstband. Zij worden omringd door engelen die verschillende instrumenten bespelen. De figuren zijn geplaatst op een leeg doek, waarover een regelmatig patroon van simpele bloemmotieven is gestrooid. Het tafereel is vlak weergegeven, de figuren zijn uitermate simpel. De ooit door Rientjes gebezigde (en negatief bedoelde) uitdrukking 'la peinture du dimanche'



205 Het wandkleed waarmee Joanna Wichmann de *Grand-Prix* won op de wereldtentoonstelling te Parijs van 1937. Weergegeven wordt Psalm 150: Looft God de Heer met zingen en spelen.



206 Hongerdoek (fragment) van Hildegard Fischer en Lotte Bach, 1933, voor de kerk van Telgte in Duitsland (Waterkamp 1933, p. 76).

is hier zeker op van toepassing. Hoewel Wichmanns werk als modern kan worden opgevat, was haar inspiratiebron in deze tijd de middeleeuwse kunstnijverheid. Haar aurifriezen doen soms denken aan de Kölner Borten, met hun simpele motieven en teksten op gouden ondergrond. Ook haar linnenborduurwerk verwijst naar middeleeuwse voorgangers.

Hildegard Fischer, het Sint-Bernulphushuis 1931–1933, Utrecht 1933 e.v.
Na het vertrek van Joanna Wichmann werd Hildegard Fischer de leiding over het paramentenatelier van het Sint-Bernulphushuis aangeboden, naar aanleiding van de expositie van haar werk op de Katholikentag Münster van 1931. Vanaf dat moment bestierde zij samen met de nieuwe directrice, de emailkunstenares Joanna Brom, het Amsterdamse atelier voor christelijke kunst en kunstnijverheid tot de opheffing in 1933.[524] Zij huwde in dat laatste jaar met Jan Eloy Brom en vestigde zich in de thuisplaats van het atelier Brom: Utrecht.

Hildegard Fischer (1908–2001) had van 1927 tot 1931 de Kunstgewerbeschule te Münster bezocht. Al tijdens haar studie kreeg zij opdrachten. Zij werkte aanvankelijk nauw samen met haar medestudente Lotte Bach (1908–1997). Hun werk is op dat moment sterk vergelijkbaar. Samen ontwierpen zij de hongerdoek voor het bij Münster gelegen Telgte, die in 1933 in *Het Gildeboek* besproken werd (afb. 206).[525] De doek heeft een heldere compositie, de vormgeving van de taferelen is enigszins primitief. De figuren zijn schematisch en vlak opgezet, als Egyptische wanddecoraties. De in kapitalen weergegeven teksten vormen onderdeel van de compositie. Dit werk is vanwege de afwijkende techniek niet representatief voor Fischers werk. Zij vervaardigde, evenals Joanna Wichmann, vooral composities van applicaties in combinatie met zijdeborduurwerk. De voor applicaties gebruikte stoffen werden met zorg uitgezocht of door haar zelf geweven.[526] Evenals bij Wichmann hebben haar figuren groot weergegeven handen, voeten en hoofden en maken zij daardoor soms een kinderlijke indruk. Fischers figuren zijn echter slanker en eleganter. De uitvoering van het borduurwerk is gedetailleerd en verfijnd. Zij maakte een veelzijdig gebruik van borduurtechnieken. Fischers werk viel onmiddellijk in de smaak met de 'volksche, frissche en toch zoo nieuwe vormgeving', de 'frissche naiviteit en een groote kracht van uitdrukking' en werd omschreven als 'geestig van teekening, origineel van techniek en fraai van kleur'.[527] Zowel Wies Moens als de journaliste en schrijfster Elisabeth Rogge sprak in die eerste jaren de verwachting uit dat haar werk zou groeien onder invloed van de Nederlandse kunstnijverheid; het was nu nog wel sterk Duits van karakter (afb. 207)[528]

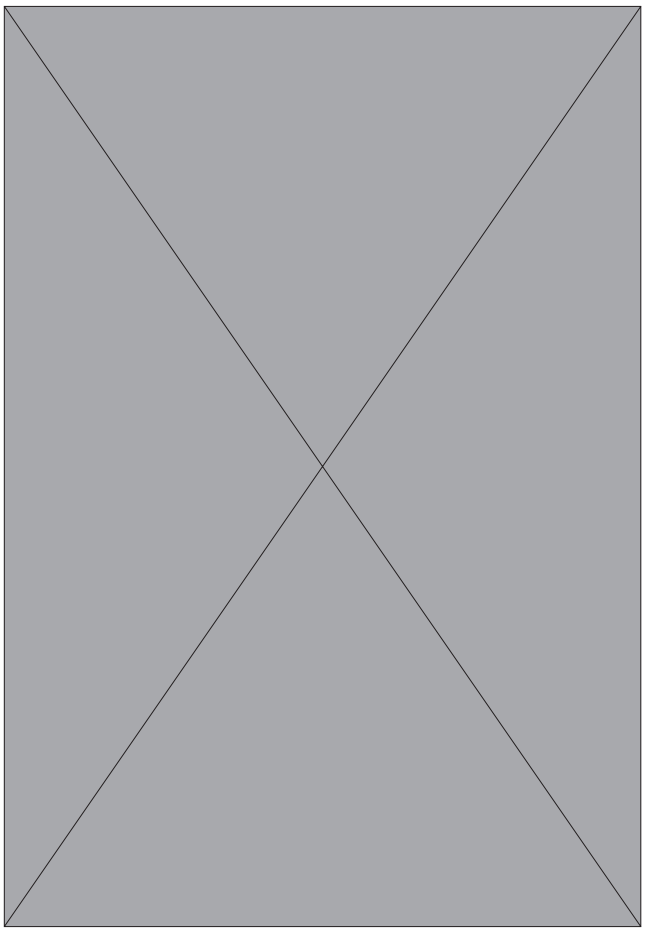
Fischer groeide snel uit tot een van de meest gewaardeerde kunstenaressen van de vooroorlogse jaren. Op de Parijse wereldtentoonstelling van 1937 ontving zij een *Diplôme d'honneur* voor haar inzending.[529]

Het baarkleed dat werd geëxposeerd op de tentoonstelling Pro Arte Christiana in het Stedelijk Museum in 1939 is een goed voorbeeld van het vooroorlogse werk van Hildegard Fischer (afb. 208).[530] Op het baarkleed zijn verschillende opwekkingen uit de dood door Christus afgebeeld. De wisselende afmetingen van de figuren suggereren diepte. Het landschap dat de figuren omgeeft, onttrekt zich

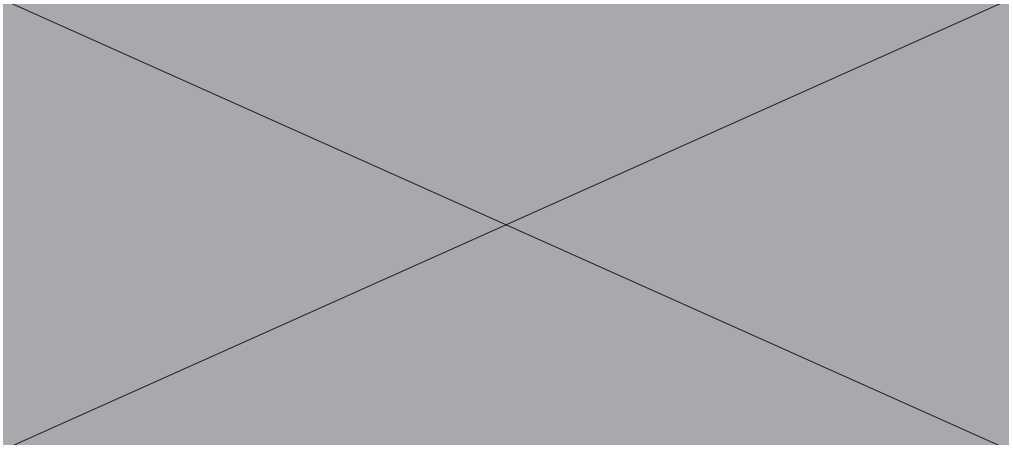
daar echter aan. De kleine geborduurde graspollen, varentakken, wolkjes en vliegende vogels zijn zo aangebracht dat ze een regelmatig verspringend patroon vormen. Elke associatie met de schilderkunst is losgelaten; het tafereel maakt deel uit van een puur decoratieve rand. De dwars hierop geplaatste teksten, bestaande uit losse kapitalen van verschillende afmetingen, versterken dit decoratieve aspect.

In de loop der tijd werd het werk van Hildegard Fischer schilderachtiger. De figuren van Christus, Maria en andere heiligen zijn in veel van haar werk dominant aanwezig. Zij zijn geplaatst tegen een vlakke achtergrond, waarop fijne, patroonachtige decoraties zijn aangebracht. Belangrijk omlijstend motief bij Fischer is de levensboom. Verscheidene van haar kazuifels zijn gedecoreerd met een gaffelkruis, gevormd van sierlijk uitgevoerde takken, bottend uit een stronk met wortels. Bloemen, vruchten en vogeltjes zijn verwerkt in de takken, tekstbanden weven zich door de decoratie. Een goed voorbeeld is de kazuifel die zij in 1947 vervaardigde voor een Bussumse kerk (AFB. 209).[531] Op de rugzijde van deze kazuifel staat Christus afgebeeld, gekruisigd aan een dergelijke boom van tere, sierlijke ranken met rozenblaadjes. Aan de voet van de boom staan Maria en Johannes. Ook op de voorzijde zijn ranken afgebeeld, doorvlochten met een band met de tekst in kapitalen: 'Et Verbum caro factum est, et habitavit in nobis' (Het woord is vlees geworden en heeft onder ons gewoond, Joh. 1:14). De huidpartijen zijn uitgevoerd in fijn naaldweefwerk, kenmerkend voor Fischers vroege werk. Verspreid over de kazuifel zijn kleine, stervormig vastgezette pailletten aangebracht.

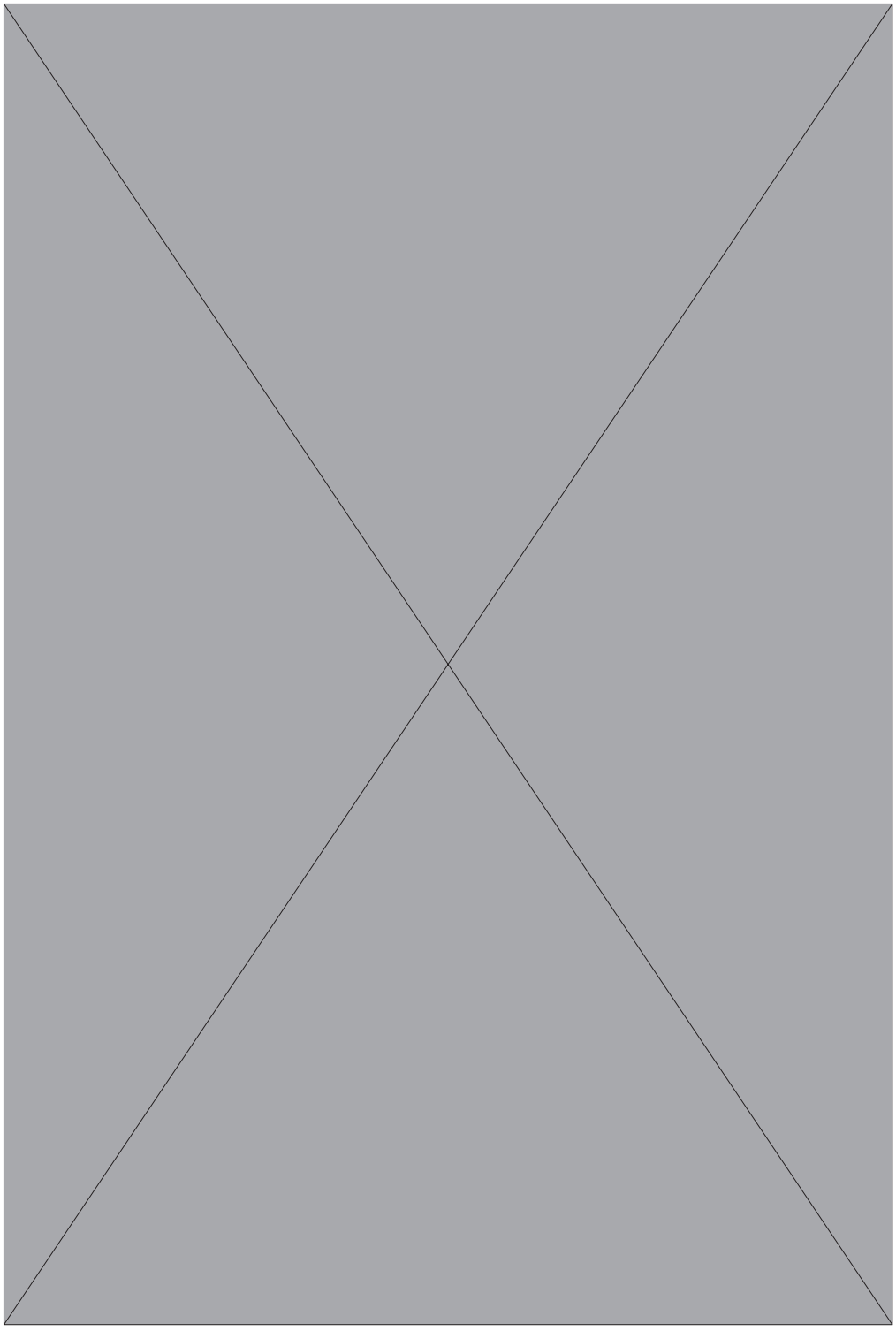
Een van de belangrijkste naoorlogse stukken maakte Hildegard Fischer voor de Sint-Agneskerk in Amsterdam (AFB. 210). De opdracht voor een vierstel kreeg



207 Van rechts naar links: Jan Eloy Brom, Hildegard Brom-Fischer, Clara Brom-Heckhausen, Rudolph en Joanna Brom en een onbekende, voor het nog onvoltooide wandkleed met de Opwekking van Lazarus dat in 1933 zeer gunstig werd besproken door Wies Moens. Nijmegen, Katholiek Documentatiecentrum, TF2A18407.



208 Baarkleed van Hildegard Fischer (detail), geëxposeerd op de tentoonstelling Pro Arte Christiana van 1939 in het Stedelijk Museum (Waterkamp 1939b, p. 32).



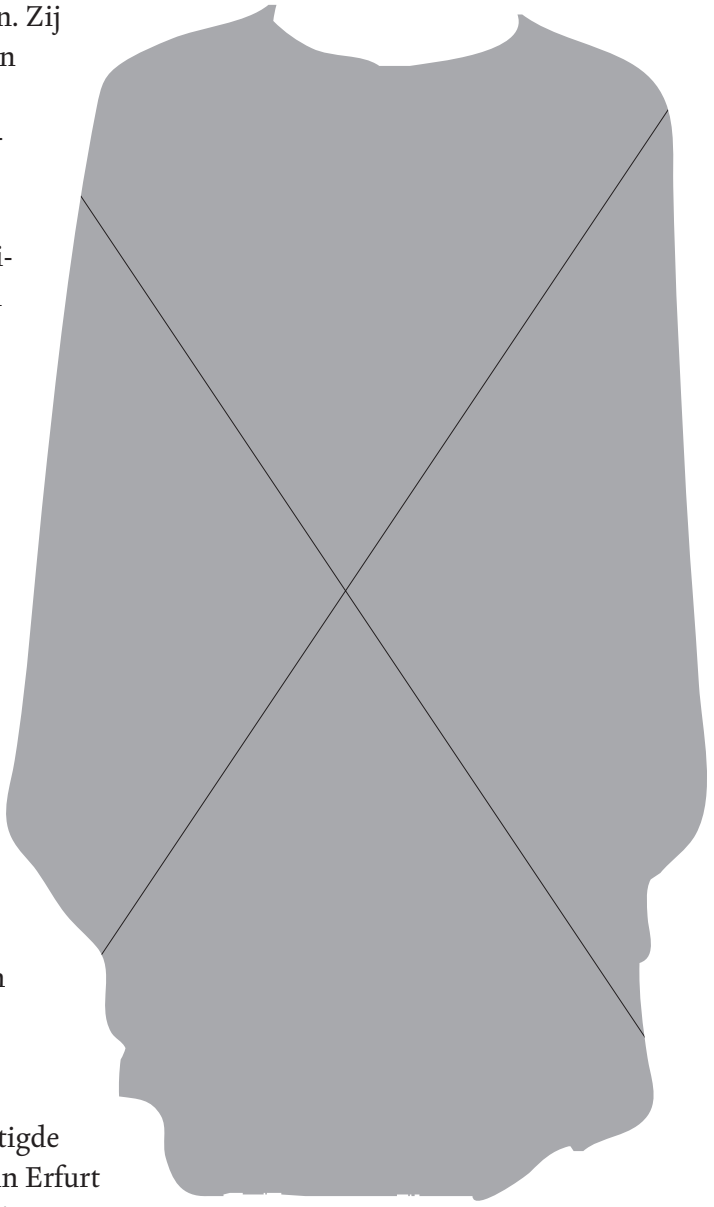
209 Kazuifel van Hildegard Fischer, 1947 (detail). Bussum, Koepelkerk.

→ 210, 211 Kazuifel en koorkap van Hildegard Fischer, onderdeel van een driestel uit 1955–1956. Op de rugzijde van de kazuifel een afbeelding van Sint Agnes tussen heilige maagden. Het detail toont het monogram met de datering op de koorkap. Amsterdam, Sint-Agneskerk.

zij al in 1947, maar wegens te grote drukte kon zij het pas in de jaren 1955–1956 uitvoeren.[532] Kazuifel, dalmatiek en tuniek zijn gewijd aan het leven van de heilige Agnes, de koorkap aan de vijf dwaze en de vijf wijze maagden. Het stel is samengesteld uit een rood zijden weefsel met een bloempatroon. De keuze voor een profane, gedecoreerde stof is uitzonderlijk voor deze tijd, waarin de effen zijde de boventoon voerde. Het Amsterdamse stel is gedecoreerd met grote figuren, die

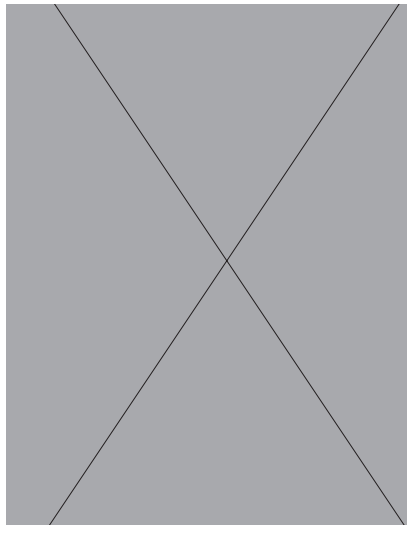
de grenzen van de brede satijnen aurifriezen overschrijden. Zij zijn over elkaar geplaatst, zonder dieptewerking, tegen een effen achtergrond, gevuld met ranken, bloemen en sterren. De gezichten en handen van de figuren zijn van geappliqueerd satijn, de overige details zijn in fijn, kantachtig borduurwerk uitgevoerd, soms met gebruikmaking van echt kant. De teksten zijn gecomponeerd uit sierlijke, gotische letters, die stuk voor stuk in een andere techniek zijn uitgevoerd. De figuren van Fischer zijn sierlijk en slank, met langwerpige gezichten, hoge voorhoofden en dunne vingers. Haar werk is zeer verfijnd en munt uit door de aandacht voor het detail. Zelfs de zomen zijn met zichtbare siersteken vastgezet. Kleine stukjes goud- en zilverleer, pailletten en kralen geven glans aan het werk. Meer dan anderen maakte zij een veelzijdig en creatief gebruik van de mogelijkheden van de borduurtechniek.

Hildegard Fischer had volop werk tot ver in de jaren zestig. Van alle zelfstandige borduurwerksters heeft zij het meeste geleverd voor de Nederlandse markt, hoewel het feit dat de borduurwerken zeer arbeidsintensief waren de productie beperkte. Zij is een van de weinige kunstenaressen die hun werk signeerden en dateerden. Een geborduurd visje, verwijzend naar haar achternaam, vergezeld door haar monogram HBF en het jaartal van voltooiing, is op al haar belangrijke werken aangebracht (AFB. 211).



Hildegard Michaelis, Amsterdam 1928–1935

De eveneens Duitse kunstenares Hildegard Michaelis vestigde zich in 1928 in Nederland.[533] Michaelis (1900–1982) werd in Erfurt geboren in een Luthers gezin. Waarschijnlijk studeerde zij een jaar aan het Bauhaus; zij had in ieder geval verscheidene vrienden die de opleiding gevolgd hadden. Op weg naar Amerika bleef zij hangen in Hamburg. Daar vervolgde zij haar studie aan de Staatliche Kunstgewerbeschule am Lerchenfeld. Aan deze school werd in de jaren tien en twintig veel aandacht aan expressionistische kunstnijverheid besteed.[534] De studenten leerden zowel te ontwerpen als uit te voeren. Na afloop van haar studie trok Hildegard Michaelis over de Lüneburger Heide, van dorp tot dorp, en werd geïnspireerd door de natuur. Volgens de overlevering ontdekte zij de Schepper in de minuscule bloempjes van de heide. In 1928 werd zij katholiek. In datzelfde jaar werden er in Nederland twee tentoonstellingen met haar werk ingericht, namelijk in de Haagse Kunstzaal Vuvendre, samengesteld door Jan Lauweriks, en in het Sint-Bernulphushuis. In *Het Vaderland* verscheen een zeer positieve kritiek.[535] Vooral de paramenten werden gewaardeerd: 'Van vorstelijke weelde was

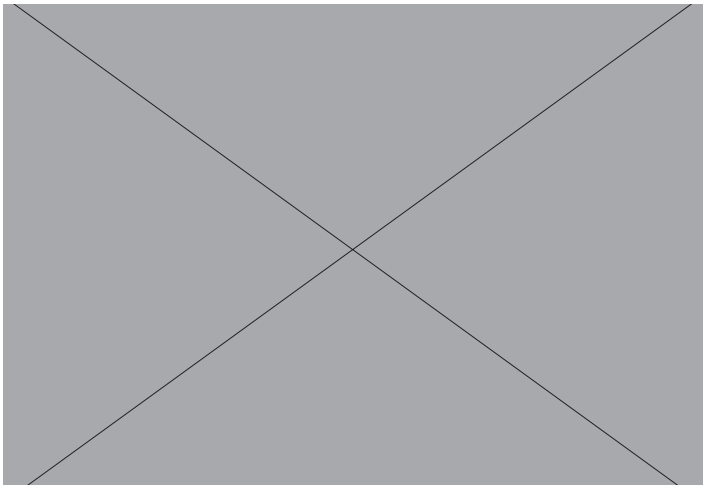


de groote gouden koormantel, de kap en de zijden versierd met dit ongemeen mooie, heerlijk getinte weefsel, en de zware lila kasuifel met stola enz., wonderlijk mooi versierd'. Michaelis besloot in Nederland te blijven en werkte tot 1935 op de zolder van de Rozenschool te Amsterdam.

Hildegard Michaelis kreeg haar eerste grote opdracht van H.W.J. Hoosemans, van 1926 tot 1945 pastoor van de door Jos Cuypers en Jan Stuyt ontworpen Obrechtkerk te Amsterdam, gewijd aan Onze Lieve Vrouwe van de Allerheiligste Rozenkrans. Zij vervaardigde hiervoor grote wandtapijten en enkele paramenten.[536] Michaelis werkte destijds ook veel samen met de monumentaal beeldend kunstenaar en benedictijn dom Jacques van der Mey (1888–1969), onder andere voor de Sint-Antonius Abtkerk te Rotterdam, waar pastoor F.C. van Beukering zetelde.[537]

Hildegard Michaelis had zich tijdens haar opleiding aan de kunstnijverheidsopleiding in Hamburg in kaartweven gespecialiseerd. Het kaartweven was rond 1900 door de Hamburgse opleiding herontdekt. In het Völkerkunde Museum in Hamburg bevonden zich verscheidene voorbeelden van deze Egyptische techniek. Hierbij worden de kettingdraden van het weefsel door kaartjes met gaten op de vier hoeken geleid. Door middel van het draaien van de kaartjes tussen elke inslag komen de verschillend gekleurde draden afwisselend boven. Met de kaartweeftechniek kunnen fijn en soepel geweven stoffen gemaakt worden, maar het is zeer arbeidsintensief. Bovendien moesten alle kaartjes tegelijkertijd met de hand gedraaid kunnen worden, wat de breedte van het weefsel nogal beperkte. Michaelis ontwikkelde een weeftoestel waarin enkele honderden kaartjes vastgehouden konden worden, zodat een breedte van 50 tot 60 centimeter bereikt kon worden. Door banden aan elkaar te zetten, konden nog bredere vlakken gecreëerd worden. Kleine motieven werden gebrocheerd, bijvoorbeeld met ongetwijnde garens en gouddraad. Ook dit was erg tijdrovend.

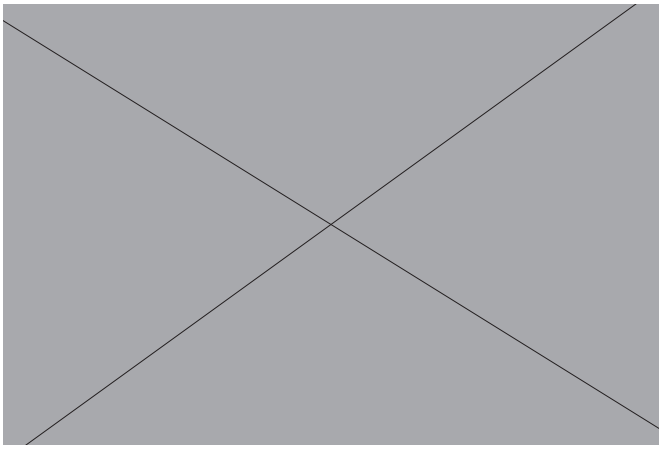
Zowel qua techniek als qua kleur is het werk van Michaelis uitzonderlijk. Geen enkele andere kerkelijke kunstenaar in Nederland werkte met de kaartweeftechniek.[538] En haar kleurgebruik is in tegenstelling tot ander Nederlands werk uit deze periode zeer terughoudend. Uit later tijd is bekend dat zij natuurlijke verfstoffen gebruikte, van haar vroegere periode is dit niet zeker, maar die indruk wordt zeker gewekt. Paars, volgens de overlevering vanwege haar inspiratiebron de Lüneburger Heide, komt in veel werk voor, naast gedempte kleuren zoals crème, donkerblauw en okergeel.

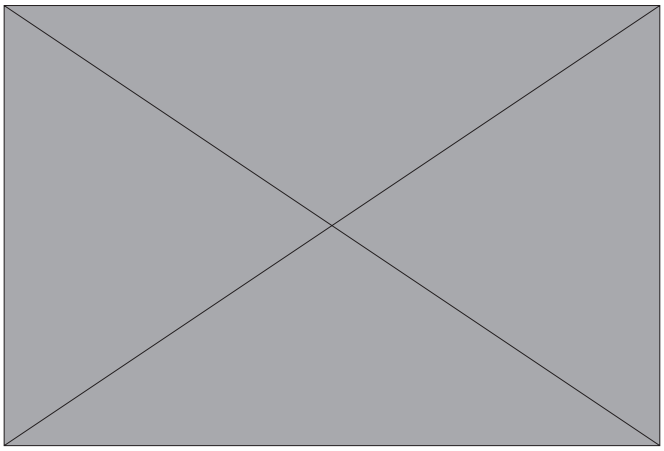


212 Koorkap van Hildegard Michaelis, ca. 1928, met handgeweven schild en aurifriezen (Lauweriks 1930, p. 140).

Michaelis ontwierp weefsels met sobere, geometrische patronen en eenvoudige symbolen als kruis, alpha en omega, duif en vis, tegen een achtergrond van banen van verschillende breedte. De eenvoud van het patroon werd enerzijds gedicteerd door de beperkingen van de techniek, maar het was ook haar persoonlijke keuze. Vanwege het arbeidsintensieve karakter van het kaartweven en de beperkingen die aan de breedte werden gesteld,

zijn de paramenten van Michaelis nooit geheel in deze techniek geweven. Alleen de banden die werden gebruikt voor de samenstelling van het gaffelkruis, de aurifriezen en de kap of voor stola's werden handgeweven. Een gouden koormantel met geweven aurifriezen en schild behoort wellicht tot het fraaiste werk uit haar vroege periode (AFB. 212).[539] De als een regenboog gestreepte aurifriezen met trapvormige verspringingen zijn gedecoreerd met teksten, waarvan de onder elkaar geplaatste woorden als het ware een patroon vormen. Het bijna rechthoekige schild is eveneens gestreept, met daarover in negatief ingeweven vlamachtige tongen, rond het centrale kruis. Mogelijk is dit de koorkap waar Jan Engelman in 1928 over schreef. Zowel Jan Lauweriks als de Delftse School-architect C.M. van Moorsel waardeerde haar weefwerk zeer, de eerste vanwege haar 'subtiel gevoel voor kleuren en een juist inzicht in het ornamentaal versieren van het vlak', de tweede vanwege 'de bijzondere fijnheid en bekoring' en haar zelf ontworpen figuren en patronen, als 'iets veel beters en origineelers dan van de fabrieken'.[540]





213 Detail van een wandtapijt van Hildegard Michaelis. Amsterdam, Obrechtkerk.
214 Detail van een leeuw op een processiebaldakijn van Hildegard Michaelis. Amsterdam, Obrechtkerk.

Haar werk voor de Obrechtkerk is indrukwekkend en geheel anders van karakter dan het hiervoor besproken fijne werk. Michaelis maakte voor de vastentijd zeer grote, grof geweven wandtapijten in naturelkleuren (AFB. 213). Daarnaast maakte zij voor deze kerk een processiebaldakijn, een conopeum en enkele vanen. De grote, zeer simpele patronen op deze zware weefsels zijn geheel gebrocheerd met grove, ongetwijnde draden (AFB. 214).

Hoewel zij in haar Amsterdamse periode werk in overvloed had, droomde Hildegard Michaelis van een ander leven. In 1935 stichtte zij het Sint-Liobaklooster te Egmond-Binnen, met een bijbehorend paramentenatelier.

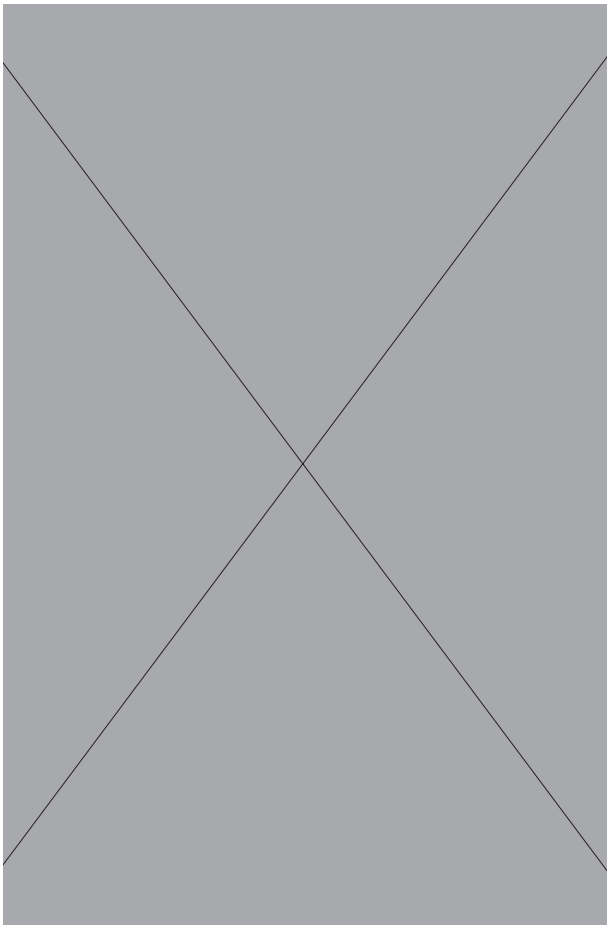
Magdalena Glässner en A.W. Stadelmaier, Nijmegen 1925–1936

Rond 1925 vestigde het echtpaar Arthur Willy Stadelmaier (1901) en Magdalena Glässner (1906) zich in Nijmegen. Magdalena Glässner was als borduurwerkster opgeleid aan de Kunstgewerbeschule te Breslau.[541] Beide echtgenoten werkten voor de firma Emil Metzner uit Neustadt (het tegenwoordig Prudnik in Polen) en werden uitgezonden als vertegenwoordigers van het bedrijf in Nederland. Metzner was een van de grotere Duitse paramentenfirma's, met een uitgebreide collectie van neogotische paramenten, van goedkoop fabriekswerk tot gespecialiseerd handwerk. Er werd niet alleen gehandeld in paramenten, maar vooral in grondstoffen en borduurmaterialen. De talrijke meisjescholen en missienaaikringen behoorden tot de belangrijkste afnemers. Ook in Nijmegen werden vele borduurpakketten samengesteld. Er werden onder andere patronen voor kruissteekpara-

menten geleverd, waarbij het patroon op het handwerkgaas was geschilderd.[542] En er waren patronen voor stola's, die in verschillende technieken uitgevoerd konden worden, zoals kettingsteek, spansteek en ingrijpsteek. Het borduurwerk was daarbij al een klein stukje begonnen, zodat ongeoefende borduursters verder werden geholpen. Ook allerlei soorten kazuifelkruisen (vanaf *ƒ* 2,70) en koorkapgarnituren (vanaf *ƒ* 8,50) konden aangekocht worden voor eigen verwerking. Stadelmaier bleef vertegenwoordiger van Metzner tot ongeveer 1934. Het bedrijf zou altijd blijven handelen in grondstoffen. In de tweede helft van de jaren dertig konden klanten bijvoorbeeld uit meer dan tweehonderd verschillende dessins damast kiezen, naast brokaatstoffen en natuurzijde. Deze laatste werd direct uit China en Japan geïmporteerd.

In oktober 1930 startte het echtpaar Stadelmaier een eigen paramentenatelier.[543] Dat het atelier vanaf dat moment in eigen huis vervaardigd borduurwerk leverde, blijkt onder andere uit een brief uit 1933 waar in het briefhoofd de omschrijving 'atelier voor kerkelijke kunst' is opgenomen en voor het eerst 'hand geborduurde paramenten, ontworpen van eerste kunstenaars' werden aangeprezen.[544] Er zijn enkele foto's bewaard gebleven van kazuifels uit de vooroorlogse periode. Zij tonen wijde gewaden, gedecoreerd met een gaffelkruis van effen zijde, waarbinnen borduurwerk. De decoraties hebben een sterk verticaal accent. Een witte kazuifel met de Heilige Familie is bijvoorbeeld versierd met kaarsrechte, dunne bloemstelen, dwars daarop geplaatste kleine blaadjes en vrijwel driehoekige lelies (AFB. 215). Jozef, Maria en het Christuskind zijn als rechte zuilen; alleen de gezichten zijn gedetailleerder uitgewerkt. De decoraties zijn samengesteld uit eenvoudige applicaties, waarop alleen de grote lijnen van de vorm zijn aangegeven. Details zijn in draadlegwerk, platsteek en naaldweefwerk aangebracht. Ook is er een wandkleed met de Madonna van de hand van Magdalena Glässner uit 1940 bewaard gebleven.[545] Dit borduurwerk toont duidelijk haar Duitse opleiding. Het gewaad van Maria is samengesteld uit applicaties van effen zijde, waarop enkele lijnen in borduurwerk. Gezicht en handen zijn uitgevoerd in naaldweefwerk. Naast werk van Magdalena Glässner werden er ook ontwerpen van andere kunstenaars in het atelier uitgevoerd. Langzamerhand werd haar belangrijkste taak de vertaling van de door beeldend kunstenaars geleverde tekeningen naar borduurwerk.

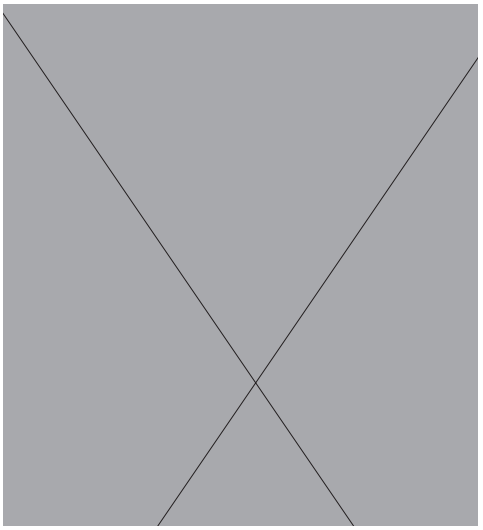
215 Kazuifel van M. Glässner-Stadelmaier en A.W. Stadelmaier, ca. 1930–1940. Nijmegen, Collectie B.K.P. Stadelmaier.

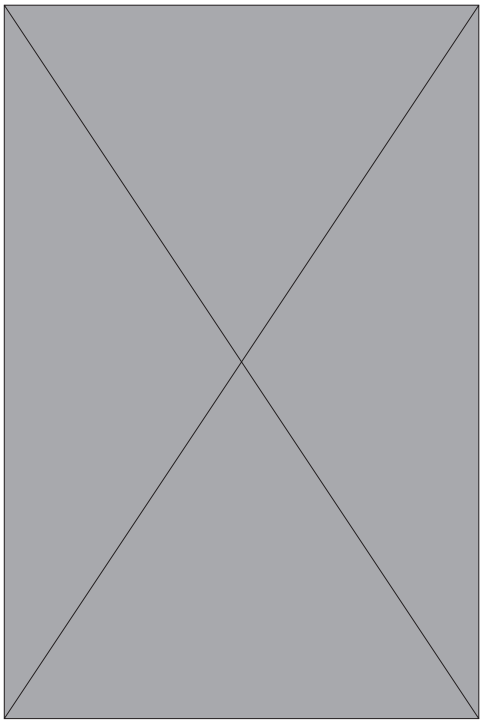


Trude Benning en Cox & Charles, Utrecht 1934–1936
Als laatste Duitse kunstenares kan Trude Benning (1907) genoemd worden. Zij arriveerde in Nederland in de vroege jaren dertig, na haar opleiding aan de Kölner Werkschule onder Johan Thorn Prikker en Dominikus Böhm. De eerste had haar aangeraden zich op textiel te richten. Daarnaast bleef zij in gebrandschilderd glas werken.

In de jaren 1934–1936 had zij de leiding over het atelier van Cox & Charles te Utrecht. Nadien vertrok zij weer naar Duitsland. Benning vervaardigde onder meer jute wandtapijten, waarbij de afbeeldingen door zwaar aangezette, vloeiende lijnen en vlakken gevormd wordt (AFB. 216).[546]

Uit de jaren dertig is een kleine verkoopcatalogus van Cox & Charles bewaard gebleven (AFB. 217). De ontwerpen uit deze tijd kenmerken zich door grote soberheid. Er werden zowel kazuifels van het Romeinse als van het Borromeusmodel geleverd, gedecoreerd met effen of geometrisch gedecoreerde aurifriezen. Slechts enkele werken zijn gedecoreerd met een centrale figuur. De hoekige, uit applicaties samengestelde personen met donkere, zwaar aangezette contouren zijn waarschijnlijk het werk van Trude Benning. De stijl komt in ieder geval overeen met die van de Duitse school. De decoraties zijn van een stijl die in Duitsland nog tot ver na de Tweede Wereldoorlog favoriet zou blijven, maar in Nederland verdrongen zou worden door schilderachtiger en expressiever borduurwerk.



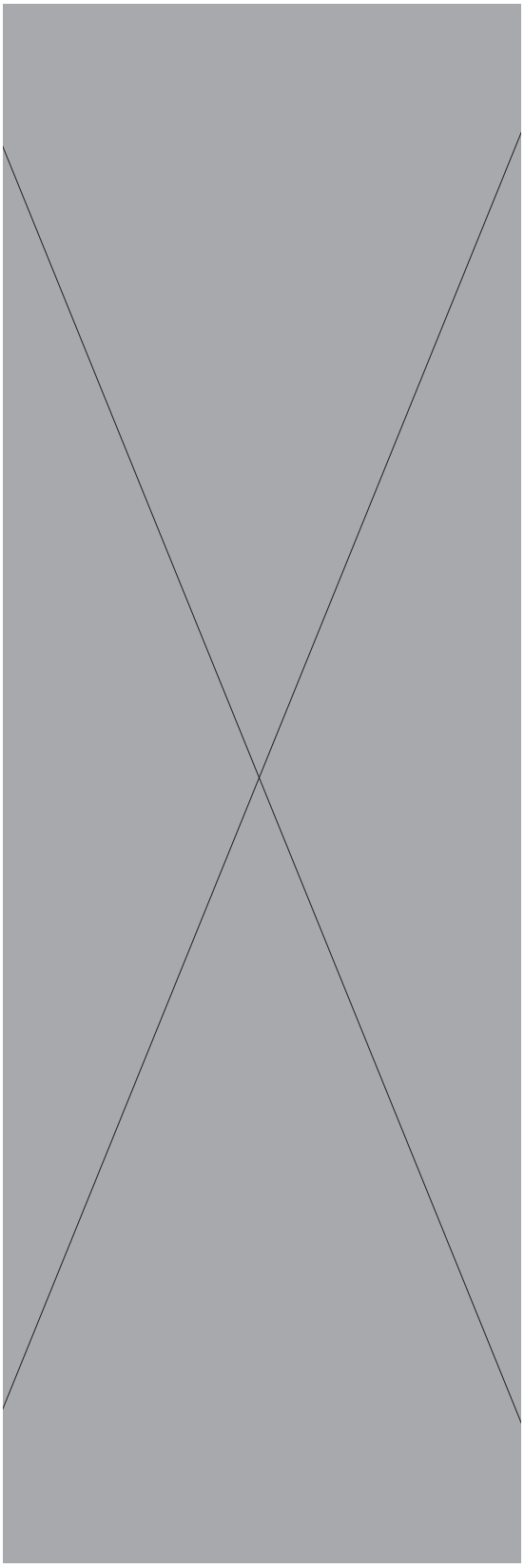


Navolging van de Duitse school: Wally Kraemer, Jeanne Nijsten, Gerda Blankenheym en Johanna Klijn

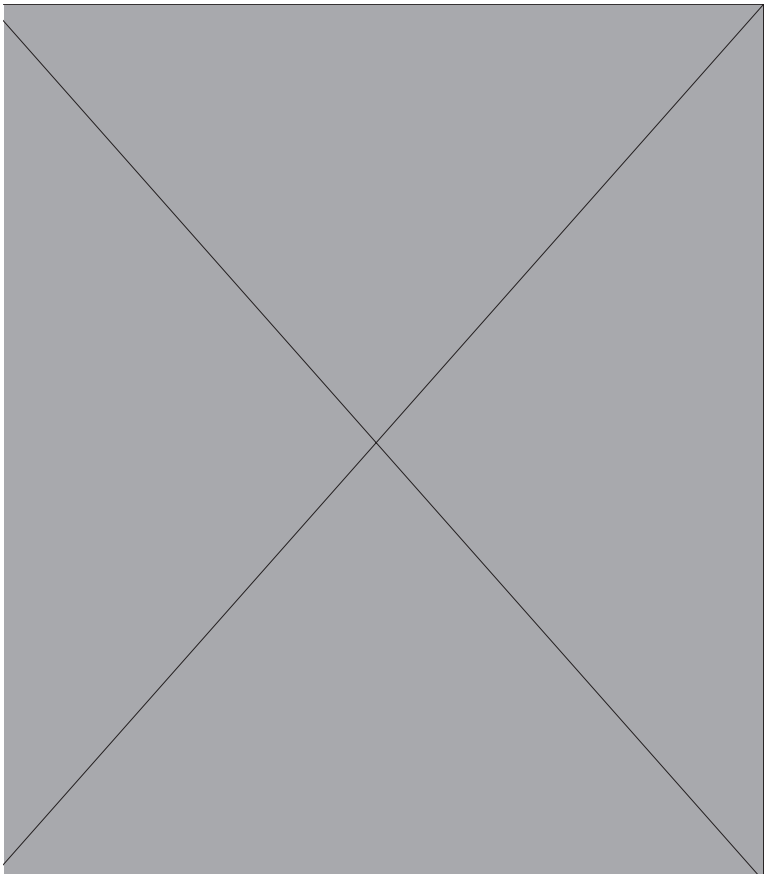
Het werk van de Duitse kunstenaars vond in Nederland gretig aftrek. Het duurde dan ook niet lang voordat Nederlandse kunstenaars bij hen in de leer gingen. Ernee 't Hooft behoort tot de bekendste borduursters die werkten in de primitieve stijl van de Duitse school. Ernee 't Hooft (1911–2004) had haar opleiding aan de Amsterdamse Rijksakademie gevolgd en was daarna in de ontwikkeling van haar borduurkunst begeleid door Joanna Wichmann. In 1937 won zij een gouden medaille op de Parijse wereldtentoonstelling, waar zij samen met haar leermeesteres stond. Jan Engelman wijdde in 1947 een lovende monografie aan haar werk.[547] Van Ernee 't Hooft zijn echter geen liturgische paramenten bekend; zij werd vooral bekend door haar wandlappen. In het Museum van Nieuwe Religieuze Kunst te Utrecht werd zij alleen vertegenwoordigd met een decoratief stuk uit 1938, voorstellende de vondst van Mozes.[548] Paramenten werden wel vervaardigd door de Nederlandse kunstenaressen Wally Kraemer, Jeanne Nijsten, Gerda Blankenheym en Johanna Klijn.

216 Wandkleed van Trude Benning, 1948, voor de Abtei St. Matthias in Trier (Botte 1953, p. 325).
217 Kazuifel van Cox & Charles, ca. 1930, mogelijk naar ontwerp van Trude Benning (Cox & Charles ca. 1932, p. 7).

Wally Kraemer zou in de jaren dertig een middenweg gaan bewandelen tussen de kunst van de monumentalen en de Duitse school. Na haar eerder besproken werk met eenvoudige symbolen in applicaties en zijdeborduurwerk ging zij zich beperken tot slechts één, traditionele borduurtechniek: de kruissteek. Hierbij liet zij zich evenals de kunstenaressen uit de Duitse school inspireren door oud volksborduurwerk.[549] Zij paste niet de kleine halve kruissteek toe, de 'petit point', die in de negentiende eeuw het terrein van bordurende dames had gevormd, maar een volledige en in verschillende afmetingen uitgevoerde kruissteek. Dit beperkte de detaillering van haar werk sterk en vroeg om een grote stilering. In tegenstel-



219 Stola van Wally Kraemer, ca. 1930–1940, met musicerende engelen, uitgevoerd in kruissteek. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Collectie beelddocumentatie, MHK/Ned./Textiel.



218 Mariakazuifel met decoratie in kruissteek van Wally Kraemer, circa 1930–1940. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Collectie beelddocumentatie, MHK/Ned./Textiel.

ling tot veel werk van de besproken Duitse kunstenaressen is de expressie in het borduurwerk van Kraemer ondergeschikt aan de techniek. Haar expressie blijkt vooral uit het gebruik van heldere, primaire kleuren.

Een vroeg voorbeeld van dit werk is een Mariakazuifel, vervaardigd van de eerdergenoemde zijde naar ontwerp van Thorn Prikker (AFB. 231). Centraal staat de statische figuur van Maria met het kind op haar armen. Een engel decoreert de onderzijde van het gaffelkruis. De ertussen aangebrachte levensbomen met vogels kunnen zo aan een merklap ontleend zijn. De decoraties zijn in dit geval op een gaffelkruis van een grof weefsel geborduurd, waarop de kruissteek makkelijk was aan te brengen. Haar latere borduurwerken zijn op fijner geweven effen stof of goudbrokaat met fijne, abstracte motieven aangebracht. Het aanbrengen van eenvoudige figuren en taferelen in kleine kruissteek op deze stoffen vereiste een grotere ervaring. Terugkerend motief in haar werk zijn de teksten, samengesteld uit losse letters van verschillend

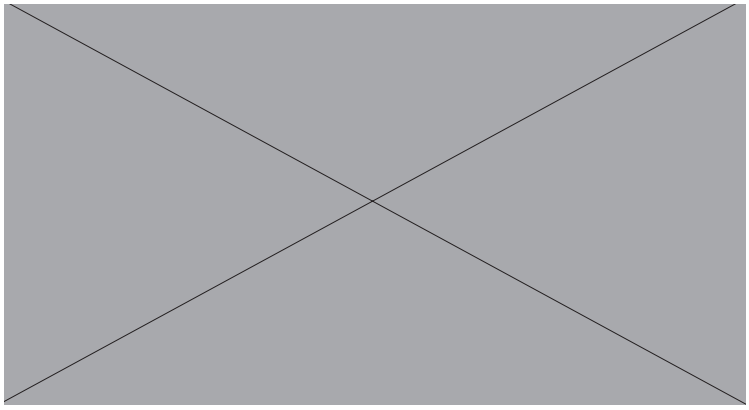
formaat, zeer typerend voor ontwerpen uit de Duitse school. Zij zijn bijvoorbeeld aangebracht op een stola van goudbrokaat (AFB. 219). Deze laat duidelijk zien hoe gedetailleerd Kraemer met de kruissteek kon werken. De op de smalle band aangebrachte engelen met fijn gedecoreerde gewaden bespelen verschillende muziekinstrumenten. Tussen hen zijn, als een patroon van losse letters met kleine bloemmotieven, de tekstregels 'GLORIA IN EXCELSIS DEO / TU SOLUS ALTISSIMUS' aangebracht. Zij zijn afkomstig uit het Gloria, het loflied van de engelen bij de geboorte van Christus. Deze stola bewijst dat Kraemer ondanks de beperkingen van de techniek uitstekend een verfijnde decoratie wist toe te passen, die ook op afstand goed zichtbaar was.

Kraemer vervaardigde zelf paramenten, maar ook ontwierp en begeleidde zij de uitvoering van haar werk door anderen. Zij was artistiek leidster van missienaaikringen en maakte veel ontwerpen voor de bordurende dames. Hoewel de techniek niet altijd tot kruissteek beperkt bleef, waren deze ontwerpen heel geschikt voor dames zonder bijzondere artistieke kwaliteiten.[550]

Dichter bij het werk van de Duitse school staat het werk van Jeanne Nijsten, Gerda Blankenheym en Johanna Klijn. Jeanne Nijsten (1902) was autodidacte.[551] Per toeval was zij in de vroege jaren dertig in aanraking gekomen met de kerkelijke kunst. Zij had zich snel tot een geliefde naaldkunstenares ontwikkeld. Klijn werkte met sobere applicaties van vereenvoudigde figuren, geaccentueerd met borduurwerk en gedecoreerd met teksten in vrij vormgegeven letters. Evenals Hildegard Fischer liet zij soms stoffen weven of verven om ze aan haar eisen tegemoet te laten komen. Haar werk was in gedempte kleuren en naturelle stoffen uitgevoerd, met kleine accenten in pailletten, kraaltjes en gouddraad. Een voorbeeld van haar werk is het baldakijn dat zij eind jaren dertig maakte voor de kerk te Ravenstein (AFB. 220). De stof van deze processiehemel is handgeweven van getwijnde en ongetwijnde zijde. De vlakken rond de groot opgezette en weinig gedetailleerde figuren zijn leeg gelaten, waardoor de compositie goed uitkomt. Het is een bewijs dat het expressieve borduurwerk van de Duitse school ook geschikt was voor de decoratie van grotere vlakken. Enkele andere kleine werken laten zien dat zij zich ook bezighield met het fijnere en arbeidsintensieve borduurwerk. Naaldweefwerk en knoopjessteek komen in haar werk regelmatig voor.

Gerda Blankenheym (1913) volgde, na het behalen van enkele handwerkakten en de middelbare opleiding voor kunst- en reclameschrift, lessen bij Joanna Wichmann. Applicaties zijn bij haar ondergeschikt; het draaide vooral om het borduurwerk. Het gebruik van naaldweefwerk voor de huidpartijen en de grote verscheidenheid van open borduursteken, soms aangebracht op handgeweven stoffen, laten duidelijk de Duitse invloed zien. Zij werkte tot ver in de jaren zestig, hoewel steeds minder aan religieus werk.[552]

Johanna Klijn (1914–1970), die gehuwd was



220 Processiebaldakijn van Jeanne Nijsten, 1935 (detail). Ravenstein, Sint-Luciakerk (Dillen 1939, p. 41).

met de edelsmid Bob Anink (1913–1996), was in ieder geval werkzaam in de jaren veertig. Na haar opleiding aan het Instituut voor Kunstnijverheid en de School voor Tekenleraren te Amsterdam, had zij gewerkt onder leiding van Joanna Wichmann.[553] Haar invloed is duidelijk aanwezig, evenals die van Hildegard Fischer. Klijn werkte vooral in borduurwerk, nauwelijks in applicaties. Haar borduurwerk is grover dan dat van Wichmann en Fischer en strekt zich uit over een groot deel van de gewaden. S-vormige ranken en grote bloemmotieven vormen niet alleen de contouren van het gaffelkruis, maar volgen eveneens de onderrand van een kazuifel.[554]

Monumentale kunst versus Duitse school

In de loop van de jaren dertig verschoof het overwicht van monumentale kunst naar de kunst van de Duitse school en haar Nederlandse navolgers. Dit blijkt bijvoorbeeld uit enkele publicaties van Clemens Meuleman, waaronder *Religieuse kunst van onze tijd* uit 1932 en *Hedendaagsche religieuse kunst* uit 1936, die volledig werden geïllustreerd met werk van kunstenaars uit de Duitse school.[555] Jan Engelman, die de inleiding van de laatste publicatie verzorgde, constateerde een afzwakking van de sterke stilering en schematisering van de monumentalen, mede onder invloed van de Duitse kunstenaressen.

De meningen over de heersende stijlen waren verdeeld. De aanhangers van de monumentale stijl vonden het borduurwerk van de Duitse school te fijnzinnig en niet goed werken op grote afstand. De aanhangers van de Duitse school vonden daarentegen de monumentale composities met grote figuren vaak te grof. In 1939 stonden de monumentaal kunstenaar A. van Os en de priester J. Waterkamp lijnrecht tegenover elkaar. Naar aanleiding van de belangrijke tentoonstelling Pro Arte Christiana in het Stedelijk Museum van Amsterdam becommentarieerde Van Os de contemporaine ontwikkelingen. Deze tentoonstelling voor moderne kerkelijke kunst werd door meer dan 9000 mensen bezocht. Al het getoonde textiel was van kunstenaars van de Duitse school, namelijk van Hildegard Fischer, Wally Kraemer, Hildegard Michaelis en Joanna Wichmann. Van Os waardeerde het werk van kunstenaars als Hildegard Fischer, maar dat was volgens hem mogelijk omdat het op een tentoonstelling van dichtbij bekeken kon worden. Afstand en lichtval in de kerken waren echter van grote invloed en vroegen volgens Van Os om meer 'krachtig mannelijk werk'.[556] Waterkamp daarentegen was niet enthousiast over beelden die weliswaar op afstand goed spraken, maar te grof waren voor het vlak, die van dichtbij 'te hard schreeuwen'.[557] Hij was vooral enthousiast over het traditionele en verfijnde werk van Hildegard Fischer. Hij zag hierin 'het fijne gevoel der ouden, die met hun symbolen een heel vlak konden vullen, één idee gaven en zoo niet de aandacht voor elk onderdeel opeischten'.

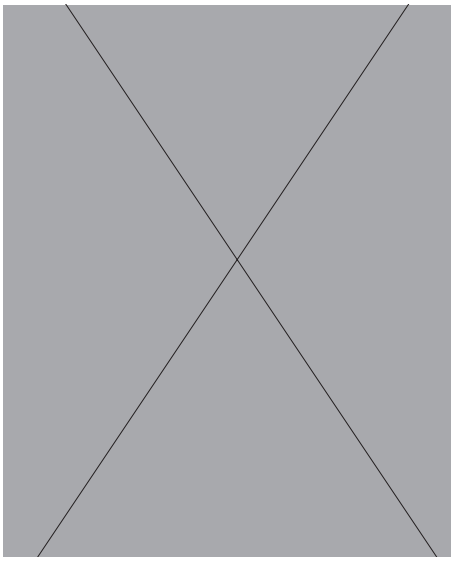
De kanttekeningen die geplaatst werden bij het borduurwerk van de Duitse school bleven tot ver na de Tweede Wereldoorlog bestaan. In *L'Artisan et les Arts liturgiques* van 1947 – geheel gewijd aan de Nederlandse kunst – werden sommige werken van Hildegard Fischer als 'un peu gracile et même grêle' gezien: wat

tenger en zelfs schriel, met andere woorden te licht voor gewaden die majestueus dienden te zijn.[558] Een commentaar dat gezien de uitgever van het tijdschrift – de benedictijner orde – geen verbazing hoeft te wekken. De door deze orde nagestreefde robuuste soberheid en mannelijkheid zijn zeker niet van toepassing op het werk van Hildegard Fischer.

Naar aanleiding van het door Johanna Klijn geëxposeerde werk op de tweede tentoonstelling van Pro Arte Christiana in 1949, waar zij ruim vertegenwoordigd was met elf inzendingen, werd in een ingezonden brief aan het tijdschrift *De Nieuwe Eeuw* het werk uit de Duitse school vernietigend besproken.[559] De anonieme schrijver (die duidelijk benedictijner opvattingen aanhangt) constateerde een grote populariteit van de moderne gewaden met hun 'kinderlijke en zogenaamd primitieve vormen'. In een vlammend betoog pleit de auteur voor volwassen en mannelijke kledingstukken, geen 'kruipjurk voor de leeftijd van één tot drie'. Het commentaar dat een kazuifel een gewaad behoort te zijn, en niet een schildersdoek of een wandlap, doet hier opnieuw opgang. De gewaden dienden een goed model te hebben en van een goede stof te zijn gemaakt, en behoefden nauwelijks decoratie. De zogenaamde infantilisering van de kerkelijke kunst zag de schrijver ook in de edelsmeedkunst terug. Volgens hem zouden de firma's heel goed inzien dat zij rommel leverden, maar voldeden zij domweg aan de vraag.

Al dit commentaar lijkt weinig invloed te hebben gehad. In 1957 kwam naar aanleiding van een tentoonstelling van het werk van Gerda Blankenheym precies dezelfde controverse naar boven. In een recensie in *Het Huisgezin* werd haar werk positief beschreven als 'opvallend door zuiverheid van vormgeving en evenwichtigheid van kleur', 'waarbij het strak figurale overgaat naar het speels ornamentale'.[560] In *De Volkskrant* verscheen echter een recensie die niets van haar werk heel liet. De commentator zag op de tentoonstelling geen stuk 'dat de minste of geringste kunstwaarde' bezat, alleen maar 'inferieur werk' en 'burgermansmooimakerij'. De auteur had toch gedacht dat 'we vrij algemeen tot de overtuiging waren weergekeerd dat priesterkleding mannenkleding is'.[561] Pas rond deze tijd zou het primitieve borduurwerk van de Duitse school inderdaad verdwijnen uit de kerk.

De monumentale kunst en de kunst van de Duitse school stonden niet alleen tegenover elkaar. Eind jaren dertig zouden de twee stromingen elkaar gaan bevruchten. Het sterke kleurgebruik en de uit grote lijnen en vlakken samengestelde composities van de monumentalen zouden gecombineerd worden met het creatieve en expressieve borduurwerk van de Duitse school. In het themanummer van *Het Gildeboek* uit 1939 over de paramentennijverheid wordt bijvoorbeeld het werk van Wim Nijs besproken, uitgevoerd door het atelier van J.L. Sträter. Het laat een begin zien van de Nederlandse atelierstijl, waarin beide stromingen samenkomen. Het gelukkige huwelijk tussen monumentaal ontwerp en kleurgebruik, primitieve figuren en technieken uit de volkskunst zou de Nederlandse paramentenateliers veel succes brengen, ook in het buitenland.



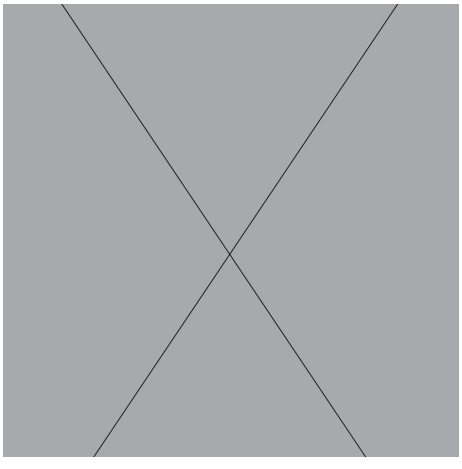
221 Ex libris van A.Th.M. Funnekotter. Rechts achter het borduurraam is de toren van de Rotterdamse Sint-Laurentiuskerk afgebeeld. Particuliere collectie.

H. Funnekotter & Zoon

Na het overlijden van Herman Funnekotter in 1931 nam zijn zoon Antonius Theodorus Maria (Toon) Funnekotter (1894–1967?) de zaak over (afb. 221). Hij was echter al veel eerder betrokken bij het bedrijf. Toon Funnekotter had zijn opleiding aan de HBS te Rolduc namelijk moeten onderbreken wegens langdurige ziekte van zijn vader. Die had hem nog wel in het vak kunnen inwijden. Toon had vervolgens versneld de avondtekenacademie gevolgd en had zich het vak van edelsmid eigen gemaakt, om daarvoor te kunnen ontwerpen. Zowel vader als zoon was intensief betrokken bij de ontwikkelingen binnen de kerkelijke kunstnijverheid. Beiden waren lid van het Sint-Bernulphusgilde, Herman was lid geweest van De Violier en Toon was medeoprichter van de Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden in 1922. Toon Funnekotter was naast Cox de enige vertegenwoordiger van een atelier dat paramenten had geleverd voor de tentoonstelling van de Permanente Tentoonstellingsraad voor Katholieke Kunst (Petra) in Maastricht in 1928 en dat 'met kazuifels en decoratieve stoffen zijn naam ophield'.[562] In de publicatie *Ars sacra. Verzameling van de belangrijkste werken van gewijde kunst in de laatste tien jaren ten behoeve van de katholieke eeredienst tot stand gekomen*, bijeengebracht door het Sint-Bernulphusgilde, was hij zelfs de enige vertegenwoordiger van een atelier die genoemd werd[563]. De in deze publicatie getoonde kazuifel uit 1927 blinkt uit in soberheid. Een gaffelkruis van smal band, met rond de kruising drie cirkels, gevuld met eenvoudige symbolen, vormt alle decoratie.

Het werk van Toon Funnekotter uit de jaren rond 1930 lijkt sterk op dat van Grossé. Ondanks het grote succes van het atelier Grossé in de jaren twintig had de stijl in Nederland weinig navolging gekregen. Alleen Toon Funnekotter lijkt door het atelier geïnspireerd te zijn geweest. Eind jaren twintig zien we bij hem vergelijkbare composities verschijnen van sterk gestileerde motieven in effen fluweel of goudlaken, met contouren van gelegd gouddraad. Als voorbeeld kan een processieparasol dienen uit de Sint-Lambertuskerk te Rotterdam (afb. 222). De parasol zelf is gemaakt van een crèmekleurige weefsel met het ruitmotief naar ontwerp van Johan Thorn Prikker. Rondom is een rand van okergeel fluweel aangebracht, met daarop donkerblauwe fluwelen motieven met kruisvormige uitsparingen. De blauwe applicaties zijn afgezet met een dubbele, gelegde gouddraad.

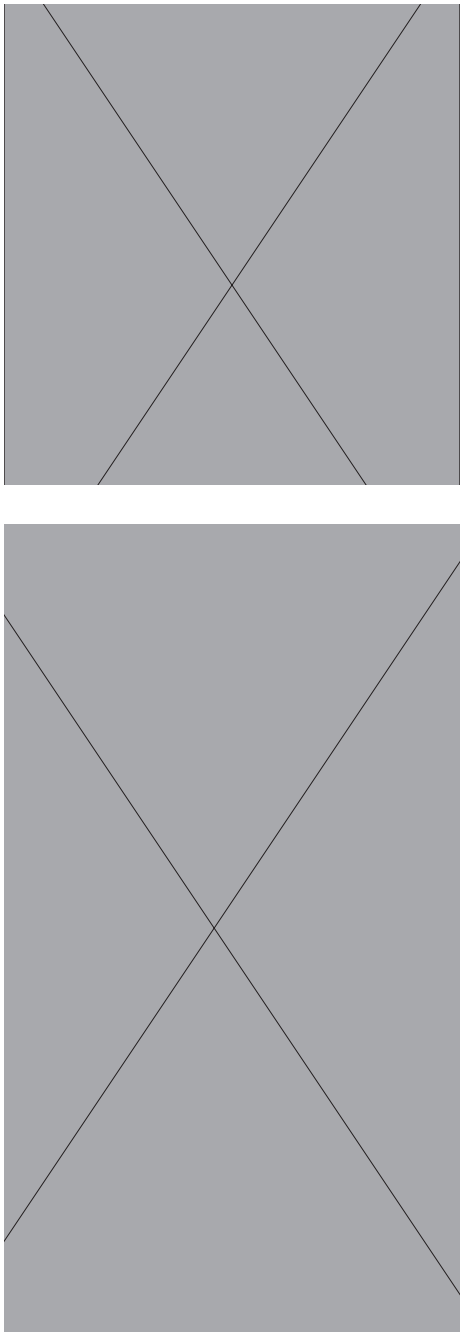
222 Processieparasol, toegeschreven aan H. Funnekotter & Zoon, uitgevoerd in zijde naar ontwerp van Johan Thorn Prikker (detail). Rotterdam, Sint-Lambertuskerk.



Een koorkap uit de jaren dertig van de Sint-Wulframkerk te Waarland vormt een goed voorbeeld van het meer monumentale werk van Funnekotter uit de jaren dertig. De aurifriezen zijn gedecoreerd met abstract-geometrisch gevormde applicaties, geïnspireerd op druiventrossen. De vorm van het schild van deze koorkap is zuiver driehoekig, uitlopend over de schouders in kraagvorm. Het is gedecoreerd met een afbeelding van drie ineengeschoven cirkels omgeven

door fijne lijndecoraties. Een ander voorbeeld is het gouden stel uit de Sint-Bonifaciuskerk te Alphen aan den Rijn (afb. 223–224). Het fluwelen gaffelkruis op de kazuifel is geappliceerd met het Lam Gods. De omtrek van het sterk gestileerde lam is bijna ruitvormig. Slechts enkele zwarte lijnen schetsen de contouren. Op het schild van de koorkap is een duif met uitgestrekte vleugels aangebracht, zonder enige detaillering. Het werk van Funnekotter uit deze jaren is bijna abstract te noemen.

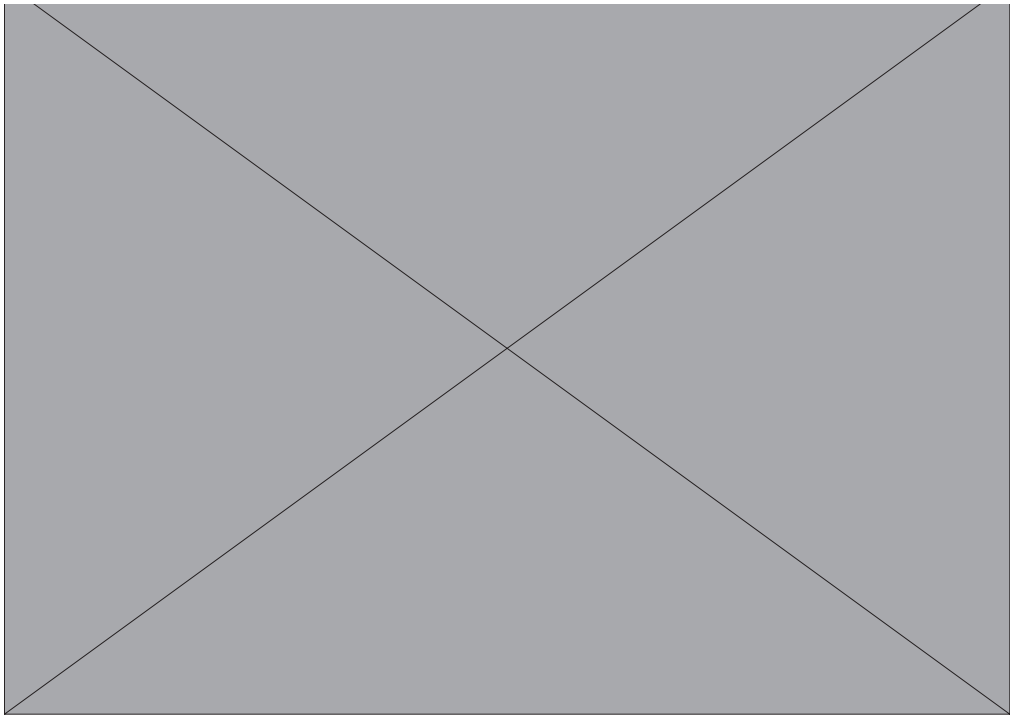
De Tweede Wereldoorlog maakt een abrupt einde aan de bloei van het atelier. Op 14 mei 1940 werd Rotterdam door de Duitsers gebombardeerd. Hierbij werd de zaak van Funnekotter aan de Nieuwe Haven volledig vernietigd, inclusief voorraden, ontwerptekeningen en archief. Het enige dat nog overeind stond, was de geblakerde brandkast. J.L. Sträter en A.W. Stadelmaier, eigenaren van twee succesvolle ateliers, hielpen Funnekotter bij de heropbouw van een nieuwe zaak, beginnend in een souterrain in Crooswijk. Het bedrijf kwam er echter nooit meer helemaal bovenop; op zijn naoorlogse hoogtepunt werkten er vier à vijf meisjes in het atelier. Uit die tijd zijn enkele ontwerptekeningen overgebleven. Het gaat om paramenten die in opdracht van priesters werden gemaakt: dr. Van der Lugt te Warmenhuizen (1950), monseigneur Th. Pichot te Voorburg (1951) en R.D.G. van Dyck te Waddinxveen (1951). De geborduurde pauwenmotieven op deze paramenten zijn sierlijk en decoratief. De gedetailleerde uitvoering van het borduurwerk laat een groot verschil zien met de vooroorlogse jaren. De herwaardering van het fijne, creatieve borduurwerk was ook bij Funnekotter doorgedrongen.



223, 224 Het Lam Gods op een kazuifel en een druiventros op een koorkap van H. Funnekotter & Zoon. Alphen aan den Rijn, Sint-Bonifaciuskerk.

C.H. de Vries

Het atelier van C.H. de Vries te Amsterdam zou na het onverwachte overlijden van de oprichter in 1918 nooit meer de bloei van voorheen evenaren. Een jaar na zijn plotselinge dood richtte zijn zoon Constantinus Hendrikus de Vries (1891) een eigen atelier op onder dezelfde naam, maar op een ander adres. Waarschijnlijk was zijn jongere broer Nicolaas Andreas Johannes de Vries (1893) bij het bedrijf betrokken als reiziger. Het atelier zou de eerstvolgende jaren veel vaandels leveren, over het algemeen redelijk behoudend en niet van een uitgesproken stijl. Belangstelling voor de ontwikkelingen in de kunst lijkt er wel geweest te zijn, gezien De Vries' lidmaatschap van het Sint-Bernulphusgilde, maar dit leidde nog niet tot spraakmakende ontwerpen. Vanaf 1932 was het atelier ondergebracht op de zolder van het woonhuis van De Vries aan de Herengracht. Groot was het atelier toen in ieder geval niet meer. Toch bleef het lang een goede naam houden. Dit leidde in 1936 tot de opdracht voor de vervaardiging van de mijter voor monseigneur Johannes Petrus Huibers, de pasbenoemde bisschop van Haarlem. Ter gelegenheid van deze belangrijke opdracht werd er een foto in het atelier genomen (afb. 225). Onder de balken van het schuine dak zijn twee mannen te zien, zittend



225 Atelier van C.H. de Vries te Amsterdam, 1936. Er wordt gewerkt aan de mijter voor monseigneur J.P. Huibers van Haarlem. Spaarnestad Photo.

achter hun borduurraam. Zij zijn ongetwijfeld bezig met het aanbrengen van het goudborduurwerk; een van hen houdt het speciale klosje voor gouddraad in zijn hand waarmee de draad strakgespannen kon worden. Op de achtergrond staan twee grote doeken in hun spanraam. De frontaal afgebeelde heiligen op deze doeken zijn statisch en sober weergegeven. Zij zijn gemaakt van effen applicaties, de spaarzame details zijn met geborduurde lijnen aangegeven. Kenmerkend voor dit werk – en andere werken van C.H. de Vries uit deze tijd – zijn de grote, geloken ogen van de afgebeelde figuren.

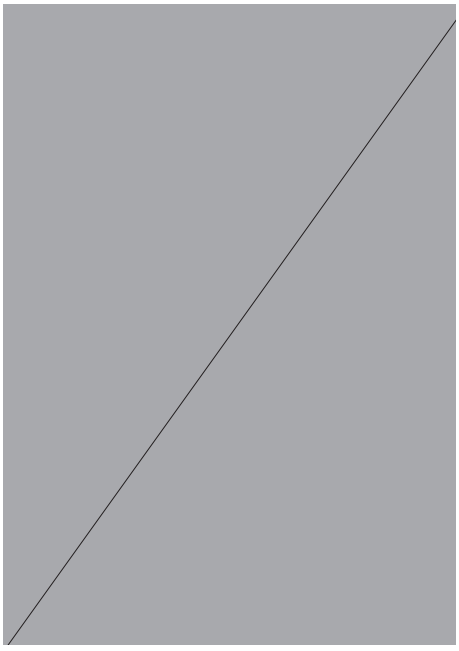
Rond 1950 werkten er nog zo'n acht mensen bij C.H. de Vries, in 1962 werd het atelier opgeheven. In de veilingcatalogus van dat jaar is een afbeelding opgenomen van een geheel met de hand geborduurde Mariakazuifel, die tot de beste stukken moet hebben behoord en de toevoeging kreeg 'Zeer fraai'. De decoratie van Maria, waaronder een vaas met lelies, is gemaakt van applicaties in combinatie met redelijk gedetailleerd borduurwerk. Het ontwerp is behoudend en wat rommelig. Het naoorlogse atelier van De Vries bereikte bij lange na niet het niveau van grote ateliers als J.L. Sträter en A.W. Stadelmaier.

P.P. Rietfort en J.L. Sträter

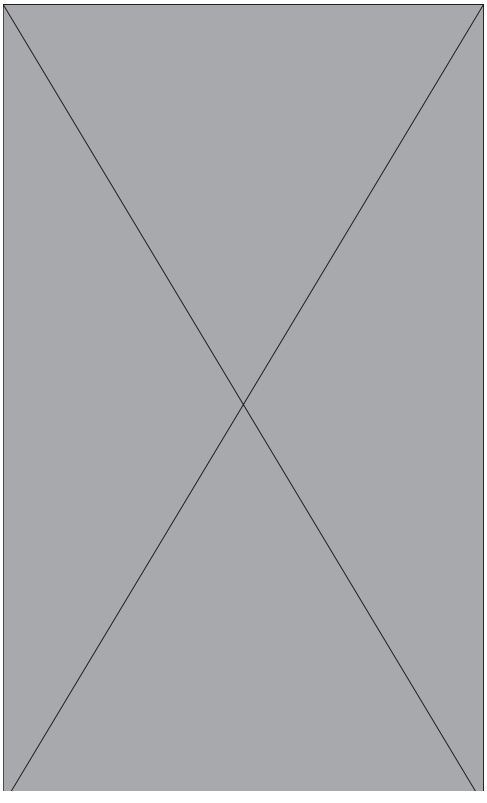
Het Haarlemse atelier Rietfort leverde tot ver in de jaren dertig geïmporteerd werk in de stijl van de Beuroner Schule en de Belgische art deco. Maar daarnaast leverde het vanaf eind jaren twintig ook paramenten in een modernere stijl.[564] Veel werd nog steeds geïmporteerd, zoals geweven aurifriezen van Duits fabrikaat. Waarschijnlijk waren er ook contacten met Belgische bedrijven. Een in de catalogus van 1932 afgebeeld stel met engelen, vervaardigd in de applicatietechniek, vertoont grote gelijkenis met werk van Vlaamse ateliers zoals dat van Slabbinck (AFB. 226). Het is gedecoreerd met vlak en statisch afgebeelde engelen

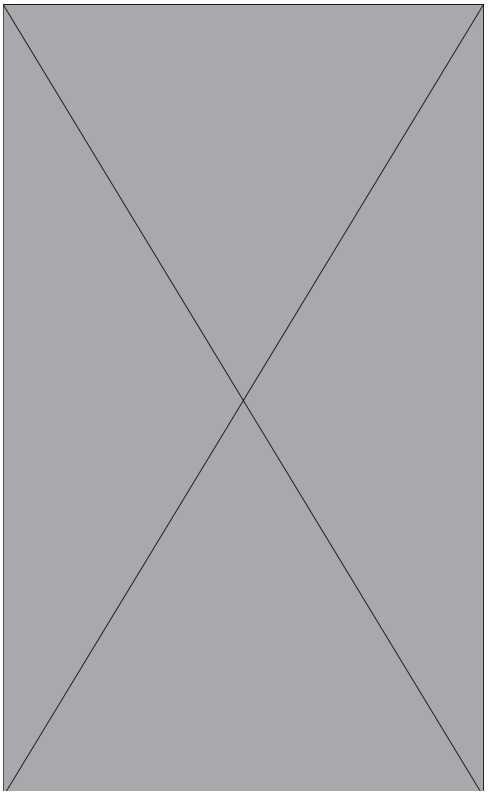
die met hun vleugels de effen ondergrond bedekken. Alle lijnen zijn aangegeven met gouddraad. De statische weergave van de Beuroner Schule wordt hier gecombineerd met de geometrie van de nieuwe kunst.

Maar Rietfort leverde ook modernere paramenten. In een ongedateerde folder zijn kazuifels afgebeeld van sobere effen of modern vormgegeven stoffen (AFB. 227). De strak belijnde gaffelkruisen zijn versierd met applicaties van blokjes en lijnen, afgezet met gouddraad. Eenvoudig vormgegeven symbolen sieren de kruising. Een enkele keer zijn er teksten aangebracht, in de vorm van losse, onder elkaar geplaatste letters. De kazuifels zijn uitstekend van ontwerp en eenvoudig van uitvoering. Een dergelijke kazuifel in Bussum laat het heldere kleurgebruik zien. De abstracte compositie in helderrood, donkerblauw en goud maakt de witte kazuifel uitgesproken modern. Het lijkt erop dat Rietfort deze moderne paramenten in eigen huis maakte. Het feit dat alle afbeeldingen zijn voorzien van de opmerking 'namaak verboden' maakt dit nog waarschijnlijker. De eigen productie van Rietfort was echter beperkt. Het atelier was al lang voornamelijk op import en assemblagewerk gericht en er was maar een enkele borduurster in dienst. De Tweede Wereldoorlog maakt de situatie er niet beter op en in 1947 ging het atelier P.P. Rietfort deel uitmaken van de Verenigde Paramenten-Ateliers. Vanaf dat moment diende het vooral als verkooppunt van het werk van het zeer succesvolle Hilversumse atelier van J.L. Sträter.

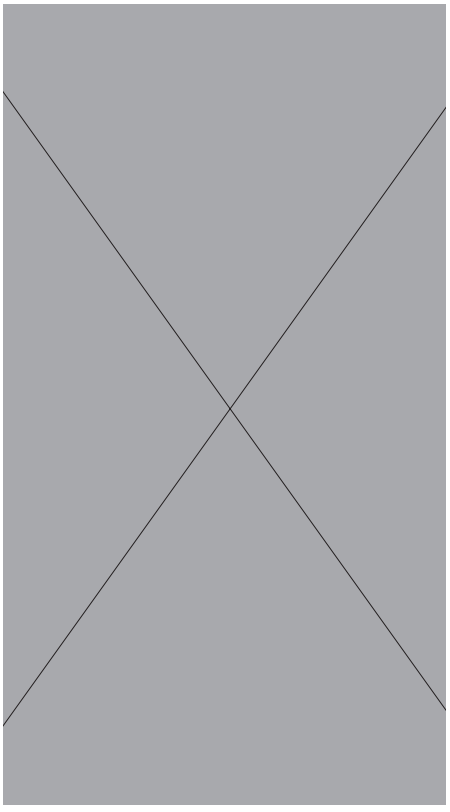


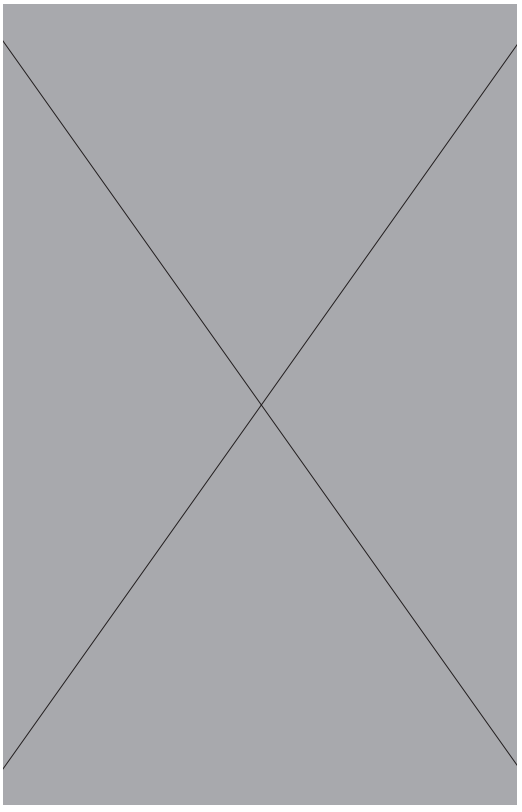
226 Koorkap van P.P. Rietfort, ca. 1932. Museumklooster Ter Apel.





227 Kazuifels van P.P. Rietfort, in een brochure uit de jaren dertig. Collectie Stichting Kerkelijk Kunstbezit Nederland.





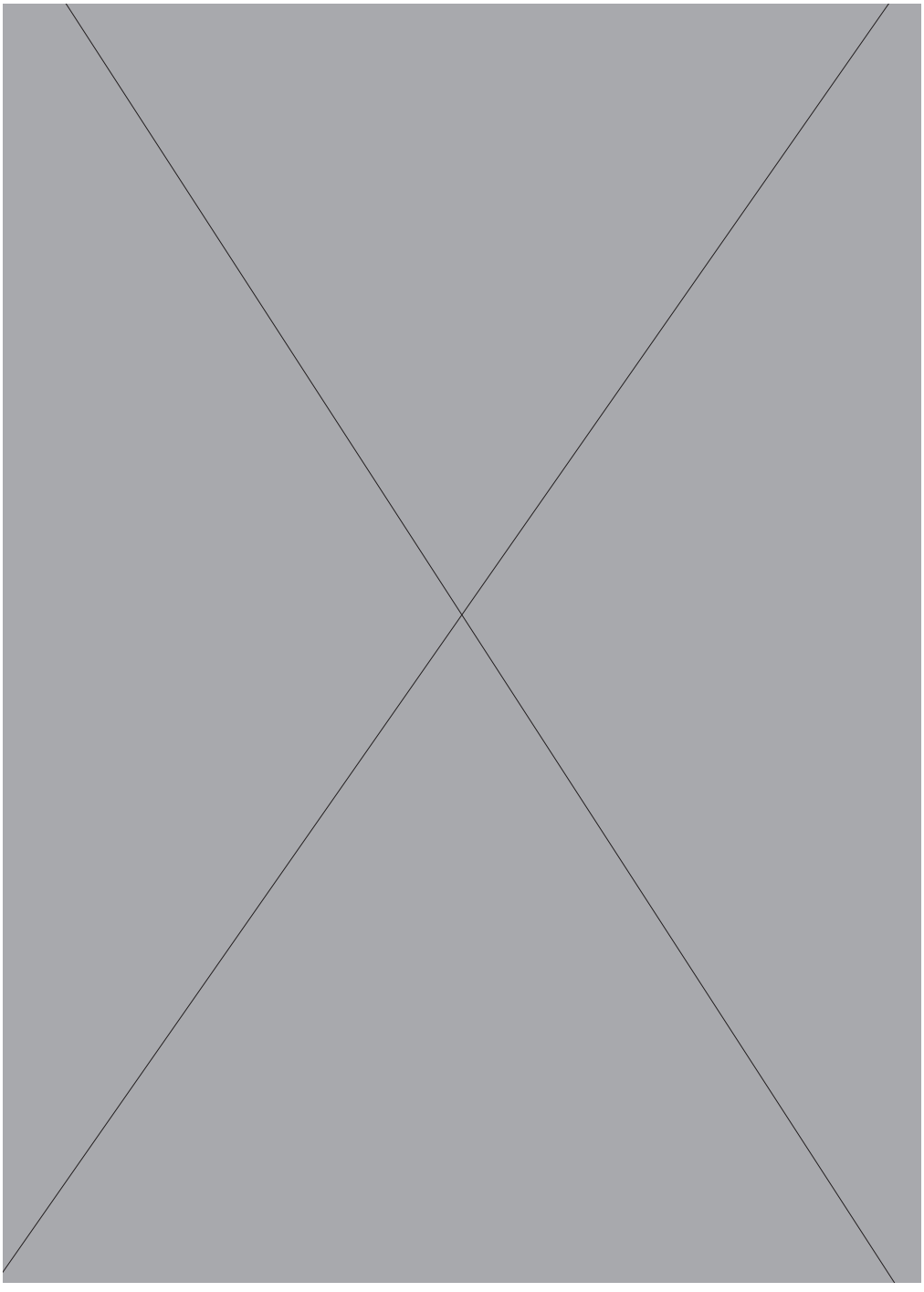
228 Vaandel van Wim Nijs voor J.L. Sträter, 1935, met de Heilige Kindsheid van de O.L.V. van Lourdesparochie te Nijmegen. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Collectie beelddocumentatie, MNK/Ned./Textiel.

229 Kazuifel van Wim Nijs voor J.L. Sträter, ca. 1935, met Christus als Goede Herder. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Collectie beelddocumentatie, MNK/Ned./Textiel.

In 1927 was J.L. Sträter (1904–na 1989), zoon van een Hilversumse koopman in manufacturen, teruggekomen uit Lyon.[565] Ongetwijfeld met behulp van de hier opgedane kennis startte hij in dat jaar met zijn handel in 'paramenten, vaandels en andere kerkelijke benoodigdheden', in eerste instantie vanuit het ouderlijk huis.[566] Een echt atelier ontstond pas na zijn huwelijk in 1933, dankzij het kapitaal van zijn echtgenote, telg uit de rijke familie Feitz. Vanaf 1935 zijn hiervan de eerste resultaten te zien. Op tentoonstellingen van kerkelijke kunst te 's-Hertogenbosch en Amsterdam werden enkele werken van de ontwerper Wim Nijs (1902–1961) getoond.[567] Het gaat om een rouwvaandel, een paarse koorkap, een witte kazuifel en een vaandel van de H. Kindsheid van de parochie van Onze Lieve Vrouwe van Lourdes te Nijmegen (AFB. 228–229). Zij waren uitgevoerd in het atelier van Sträter, zeer naar tevredenheid van Jan Engelman, die het atelier een aanwinst noemde.[568] De ontwerpen van Nijs zijn uitgevoerd in applicaties van effen (natuur)zijde, tegen een achtergrond van eveneens effen satijn of fluweel. Alleen de contouren en de gelaatstrekken zijn aangegeven met borduurwerk. Nijs hield zich sterk aan de begrenzing van de opgezette aurifriezen en liet ruimte vrij tussen de decoraties. Kenmerkend zijn de gaffelkruisen met kleine, trapvormige verspringingen. Het accent bij de figuren ligt op het hoofd, de handen en de voeten, die lang en sierlijk zijn en doen denken aan vroegchristelijke kunst. Rondom de figuren zijn terughoudend decoraties in borduurwerk aangebracht. Het werk van Nijs staat tussen de monumentalen en de Duitse school in; het toont de grote lijnen en vlakken van de eerste stroming en de decoratieve uitwerking, met verwijzingen naar het verleden, van de tweede stroming. Wim Nijs liet zijn ontwerpen niet alleen door het atelier van Sträter uitvoeren. Het schoudervelum dat

op de tentoonstelling van Pro Arte Christiana van 1939 werd getoond, was uitgevoerd door de Tilburgse borduurster Lisette Mannaerts.[569]

Vanaf 1936 maakte Sträter gebruik van de diensten van de ontwerper Jacques de Wit, die vanaf 1920 bij de Utrechtse edelsmidse van de gebroeders Brom werkzaam was geweest.[570] Jacques de Wit (1898–1983) had zijn opleiding gevolgd aan de Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers te Amsterdam en was bij Brom uitgegroeid tot een zeer ervaren ontwerper. Het Hilversumse atelier kwam mede dankzij hem tot grote bloei en had tussen 1938 en 1942 een filiaal in 's-Hertogen-



230 Ontwerpen voor diverse paramenten, J.L. Sträter, ca. 1935–1945. Particuliere collectie.

bosch, dat naderhand verplaatst werd naar Vught. Uit de Bossche periode is een catalogus bewaard gebleven.[571] Naast bekende ontwerpen van Nijs zijn paramenten te zien met decoraties die samengesteld zijn uit (fragmenten van) cirkels (AFB. 230). Waarschijnlijk gaat het hier om vroeg werk van De Wit.

Tijdens de laatste jaren van de oorlog werd het verkrijgen van grondstoffen een groot probleem. De Duitse industrie – de belangrijkste leverancier voor Nederland – kreeg zware klappen te verduren. Ondanks deze materiële problemen lukte het J.L. Sträter om in samenwerking met andere paramentenproducenten snel na de oorlog weer een bloeiende nijverheid op te bouwen. Direct na de oorlog werkten er zo'n vijftien meisjes, eind jaren vijftig was dat opgelopen tot ongeveer zestig meisjes.

In 1948 fuseerden drie belangrijke ateliers – Sträter, Rietfort en Cox & Charles – tot de Verenigde Paramenten-Ateliers. J.L. Sträter en J.M. van de Pavoordt van Rietfort vormden de directie. J. Cox, die al op leeftijd was, werd procuratiehouder. Er ontstond een taakverdeling. Het handborduurwerk werd hoofdzakelijk uitgevoerd in het atelier van Sträter te Hilversum, waar ontwerpen van Jacques de Wit werden uitgevoerd en daarnaast vanaf circa 1950 van Ella Sliedrecht. Rietfort zou voortaan vooral functioneren als verkooppunt voor werk uit de andere ateliers. Het bedrijf was al voor de oorlog grotendeels afhankelijk geweest van de import en had eind jaren veertig nog slechts een professionele borduurwerkster in dienst. Alleen het linnenwerk, het eenvoudige borduurwerk en het assemblagewerk werden uitgevoerd in het Haarlemse atelier. Overigens werden alle in Haarlem verkochte paramenten van een eigen merk voorzien. De klant kreeg zo het idee dat hij kon kiezen tussen de twee ateliers, wat als gunstig voor de verkoop werd beschouwd.

Het bedrijf Cox & Charles richtte zich eveneens op het werk waarmee het een grote ervaring had opgebouwd: het machinale borduurwerk, vervaardigd met kurbelmachines, en het zogenaamde galonnenwerk, eenvoudige paramenten met een decoratie van galon. Er waren op dat moment tien à vijftien naaisters en borduurwerksters in dienst. Anton A.J. Heyn (1904) was omstreeks die tijd in dienst als ontwerper voor Cox & Charles, daarnaast ontwierp J. Cox zelf.[572] Zijn zoon Eugenius Josephus Maria Cox (1900) werd na de fusie vertegenwoordiger voor Sträter. In 1959 werd het filiaal Cox & Charles opgeheven; de naaisters en borduurwerksters gingen over naar Sträter.

Jacques de Wit was ondertussen uitgegroeid tot de belangrijkste ontwerper bij Sträter. Het werk dat na de oorlog in dit atelier vervaardigd werd, is duidelijk van een ander karakter dan voorheen. De applicatietechniek is op de achtergrond geraakt, het vrije borduurwerk heeft de overhand genomen. Het werk van Jacques de Wit is expressief en schilderachtig en veel vrijer gecomponeerd dan dat van Wim Nijs. Kenmerkend zijn de kleine golvende motieven, afwisselend hoekig en rond, die gebruikt zijn voor de vormgeving van wolken, vlammen of ranken. Teksten, samengesteld uit onregelmatig gevormde letters, zijn onderdeel van de compositie. Het borduurwerk overschrijdt de begrenzing van de aurifriezen of is direct op de stof van het gewaad aangebracht. De decoratie geeft dan zelf de vorm

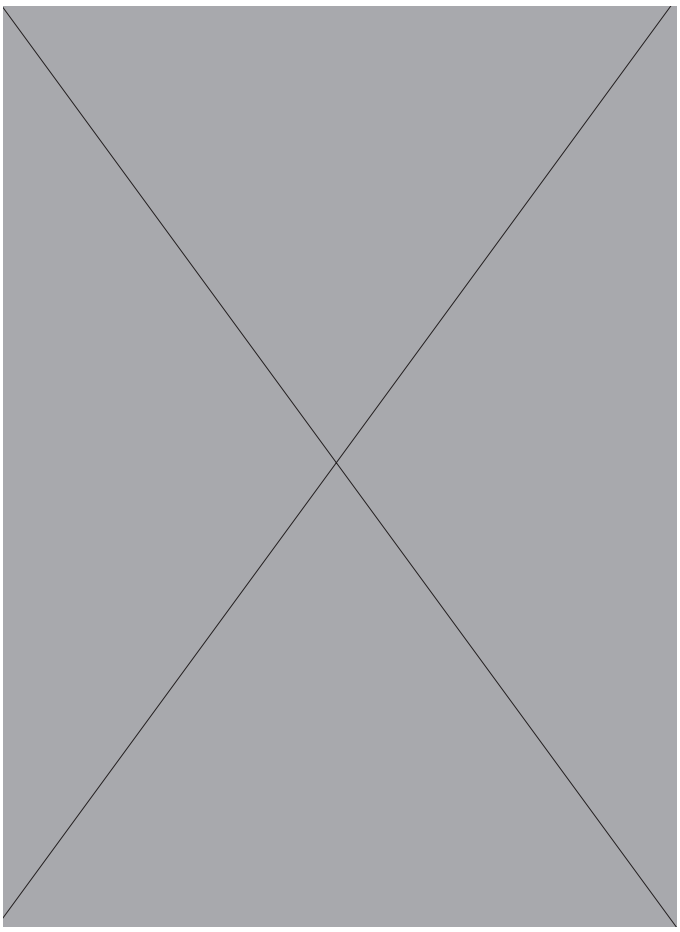
van het gaffelkruis aan. Een goed voorbeeld is het ontwerp voor een kazuifel met het Lam Gods en de vier evangelisten uit 1946 (AFB. 231). De armen van het gaffelkruis worden gevormd door de symbolen van de vier evangelisten. De leeuw en de stier springen als het ware over de schouders, waarbij hun vleugels de bovenrand van de armen van het kruis volgen en de poten op de onderrand staan. Op de andere zijde strekt de adelaar zijn vleugels rond de halslijn uit, de vleugels van de engel omvatten de zeven zegels onder het Lam Gods. De balk wordt gevormd door druivenranken die een rechte afbakening suggereren. *L'Artisan liturgique*, het benedictijner tijdschrift dat vooral soberheid en monumentaliteit propageerde, wijdde kort na de vervaardiging van deze kazuifel een rijk geïllustreerd artikel aan het atelier. De schrijver zag duidelijk de monumentale eigenschappen van het werk.[573]

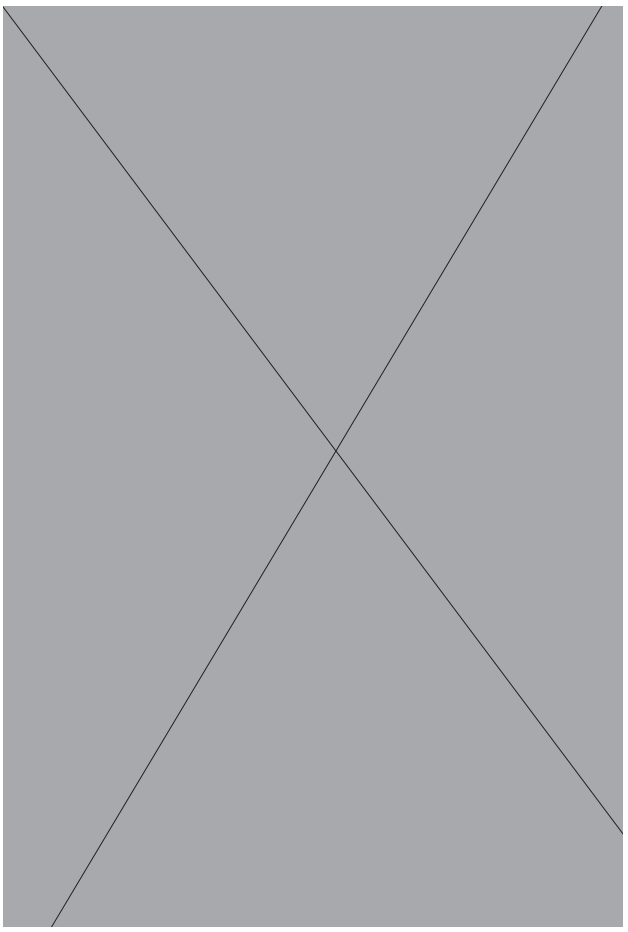
De decoraties van De Wit werden in de loop der jaren vrijer en dominanter. Het gewaad vormt als het ware het doek voor de schildering, hoewel de hoofdvorm van het gaffelkruis zichtbaar blijft. Een rode kazuifel uit Bussum geeft het hoogtepunt weer van deze stijl (AFB. 232–233). Op de rugzijde is de Genadestoel met de gekruisigde Christus uitgebeeld. Het kruis is niet zichtbaar; de armen van God en Christus, aangevuld met teksten die over de schouders lopen, suggereren het. De decoraties vormen brede en niet meer strak afgebakende kolommen, gevuld met in elkaar grijpende afbeeldingen. Op de voorzijde van de Bussumse kazuifel staan boven elkaar de doop in de Jordaan en de verkondiging aan Maria afgebeeld. De vleugels van de engel geven de schouderlijn aan, de duif vult de kolom tot de halslijn. Het kleurgebruik is uitgesproken: helder rood, koningsblauw, maisgeel, mosgroen, wit, roodbruin, aquamarijn. Alle ontwerpen van Jacques de Wit zijn uitgevoerd in deze heldere en contrasterende kleuren. Binnen één werk werden al gauw meer dan tien kleuren toegepast. Uiteenlopende steekvormen zijn gebruikt om de vlakken te vullen en schaduwen weer te geven. Gezichten, handen en voeten zijn in naaldweefwerk uitgevoerd. De erfenis van de Duitse school is zichtbaar, zowel in het gevarieerde steekgebruik als de altijd aanwezige lieflijkheid van de afbeelding. Het werk van De Wit voor Sträter is echter zowel in het ontwerp en de kleur als de gebruikte borduurtechnieken expressiever en sprekender. De werking op afstand werd daarmee veel beter.

Sträter behoorde samen met Stadelmaier tot de belangrijkste naoorlogse ateliers. Er waren zeven vertegenwoordigers in dienst, onder andere voor alle Nederlandse bisdommen, Zwitserland en Oostenrijk, België en Amerika. Het atelier had een goede naam, wat mede leidde tot de opdracht voor het borduren van het Nederlandse wapen achter de troon in de Ridderzaal. Het eerste achterdoek was rond 1904 gemaakt door Fermin, toentertijd het beste atelier. In de jaren vijftig was de eer aan Sträter. Een andere belangrijke opdracht was het vervaardigen van de paramenten voor de Saint Patrick's Cathedral te New York.

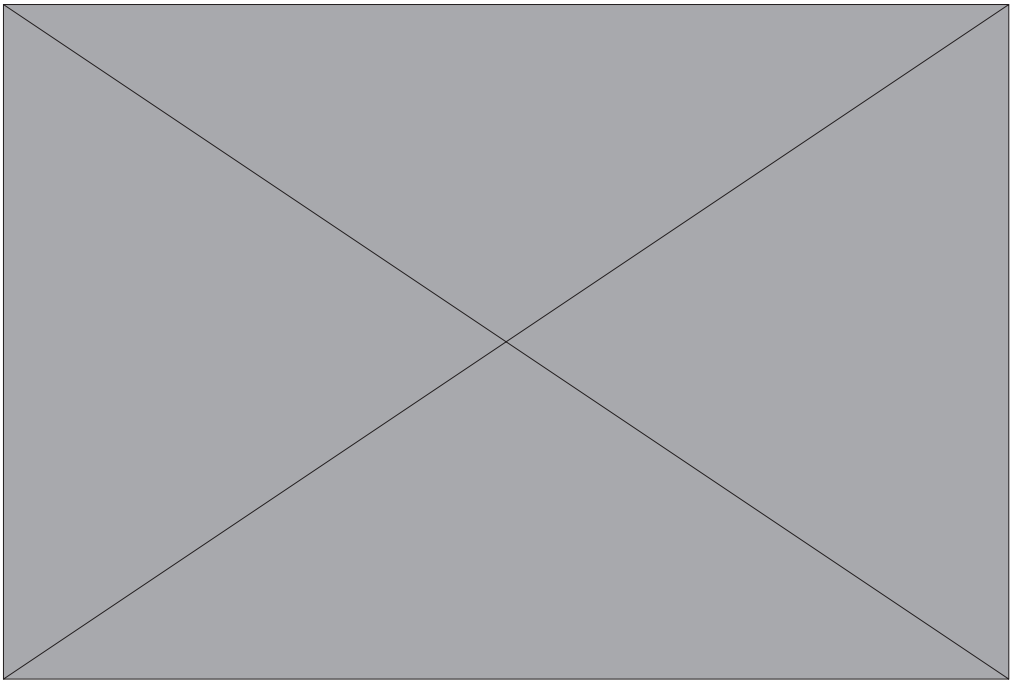
Th. Pijnappel, J. Jongenelen en Bos-Claessen

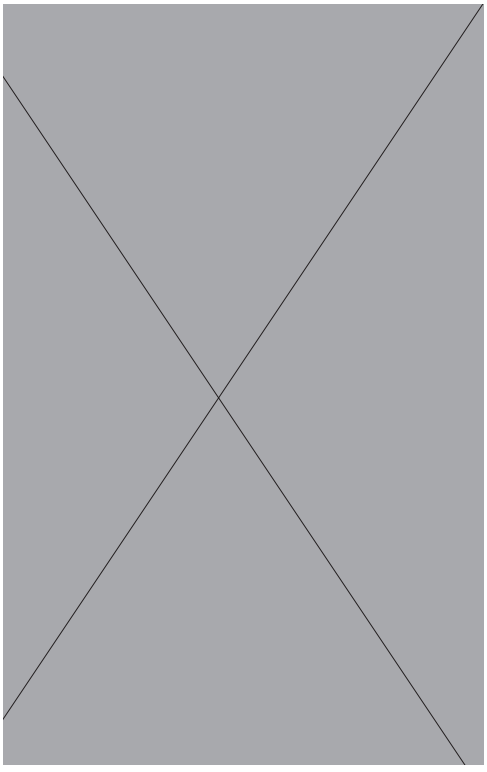
Het naoorlogse werk van Sträter had veel succes en werd gretig nagevolgd door andere ateliers. Het vroege werk van het in 1938 opgerichte atelier van Th. Pijnappel uit 's-Hertogenbosch is bijvoorbeeld duidelijk verwant aan dat van Jacques de

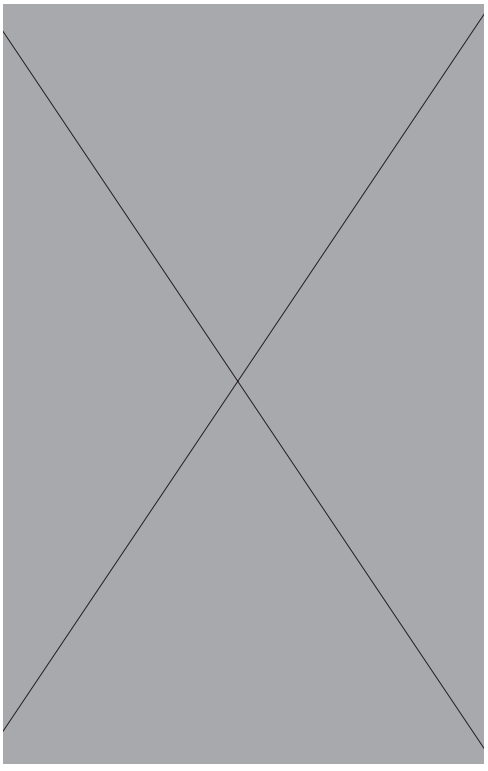




231 Ontwerp van Jacques de Wit voor J.L. Sträter, 1946, voor een kazuifel met het Lam Gods en de vier evangelisten. Particuliere collectie.
232, 233 Kazuifel van Jacques de Wit voor J.L. Sträter, met op de voorzijde de Annunciatie en de Doop in de Jordaan, en op de rugzijde de Drie-eenheid. Bussum, Koepelkerk.



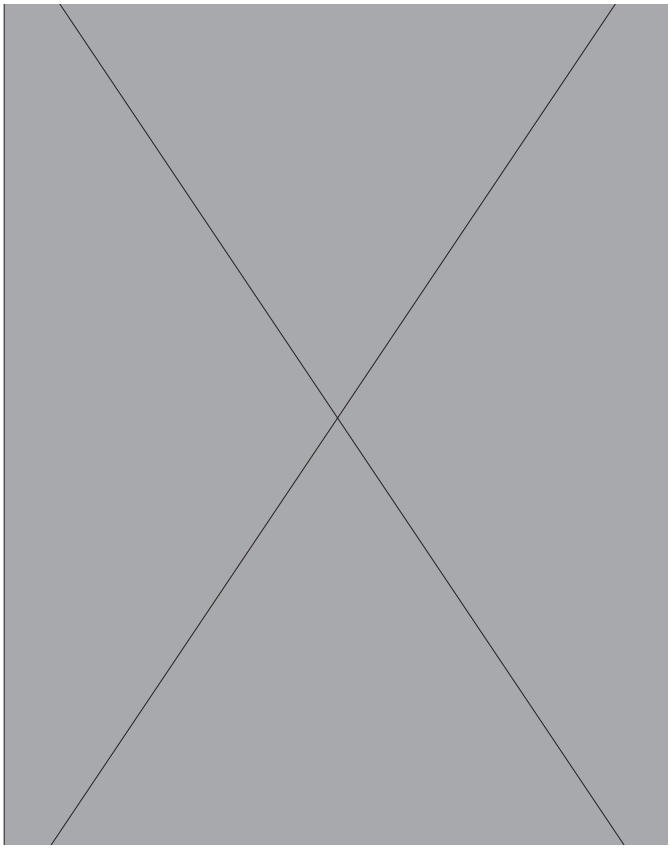


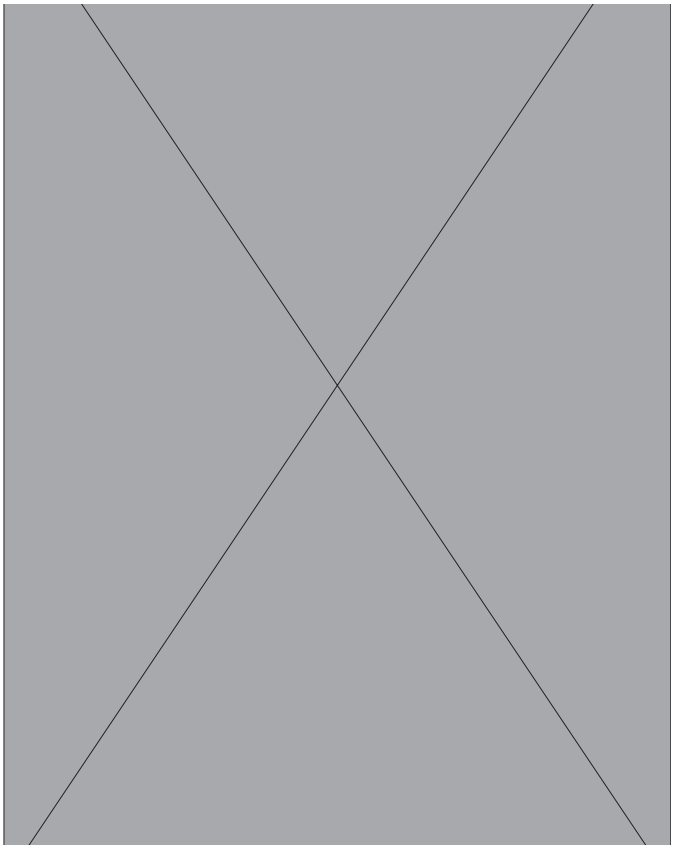


234 Kazuifel van Th. Pijnappel. Laren, Sint-Jansbasiliek.
235 Kazuifel van J. Jongenelen. Bussum, Koepelkerk.

Wit bij Sträter. De afwisselend hoekige en ronde slingerende lijn en de wolkmotieven zijn bij enkele werken aangetroffen (AFB. 234). Pijnappel maakte wel meer gebruik van applicaties in plaats van borduurwerk. Ook het werk van het atelier J. Jongenelen te Roosendaal vertoont veel gelijkenis. Dit bedrijf was al in 1890 gevestigd door de kerkschilder Johannes Jongenelen. Vanaf 1935 was de handel in religieuze kunst voortgezet door zijn dochters Adriana Cornelia Catharina (1896) en Catharina Adriana Laurentia (1898). In 1956 startten de zusters een eigen borduur- en paramentenatelier, meeliftend met de bloei van de paramentenindustrie. Dit atelier heeft maar korte tijd bestaan; eind jaren vijftig was het met de grote bloei gedaan en in 1966 ging het bedrijf failliet. Een kazuifel van het atelier voor een kerk in Bussum laat een stijl zien die sterke associaties met het werk van succesvolle tijdgenoten oproept (AFB. 235). De ranken met ronde en hoekige draaiingen verwijzen naar het werk van Sträter, de blaadjes van goudleer, overspannen met dikke zijdedraden zijn bekend van Hildegard Fischer. Zowel het ontwerp als de uitvoering van het werk is echter enigszins onbeholpen.

Zeer uitgesproken is het vroege werk van Aleida Maria Claessen (1921) en Jan Bos (1921). Voor hun huwelijk in 1948 hadden zij beiden gewerkt voor het atelier Sträter. In dat jaar startten zij een eigen kunstnaaldwerk-atelier, daarnaast hielden ze zich bezig met het stofferen van woningen. Lijda Claessen, die al het werk ontwierp en uitvoerde, volgde privélessen bij schilders en glazeniers.[574] Hoewel er invloeden van het werk van Jacques de Wit aanwezig zijn – de kenmerkende kleine gegolfde wolkjes – ontwikkelde Lijda Claessen een eigen stijl. Een vierstel in de Sint-Vituskerk te Hilversum behoort tot haar rijkste werk (AFB. 237–237). Zij hield zich bij dit stel nauwelijks aan de traditionele decoratievormen. De kazuifel is gedecoreerd met borduurwerk over de brede middenlijn, een enkel wolkje sug-





236, 237 Kazuifel en koorkapschild van Lijda Claessen voor Bos-Claessen, ca. 1950–1955. Afgebeeld zijn de Kroning van Maria en de tronende Christus en Maria. Hilversum, Sint-Vituskerk.

gereert de vorm van een gaffelkruis, maar de decoratie is grotendeels vrij over het gewaad verdeeld. Op de dalmatiek en tuniek is de decoratie over twee verticale lijnen verdeeld, in de verte verwijzend naar de gebruikelijke dubbele kolom. En op de koorkap zijn de heiligenfiguren langs de opening aan de voorzijde aangebracht, maar van aurifriezen is geen sprake meer. Het hele stel is gedecoreerd met grote, vrij geplaatste figuren, soms in groepen geplaatst. Lijda Claessen werkte met applicaties, waarover borduurwerk werd aangebracht in redelijk grote steken. Kenmerkend zijn de korte, losse arceringen en het gebruik van gedecoreerde stoffen die met borduurwerk aangevuld werden. In latere jaren ging zij in een volledig andere stijl werken. Stoffen, vooral zware, gedecoreerde interieurstoffen, bepaalden het uiterlijk. Het borduurwerk werd sterk geminimaliseerd. Dit blijkt bijvoorbeeld duidelijk uit een kazuifel uit Bussum, dat gemaakt is van een zware, bont gebloemde interieurstof. Het centrale boeket is met borduursteken en applicaties van goudleer geaccentueerd. Rond 1960 kwam het bedrijf, zoals zovele andere borduurateliers, langzamerhand tot stilstand. In 1966 vertrok Jan Bos naar Amsterdam, Lijda Claessen bleef in Hilversum achter.

A.W. Stadelmaier en Wim van Woerkom

Het atelier van het Nijmeegse echtpaar A.W. Stadelmaier-Glässner groeide vanaf de jaren dertig gestaag. In 1943 waren er circa twintig medewerkers in dienst. Tekorten aan grondstoffen in de oorlogstijd gaven een belangrijke impuls aan de borduurkunst. Er kon weinig geproduceerd worden en de borduursters in het atelier hadden tijd te over. Op initiatief van Magdalena Glässner werd de aandacht

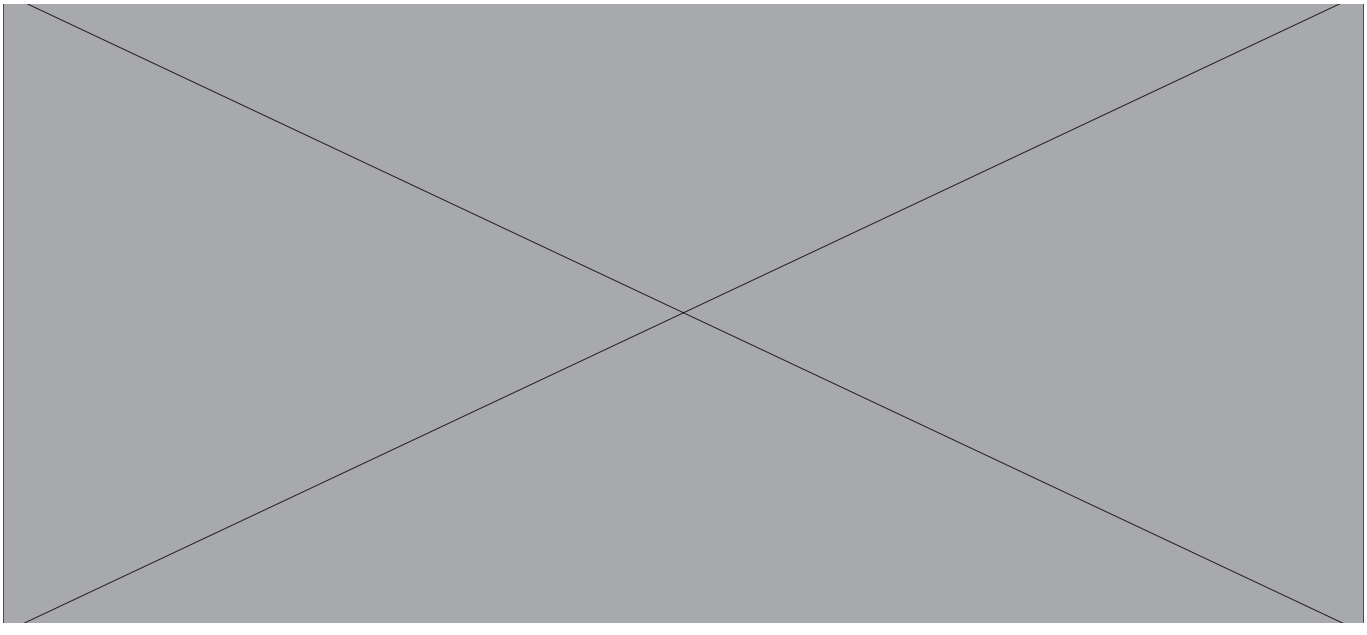
gericht op de ontwikkeling van fraai en arbeidsintensief borduurwerk. Het is dit aspect waarin het atelier zou gaan uitblinken.

Direct na de oorlog vertrok A.W. Stadelmaier naar Zwitserland om daar werk te verkopen. Aangezien dit land buiten de oorlog was gebleven, was er geld voor dergelijke opdrachten en het atelier van Stadelmaier leefde snel op. Omdat hij Zwitserse valuta binnenbracht, werd Stadelmaier door de Nederlandse regering ondersteund met een auto. Alle paramenten uit deze tijd werden vervaardigd uit Zwitserse zijde.

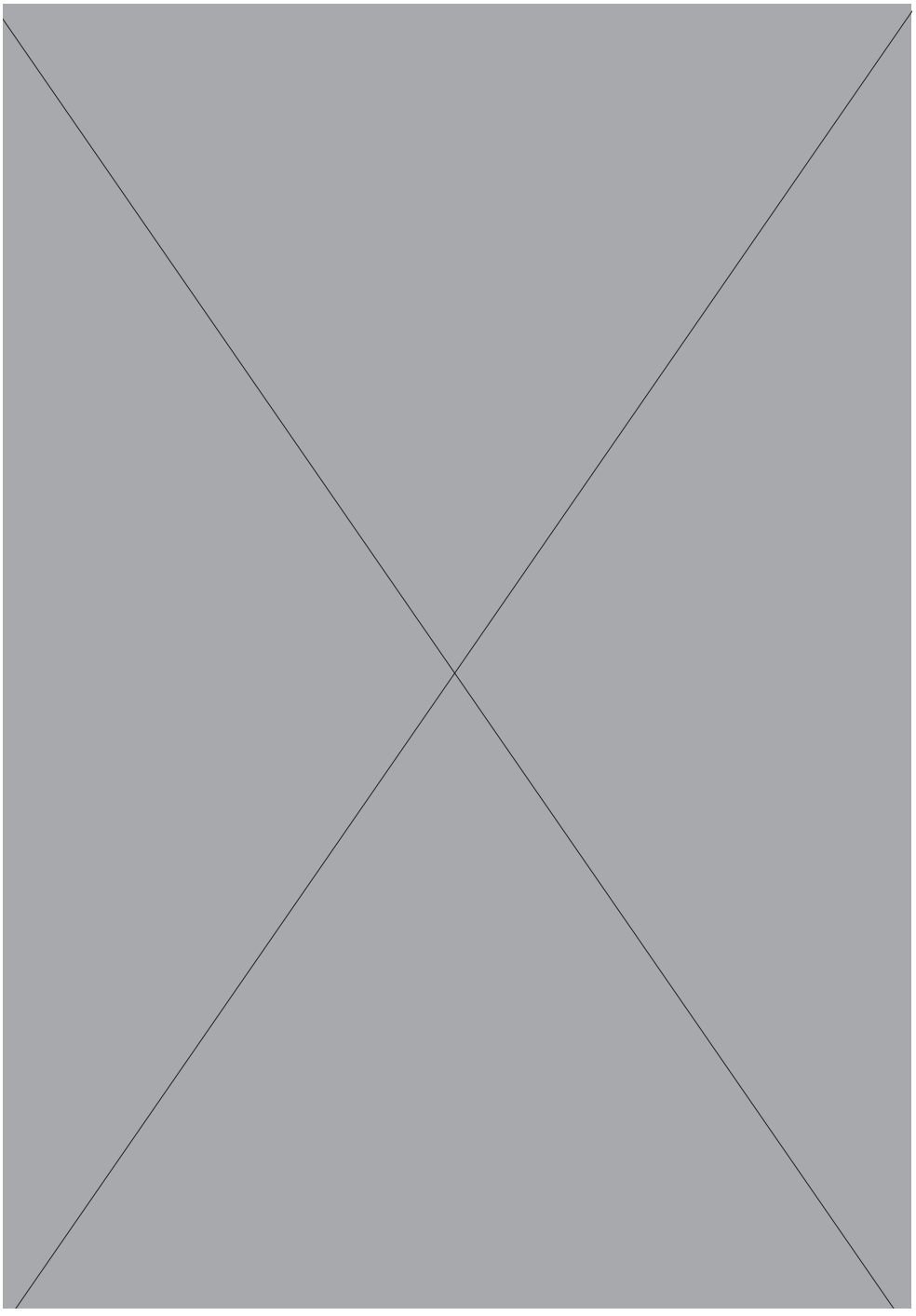
Tot de belangrijkste opdrachten uit de eerste jaren na de oorlog behoorden de paramenten voor de Nieuw-Amsterdam van de Holland-Amerika Lijn in 1946 (afb. 238). Het schip, voorheen voorzien van paramenten van Ellen Wijdeveld, was in de oorlog gebruikt voor troepentransport en moest geheel nieuw worden uitgerust. Een ontwerpaquarel laat kazuifels zien in de vijf liturgische kleuren.[575] De kazuifels in Borromeusmodel zijn gemaakt van effen zijde en gedecoreerd met satijnen gaffelkruisen. Qua compositie staan ze in de vooroorlogse traditie van het atelier, maar het accent is verschoven naar het centrale ornament. Vooral de witte kazuifel met Sint Petrus toont een krachtige centrale figuur.

Deze ontwerpen werden geleverd door de Nijmeegse kunstenaar Wilhelmus Antonius Maria Joseph van Woerkom (1905–1998). Al in 1936 was hij door Stadelmaier aangetrokken. Wim van Woerkom had zijn opleiding gevolgd aan de Koninklijke School voor Kunst, Techniek en Ambacht te 's-Hertogenbosch onder de monumentaal kunstenaar Huib Luns, en aan het Hoger Instituut voor Schone Kunsten te Antwerpen.[576] Hij hield zich bezig met vele takken van beeldende en toegepaste kunst. Aan de Academie van Beeldende Kunsten te Arnhem doceerde hij vijftien jaar reclame- en decoratief ontwerpen en daarna eenzelfde periode monumentale kunst.

Van Woerkom heeft duidelijk zijn eigen stempel gezet op het werk van het atelier. Maar uit vergelijkingen van de ontwerptekeningen en het uitgevoerde

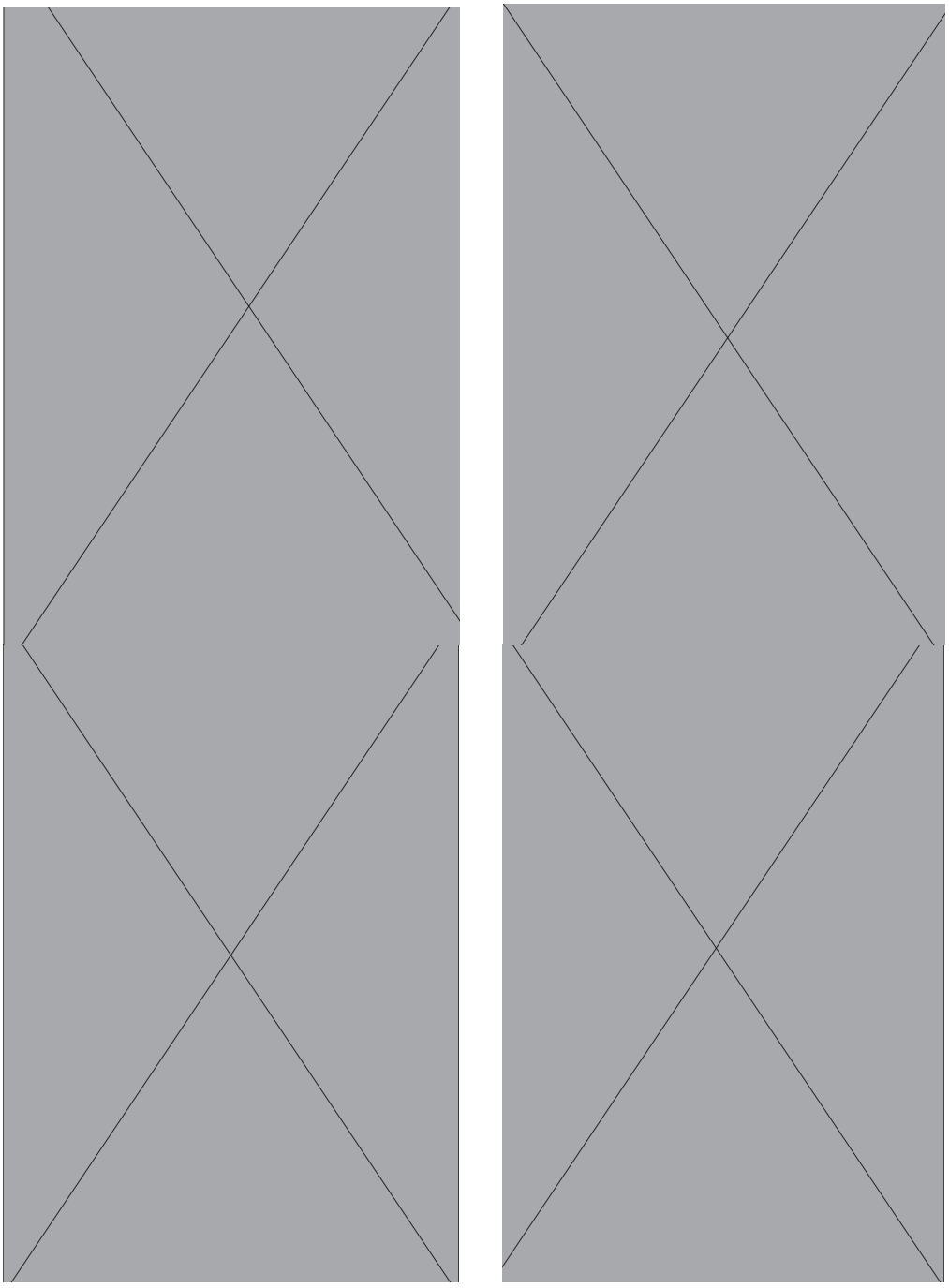


238 Ontwerp van A.W. Stadelmaier, 1946, voor kazuifels voor de Nieuw-Amsterdam van de Holland-Amerika Lijn. Nijmegen, Collectie B.K.P. Stadelmaier.



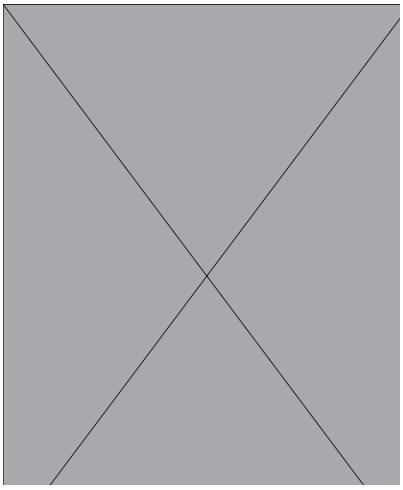
239 Kazuifel van Wim van Woerkom voor A.W. Stadelmaier, ca. 1958. Nijmegen, Collectie B.K.P. Stadelmaier.

werk blijkt dat de invloed van Magdalena Glässner op het resultaat niet minder substantieel was. De aquarellen van Van Woerkom gaven alleen de belangrijkste lijnen van de compositie aan. Magdalena Glässner was als hoofd van de tekenkamer verantwoordelijk voor de omzetting naar borduurwerk en zij bepaalde de toegepaste borduurtechnieken en de kleuren- en materiaalcompositie. Evenals bij de belangrijkste concurrent Sträter was handborduurwerk typerend voor het atelier, maar de beide ateliers onderscheidden zich duidelijk van elkaar. Bij Stadelmaier vormen grove, expressieve borduursteken over applicaties de figuren (AFB. 240–243). Er werden uiteenlopende, vaak nieuwe borduurgarens gebruikt,



240–243 Koorkappen van A.W. Stadelmaier, ca. 1950-1960. Met de klok mee: pelikaan met jongen (Laren, Sint-Jansbasiliek), duiven en olijftakken (Amsterdam, Sint-Franciscus Xaverius-kerk), bloemmotieven (Hilversum, Sint-Vituskerk), duiven en lelies (Rotterdam, Sint-Antonius Abtkerk).

waaronder een hoogglanzende, dikke getwijnde zijde, die speciaal voor het atelier in Zwitserland werd ontwikkeld. De figuren zijn hoekig, met zwaar aangezette gelaatstrekken en recht geplooide gewaden. De stilering maakte symbolen tot een patroon, meer dan een uitbeelding. Het kleurgebruik is geheel anders dan bij de borduursters van de Duitse school en bij Jacques de Wit. Het atelier Stadelmaier gebruikte mengkleuren als groenblauw, donkerblauw, okergeel, roestbruin en oudroze, in combinatie met zwart. Vooral het royale gebruik van zwart kwam bij tijdgenoten niet voor. De donkere inslag van dit werk zien wij ook bij de glas-in-loodramen van Wim van Woerkom, waarbij ruim gebruikgemaakt is van grisaille.



244 Koorkap van het Sint-Maartenshuis. Nieuwegein, Sint-Barbarakerk.

Het werk is mede daardoor uitgesproken van belijning. De composities van hoekige vormen, zware belijning, gedempte kleuren en zwarte accenten vermijden elke indruk van lieflijkheid.

Het werk van Wim van Woerkom en Stadelmaier is krachtig en ernstig. Een kruisiging op een kazuifel uit 1958 bijvoorbeeld vormt een groot contrast met de beschreven kruisiging op de rode kazuifel van Jacques de Wit en Sträter (AFB. 239). De kazuifel van het Nijmeegse atelier is eveneens uitgevoerd in een sterke kleur, namelijk fel roze-paars. De decoratie straalt echter somberheid en heftige emotie uit. Het hoekige kruishout is in de hoofdkleur zwart uitgevoerd, met vlamachtige accenten. De Christusfiguur met gespreide handen en bloedende wonden is samengesteld uit applicaties in een grauwe huidskleur met sterk contrasterende, oplichtende en beschaduwde details. Bij De Wit is de kruisiging een liefhebbende omhelzing van Christus door zijn vader, bij Van Woerkom het lijden en sterven van Christus.

Vanaf de tweede helft van de jaren vijftig liet Van Woerkom de kruisvorm op de kazuifel grotendeels los. Aanzetten van een gaffelkruis aan de randen van de kazuifel geven de hoofdvorm aan, maar de centrale ruimte bevat vrije decoratie. Een goudbrokaten kazuifel uit 1957 toont enkel nog de aanzet van de kolom door middel van een naar boven gericht ornament centraal op de onderrand (AFB. 181, 245). Op de rugzijde is een groot en triomferend Lam Gods aangebracht. De overwinningsvaan, het aureool en een slingerend koord in blauwgroen, gedempt rood en zwart, vormen de enige omlijsting van het lam.

Ook het werk van Stadelmaier kende navolging. Het meest gelijkend is het werk van het Sint-Maartenshuis van J.N. Ypma; niet verwonderlijk aangezien Ypma tot 1938 vertegenwoordiger was geweest bij Stadelmaier. De Sint-Barbarakerk te Nieuwegein bezit verscheidene paramenten van Ypma in de vroege stijl van Stadelmaier. Ook hier is een ondergrond van satijn gebruikt, waarop eenvoudige applicaties zijn aangebracht met een sterk verticaal accent en borduurwerk dat voorzichtig over de grenzen van de aurifriezen treedt (AFB. 244). De latere, uitgesproken ontwerpen van Wim van Woerkom zijn echter uniek; geen enkel atelier maakte vergelijkbare decoraties.

Bloei van de kloosternijverheid

Opkomst van de kloosternijverheid

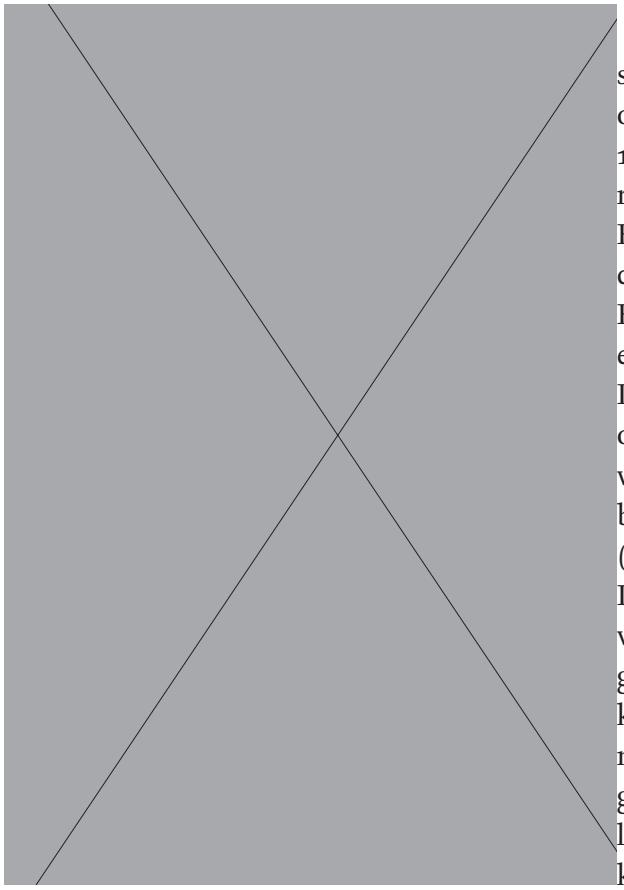
Traditioneel wordt paramentennijverheid sterk geassocieerd met kloosternijverheid. Het beeld van ijverige religieuzen die zich enkel en alleen bezighouden met bidden en borduren is vast verankerd. Het is een beeld dat in de negentiende eeuw werd benadrukt in romantische plaatjes. Feit is dat de kloosternijverheid tot in de jaren twintig van de twintigste eeuw in Nederland maar een kleine rol heeft gespeeld in de productie van paramenten. Paramenten werden voornamelijk vervaardigd door professionele borduurwerkers, al dan niet in atelierverband. In Nederland was het klooster van de Zusters van het Arme Kindje Jezus te

Simpelveld lang vrijwel het enige klooster dat zich op grote schaal en op professioneel niveau bezighield met de vervaardiging van paramenten. Hoewel het atelier belangrijk was voor de promotie van de neogotiek, was het qua productie vooral van regionaal belang. Vanaf 1920 zouden de kloosterateliers echter een factor worden om rekening mee te houden. Van meer dan twintig kloosters is bekend dat ze paramenten vervaardigden. De nieuwe ateliers waren verbonden aan kloosters van verschillende ordes, maar vooral de franciscaanse en de benedictijner orde zouden van grote invloed worden.

Nieuwe kloosterstichtingen vonden in Nederland tamelijk laat plaats. Het eerste initiatief lag zelden in Nederland; de meeste stichtingen hadden hun wortels in de ons omliggende landen. Vaak was de reden van vestiging de moeilijke situatie in het thuisland. Als eerste was er de Duitse *Kulturkampf* (1875–1887), die onder andere geleid had tot de vestiging van het klooster te Simpelveld. Later ontstond er een vergelijkbare politieke situatie in Frankrijk, de zogenaamde *Législation laïque*. Het kloosterleven werd daar door de wetten van Pierre Waldeck-Rousseau (1899–1902) en de politiek van zijn opvolger Émile Combes (1902–1905) vele jaren onmogelijk gemaakt. Alleen al in de jaren 1903–1904 werden 20.000 kloosterlingen uitgewezen.[577] Na verbetering van de situatie in het land van oorsprong keerden de meeste broeders en zusters terug. Maar vaak bleef er een kleine vertegenwoordiging in Nederland achter. Deze gemeenschappen bloeiden op en zorgden vervolgens weer voor nieuwe stichtingen in ons land.

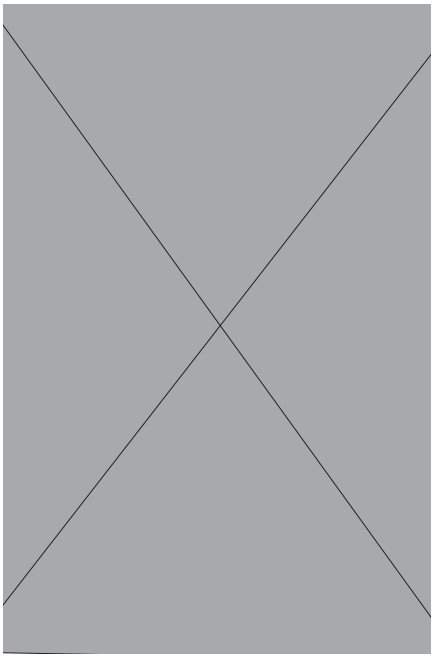
Om in hun onderhoud te kunnen voorzien, hielden veel kloosters zich bezig met onderwijs en nijverheid. In de twintigste eeuw zouden verscheidene, vooral vrouwenkloosters zich met de productie van paramenten bezig gaan houden. Aangezien deze werkzaamheden geleidelijk aan werden opgebouwd, is het moeilijk aanvangsdata voor de ateliers vast te leggen. De meeste kloosterateliers waren niet als zodanig aangemeld bij de officiële instanties en er zijn dan ook geen exacte gegevens over de werkzame periode. Meestal hing de aanvang samen met het intreden van een bepaalde zuster die vaardigheden meebracht en was de productie wisselvallig.

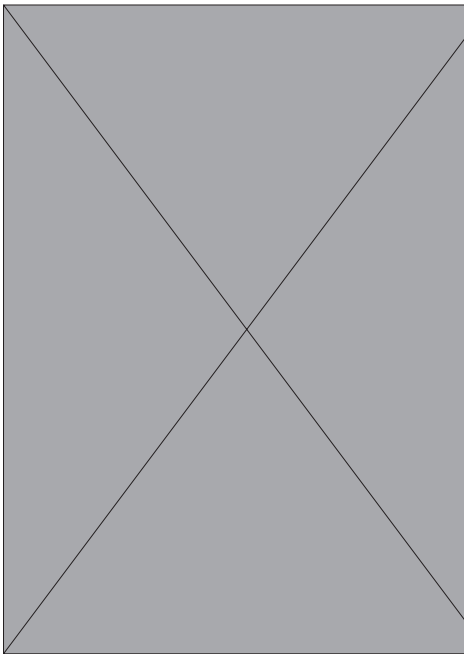
Over het werk dat de kloosters produceerden vóór 1920 is weinig bekend. Waarschijnlijk hielden de meeste kloosters zich voor een belangrijk deel bezig met het eenvoudiger linnenborduurwerk. Daarnaast leverden ze óf alleen voor beperkte kring óf voor de missie. De enkele bekende paramenten uit die tijd zijn tamelijk conservatief gedecoreerd, dat wil zeggen met neogotisch naaldschilderwerk. Maar ook over de productie uit de jaren na 1920 is verbazend weinig bekend. In de tijd zelf vormde dat al een probleem. Naar aanleiding van een klacht over oneerlijke concurrentie had de Nederlandse Katholieke Middenstandsbond in 1957 geprobeerd inzicht te krijgen in de omvang van de kloosterhandel, middels het verzamelen van folders en het houden van een enquête.[578] Er kwam niet veel meer uit dan de conclusie dat diverse kloosters zich er mee bezighielden, er geen goed inzicht verkregen kon worden, maar dat de omvang waarschijnlijk niet zodanig was dat er ingegrepen behoefde te worden.



245 Kazuifel van Wim van Woerkom voor A.W. Stadelmaier. Bussum, Koepelkerk.

De geschiedenis van het klooster van de Zusters Dominicanessen van Bethanië te Venlo geeft goed weer hoe een dergelijk atelier ontstond en zich ontwikkelde. Het klooster zelf was gesticht in 1914, als Nederlandse vestiging van de in 1866 in Frankrijk opgerichte congregatie, met als doel de rehabilitatie van vrouwen. Een goed moment, aangezien er onderdak gevonden moest worden voor Duitse zusters die vanwege de Eerste Wereldoorlog uit Frankrijk hadden moeten vluchten. Het klooster beschikte over een naaikamer, ter vervaardiging en verstelling van eigen kleren. In 1931 groeide deze naaikamer uit tot een echt atelier, dankzij de opgebouwde vaardigheden en de vraag van buiten. De ontwerpen werden door de zusters zelf gemaakt. Zo'n honderd ontwerpen zijn bewaard gebleven, daterend uit de jaren dertig tot eind jaren vijftig (AFB. 246–247). Ze tonen eenvoudig vormgegeven paramenten. De kazuifels zijn van een effen, soepele stof gemaakt en voorzien van een Latijns kruis (op enkele Romeinse modellen) of van een gaffelkruis. De vroege ontwerpen tonen een duidelijk afgebakend kruis, bij latere ontwerpen is de decoratie vrijer in afbakening. De modernste gewaden zijn alleen voorzien van een brede kolom. De gehele ontwikkeling van de vormgeving van paramenten in Nederland is eraan af te lezen, hoewel de ontwerpen weinig uitgesproken en redelijk behoudend zijn. De hoeveelheid ontwerpen doet vermoeden dat de productie een aardige omvang heeft gehad. Feit is echter dat van deze activiteit van het klooster nergens melding wordt gemaakt, noch in de officiële omschrijving van de werkzaamheden, noch in enige advertentie. Waarschijnlijk verkochten de zusters hun werk via persoonlijke contacten.

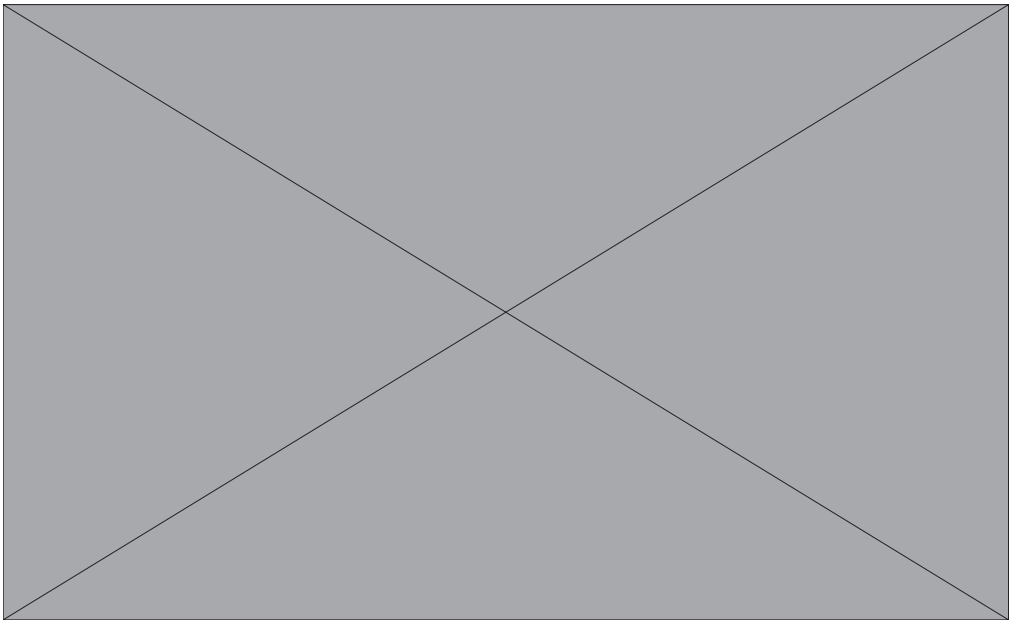




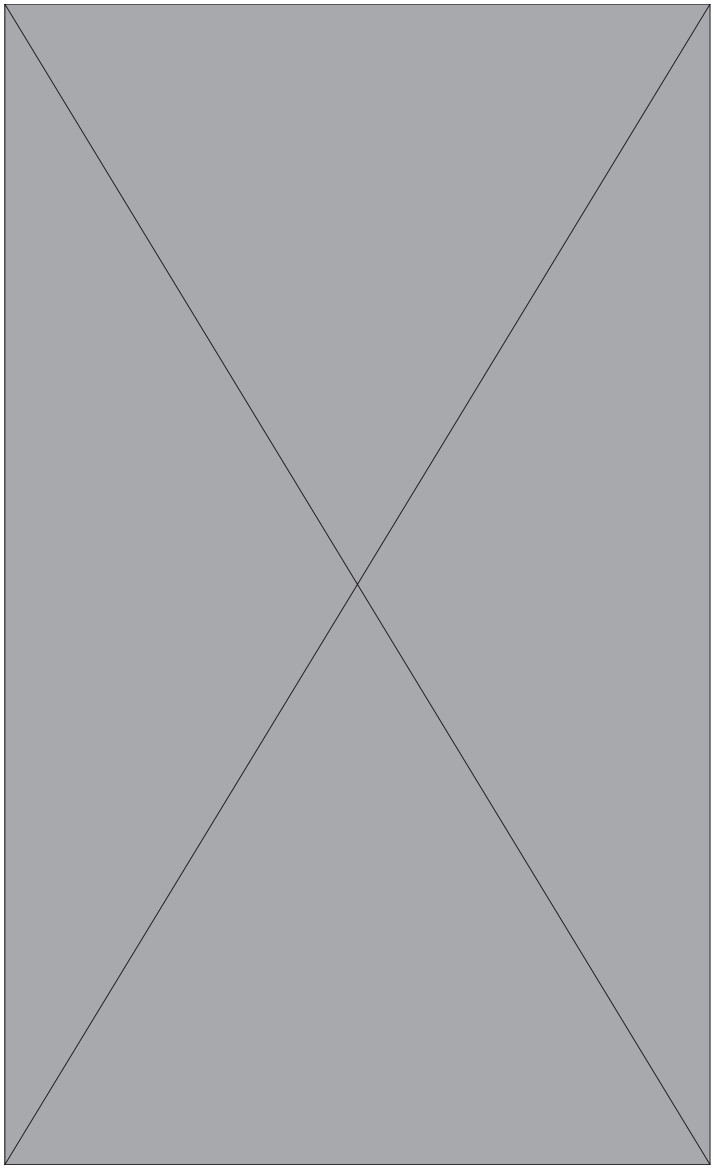
246, 247 Twee ontwerpen voor kazuifels van de Zusters Dominicanessen van Bethanië te Venlo.

Zusters van het Arme Kindje Jezus te Simpelveld

Een klooster dat wel bekendstond om zijn paramentennijverheid was dat van de Zusters van het Arme Kindje Jezus te Simpelveld. Het zorgde tot in de jaren vijftig van de twintigste eeuw voor een redelijk gestage productie. Deze was weliswaar niet vergelijkbaar met de omvangrijke productie uit de periode van de neogotiek – in de jaren tachtig van de negentiende eeuw lag de productie ongeveer vijf maal zo hoog als in de periode daarna – maar het atelier bleef actief.[579] Een atelierfoto uit circa 1950 toont zestien zusters achter de borduurramen; het was dus nog steeds een atelier van redelijke omvang (AFB. 248). Zeer waarschijnlijk leverde het klooster nog lange tijd neogotisch borduurwerk, daar waren de zusters tenslotte in gespecialiseerd. Maar zij stonden zeker open voor vernieuwingen. Vanaf 1915 werden er paramenten in de stijl van de Beuroner Schule en de art nouveau geleverd. Een voorbeeld was te zien op de paramentententoonstelling te Limburg a/d Lahn van 1917. Het gaat hier om een vaandel in Beuroner stijl voor een kerk te Godesberg, naar ontwerp van de benedictijn Notker Becker uit Maria Laach (AFB. 249).[580] In de jaren twintig en dertig werd er aansluiting gezocht bij de *Werkschulen* van Aken en Keulen. Tot 1934 beschikte het atelier over een eigen schildersatelier, waar zusters uit het eigen klooster paramentenontwerpen vervaardigden. De meest talentvolle waren zuster Amabilis (Elisabeth Güldenpfennig, 1864–1945) en zuster Pacifica (Clara Asbeck, 1879–1956). Ontwerptekeningen voor figuren met hoekige lijnen en grove gelaatstrekken laten zien dat ook in dit atelier werd gezocht naar een grotere stilering en modernisering van de figuren. Van dit werk is in Nederland nog niets teruggevonden. Van na de Tweede Wereldoorlog zijn twee werken bekend. Een ervan is een kazuifel van groene ribs te Naarden (AFB. 250). Het gaffelkruis wordt gevormd door drie slingerende, afwisselend ronde en hoekige, wit geborduurde banden. Hierover zijn gouden visjes geplaatst. Het wijde model en het vrije, direct op de stof aangebrachte borduurwerk verwijzen naar een productie in de jaren veertig of vroege



248 Atelier van de Zusters van het Arme Kindje Jezus te Simpelveld, ca. 1950. Simpelveld, Klooster Huize Loreto.



249 Vaandel van Notker Becker en de Zusters van het Arme Kindje Jezus te Simpelveld (Vollmar 1918, p. 184).

jaren vijftig. Het ontwerp is noch vooruitstrevend, noch bijzonder sterk. Dat geldt niet voor een later te dateren kazuifel naar ontwerp van de beeldend kunstenaar en redemptorist Gerard Mathot (1911–2000).[581] Mathot woonde in het studiehuis van de redemptoristen te Wittem, nabij Simpelveld. Hij had zijn opleiding ontvangen aan de Arnhemse kunstacademie, toen nog Genootschap voor Kunstuitoefening (1937–1940). Zijn ontwerpen zijn buitengewoon kleurrijk en expressief. De genoemde kazuifel is de enige die van hem bekend is. Hij werd bij M. Back te Amsterdam verkocht. De voorstelling van de gekruisigde Christus is dramatisch, de vormgeving is hoekig. Het borduurwerk is breed en vrij aangebracht op de stof, los gecomponeerde letters vormen de schouderlijn en vullen de hoeken van het kruis op.

Hoewel het lang productief is gebleven, konden van dit atelier niet meer stukken worden achterhaald. Dat wijst erop dat het belang voor Nederland in de loop van de twintigste eeuw sterk was afgenomen.

Zusters Franciscanessen Missionarissen van Maria, Amsterdam en Maastricht

De Congregatie van de Franciscanessen Missionarissen van Maria was in 1877 in Frankrijk opgericht door Hélène de Chappotin (1839–1904). Het eerste Nederlandse huis werd in 1907 opgericht in Amsterdam, een tweede huis in 1908 in Maastricht. De orde was de missie toegewijd, maar beschouwde het tevens als haar taak de versiering van kerken en het onderhoud van linnengoed en kerkgewaden te verzorgen. Zij verschafte werk aan jonge meisjes, als onderdeel van het liefdewerk. Naaien en borduren werd een passende arbeid gevonden. Het gaat hier dus om een andere situatie dan bijvoorbeeld in het klooster te Simpelveld. Daar werden de borduurwerken uitgevoerd door kloosterzusters, wat een zekere beperking van de omvang inhield. Bij de franciscanessen ging het om ateliers waar katholieke meisjes onder toezicht van enkele zusters werden opgeleid. Deze ateliers waren vergelijkbaar met commerciele ateliers en konden een grote omvang bereiken. De ateliers maakten niet alleen paramenten, maar ook profaan werk als kleedjes, schortjes, uitzetten en monogrammen, zoals voor prins Bernhard.

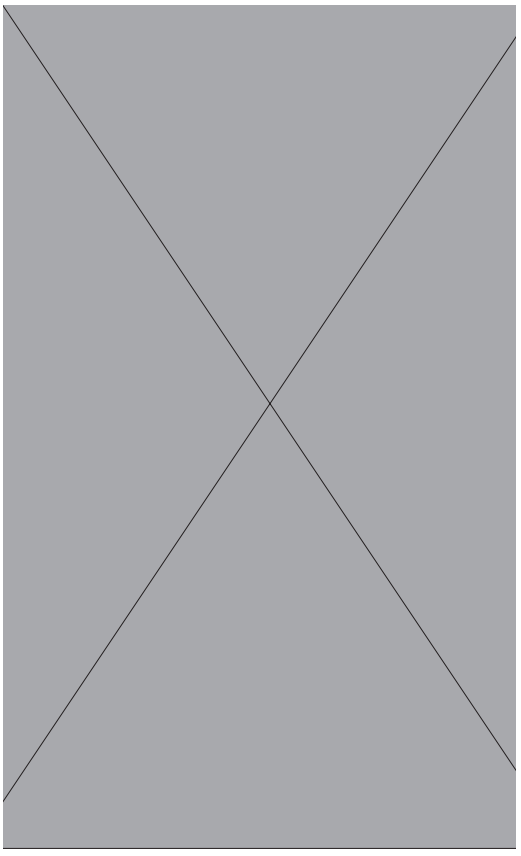
Over de paramentenproductie van de ateliers in de eerste decennia is weinig bekend. Deze moet echter omvangrijk zijn geweest. Op 2 november 1921 wendde een groep van 'Kunstnijveren op het gebied van kerkbenoodigdheden' zich tot het

episcopaat van Nederland met de klacht dat hun het bestaan onmogelijk werd gemaakt door valse concurrentie van de talrijke kloosters, vooral de Franciscanessen Missionarissen van Maria:

> Deze congregatie zendt door het geheele land tot in de kleinste Parochies haar leden uit, om paramenten te plaatsen; en bezoeken te dien einde zelfs de welgestelde Parochianen. […] De ongelijke concurrentie der Zusters springt al aanstonds in het oog. Zij beschikken over ongeorganiseerde zeer goedkoope werkkrachten; het religieuse kleed verschaft hun overal toegang, de reis en verblijfkosten beperken zich tot een minimum, terwijl zij bijna van alle belastingen vrij zijn.[582]

Het lijkt om serieuze concurrentie te gaan, want alle belangrijke paramentenbedrijven ondertekenden de brief. Ingegrepen werd er echter niet.

In de jaren vijftig werkten er in het Amsterdamse atelier twintig tot dertig meisjes.[583] Het atelier werd in die jaren geleid door drie zusters. Er was één thuiswerkster in dienst; zij vervaardigde het fijne werk, zoals de gezichten. Tegen het einde van de bloeiperiode, in 1966, werkten er nog maar drie borduursters. In het Maastrichtse atelier werkten in de jaren vijftig minimaal zeventien meisjes, onder leiding van twee zusters (AFB. 251).[584] Inderdaad werd er zeer goedkoop gewerkt. Uit het Amsterdamse atelier is bekend dat er oorspronkelijk werd betaald voor productie; een meter ajour, voor bijvoorbeeld alben, leverde *ƒ* 0,12 op. Aan het einde van de bloeiperiode werd het minimumsalaris ingevoerd. Dit hield een fikse salarisverhoging voor de meisjes in.

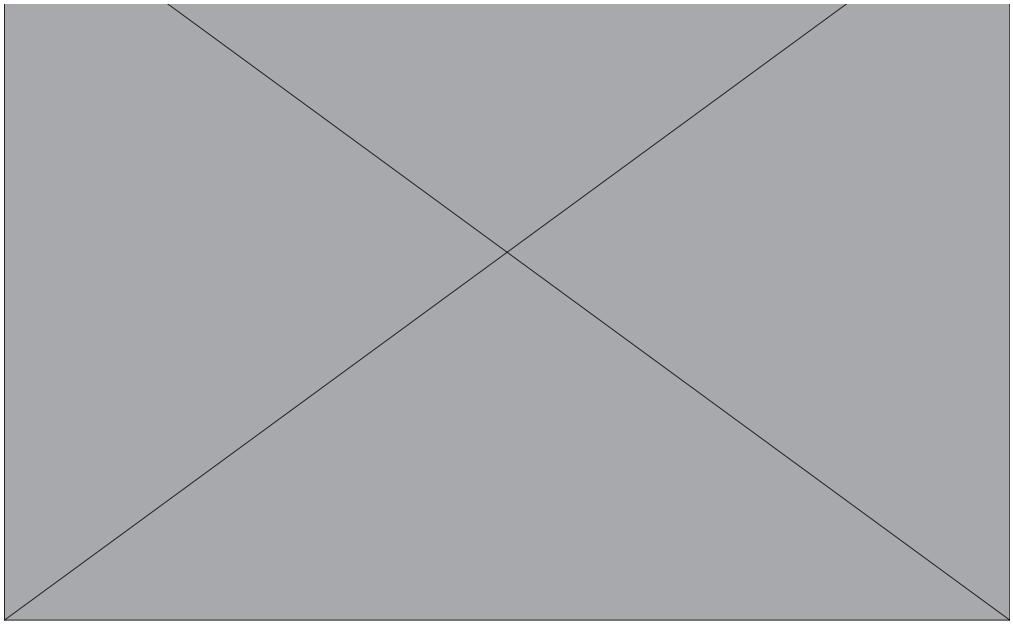


250 Kazuifel van de Zusters van het Arme Kindje Jezus te Simpelveld. Naarden, Sint-Vituskerk.

Voor het Amsterdamse atelier werden de ontwerpen voor paramenten vanaf de jaren dertig onder anderen gemaakt door de in dezelfde stad gevestigde franciscanen Humbert Randag en Lando van den Berg (1913–1969).[585] De uitvoering van zowel het fijne borduurwerk als het applicatiewerk is zeer vakkundig, zoals bijvoorbeeld blijkt uit het grote witte stel van Randag voor de Obrechtkerk.

De Benedictijner school: Hans van der Laan en de Sint-Paulusabdij, Onze-Lieve-Vrouweabdij

Ook de Benedictinessen van Wisques bij Saint-Omer, een dochterstichting van Solesmes, weken uit naar Nederland vanwege de problemen in hun vaderland. In 1901 stichtten zij in Oosterhout het klooster van Notre Dame.[586] De Franse zusters hadden behoefte aan een Franstalige zielzorger en pleitten bij hun orde voor de vestiging van een mannenklooster te Oosterhout. In 1907 arriveerden de eerste benedictijnen in Oosterhout, onder leiding van Jean de Puniet de Parry. Na het verbeteren van de omstandigheden in Frankrijk trokken veel zusters en broeders in de jaren 1919–1920 terug, maar enkelen bleven achter, tezamen met nieuw aangetrokken Nederlandse broeders en zusters. Beide kloosters werden tot zelfstandige abdijen verheven: het klooster van Sint Paulus in 1910 en het klooster van Notre Dame in 1924.



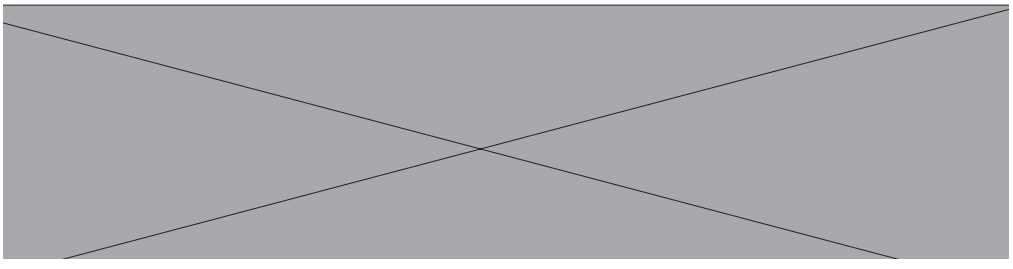
251 Atelier van de Zusters Franciscanessen Missionarissen van Maria te Maastricht. Nijmegen, Collectie B.K.P. Stadelmaier.

De groeiende kloostergemeenschap van de Sint-Paulusabdij herbergde vele priesters, die regelmatig de mis moesten opdragen. Er was daarom een grote behoefte aan waardige paramenten voor geringe kosten, tegemoetkomend aan het armoede-ideaal. De enige effectieve oplossing leek de oprichting van een eigen atelier. Rond 1929 begonnen enkele broeders met de vervaardiging van paramenten. Hun eerste praktijklessen ontvingen ze van de zusters van het klooster van Notre Dame, die zich al langer met de vervaardiging van paramenten bezighielden. Zij bestudeerden de geschiedenis en begonnen met het verwerken van oude, geschonken stoffen. Een van de medewerkers van het atelier was de architect Hans van der Laan (1904–1994), die in 1927 was ingetreden.[587] Hij had zijn opleiding gevolgd in Delft bij M.J. Granpré Molière. Met zijn komst beschikte het klooster over een ontwerper met een groot gevoel voor verhoudingen, kleur en decoratie. In 1933 werd Van der Laan hoofd van het paramentenatelier. De hierop volgende jaren werden alle paramenten met de hand vervaardigd door Van der Laan. Broeder George Smeets, pater Nicolas Broer en broeder Servatius van Kessel voerden het borduurwerk uit. Enkele ontwerpen waren afkomstig van broeder Eligius. De in eigen huis vervaardigde gewaden waren oorspronkelijk alleen voor eigen gebruik bedoeld. Een enkele opdracht kwam van buiten, bijvoorbeeld voor de vervaardiging van mijters voor abten van de eigen orde en de mijter voor monseigneur J.W.M. Baeten van Breda.[588]

Na de Tweede Wereldoorlog bracht Van der Laan zijn ideeën actief naar buiten, zowel over architectuur, middels de post-academiale leergang kerkelijke bouwkunst te 's-Hertogenbosch, als over paramenten. In de jaren 1948–1957 deed Van der Laan een serie artikelen verschijnen in *L'Artisan et les Arts liturgiques*, het latere *Art d'Église,* en het supplement *L'Ouvroir liturgique*.[589] In het eerste artikel zette hij zijn theorieën uiteen over de functie van kleding, vooral de liturgische kleding, en de consequenties daarvan voor de vorm. Volgens Van der Laan had kleding drie functies: fysieke bescherming, geestelijke bescherming en sociale onderscheiding (met andere woorden beschermen, temperen en tonen). Deze

drie functies moesten aanwezig zijn in ieder gewaad. Voor liturgische kleding was het klassieke gewaad het uitgangspunt. Dit gewaad respecteerde de vlakheid van het basismateriaal textiel. Er zijn in de klassieke tijd twee soorten gewaden te onderscheiden, die in combinatie volgens Van der Laan het beste uitgangspunt vormden voor liturgische kleding: het gewaad dat rond het lichaam hangt, in verticale plooien valt en strak rond het middel wordt bevestigd met behulp van een ceintuur ('tombant', vallend) en het gewaad dat het lichaam circulair omwikkelt, onafhankelijk is van de vorm van het lichaam en in horizontale plooien rond het lichaam is gedrapeerd ('enveloppant', omhullend). Dit laatste gewaad kon als het meest spirituele kledingstuk worden beschouwd, vanwege de ontkenning van het onderliggende lichaam. De genoemde twee klassieke gewaden zijn nog steeds te herkennen in de liturgische kledij, in de vorm van een albe met ceintuur als onderkleding en de (wijde) kazuifel als bovenkleding.

In zijn artikelen ging Van der Laan dieper in op de verschillende gewaden. Vooral interessant is zijn betoog over de kazuifel. Volgens Van der Laan was het neogotische model gebaseerd op een misverstand. Doel van de aanhangers van de neogotiek was de terugkeer naar het oorspronkelijke gewaad, volgens oude afbeeldingen van een wijd model, met een sierlijke plooival. De aanhangers van de neogotiek meenden dat het gotische model een brede versie was van het Romeinse model, bestaande uit een voor- en achterpand met schoudernaden en schuin aflopende zijnaden. Vanaf halverwege de negentiende eeuw had de kazuifel geleidelijk aan een steeds grotere breedte gekregen. In de jaren dertig en veertig van de twintigste eeuw bestonden er zelfs kazuifels waarvan het grondmodel een volledige cirkel besloeg. Men probeerde hiermee zoveel mogelijk de sierlijke plooival van het middeleeuwse gewaad te benaderen, maar deze pogingen waren gedoemd te mislukken. Het Romeinse model, en daarmee het neogotische model, was namelijk gebaseerd op het zogenaamde Gallische model (AFB. 252). Dit is een verbasterde vorm van het klassieke model en is afkomstig van boven de Alpen. Het klassieke model, zoals dat beneden de Alpen werd gebruikt, bestond uit een aan de voorzijde gesloten halve cirkel. Dit model was niet aangepast aan de schouderlijn en had een V-vormige inkeping als halsopening. In de loop van de middeleeuwen was dit model enigszins opgesneden aan de zijkanten, maar de middenlengte was hetzelfde gebleven, waardoor de panden iets puntvormig werden. Een hoek van 90 graden was nooit overschreden. Het grote verschil tussen de twee wijde modellen – het oorspronkelijke klassieke en het neogotische – is de plooival. Het neogotische model valt aansluitend over de schouders. Vanaf



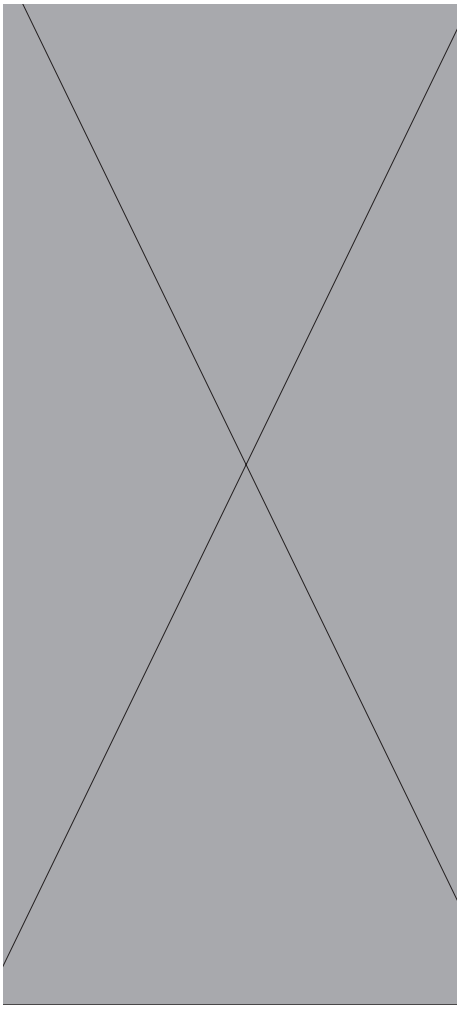
252 Kazuifels van het Italiaanse en het Gallische model, volgens Hans van der Laan (Van der Laan 1950b, p. 40).

de schouders vallen de plooien verticaal naar beneden. De priester kan zich in dit model vrij bewegen en de armen hoog opheffen, zonder gehinderd te worden en de plooival te verstoren. Het klassieke model omhult de priester echter tamelijk strak. Als de priester zijn handen heft en daarmee de zijkanten van het gewaad op moet trekken, valt het gewaad in glooiende horizontale plooien om hem heen.

Deze ontwikkelingen waren door de orde van de benedictijnen altijd al goed begrepen; de eerste gewaden van dom Guéranger – de heroprichter van de benedictijner kloosterorde – waren van het klassieke, conische model. Van der Laan en zijn medebroeders vonden het dan ook vanzelfsprekend dit model opnieuw te introduceren. Wel kozen zij voor een compromis: de zijkanten werden volgens middeleeuws gebruik enigszins opgesneden, met behoud van de middenlengte. Ook werd de hals iets wijder uitgesneden dan bij het oudste gewaad.

Deze kazuifel draagt niet gemakkelijk. De zijkanten vallen over de handen, waardoor de priester de stof moet opschudden in plooien tot boven zijn handen en tijdens de mis zijn handen enigszins geheven moet blijven houden. Het te sterk opheffen van de armen wordt echter ook bemoeilijkt door het strakke model. Bovendien wordt de schouderlijn niet ondersteund, waardoor deze in onelegante plooien rond de nek valt. Voor kloosterlingen was dit geen probleem; de kap van het monniksgewaad zorgde voor de juiste ondersteuning. Voor priesters kon dit probleem opgelost worden door het dragen van een amict. Deze linnen halsdoek, die onder het gewaad wordt gedragen en als een col over de rand wordt geslagen, beschermt de zijde van het gewaad tegen de huid. Het dragen van een amict was gebruikelijk geweest tot in de middeleeuwen, maar nadien was hij geminimaliseerd tot een symbolisch doekje dat niet meer over de kazuifel geslagen kon worden. Opnieuw pleitte Van der Laan voor het herstel van de oorspronkelijke vorm van een parament. De beperking van de bewegingen door de kazuifel kon echter niet opgeheven worden, maar volgens Van der Laan was dit ook niet de bedoeling. De kazuifel was tenslotte geen profaan kledingstuk, maar een gewaad met een liturgische functie. De waardigheid van de bewegingen werd gewaarborgd door de vorm van het gewaad. Bovendien werden eindelijk de aanwijzingen in de rubrieken betreffende de hantering van de kazuifel tijdens het opdragen van de mis zinnig. In een van zijn artikelen zou Van der Laan aandacht besteden aan de verschillende methodes om de kazuifel op te plooien, zoals beschreven in de rubrieken. Herinvoering van dit gewaad werd hiermee een onderdeel van de liturgische hervormingen.

253, → 254 Koorkappen uit het atelier van de Sint-Paulusabdij te Oosterhout, met halfronde rugdecoratie en met gaffelkruis (Van der Laan 1948, p. 288).
→ 255 Paarse koorkap uit het atelier van de Sint-Paulusabdij te Oosterhout. Navolging van de beroemde kazuifel in de kathedraal van Reims (afb. 38). Oosterhout, Sint-Paulusabdij.

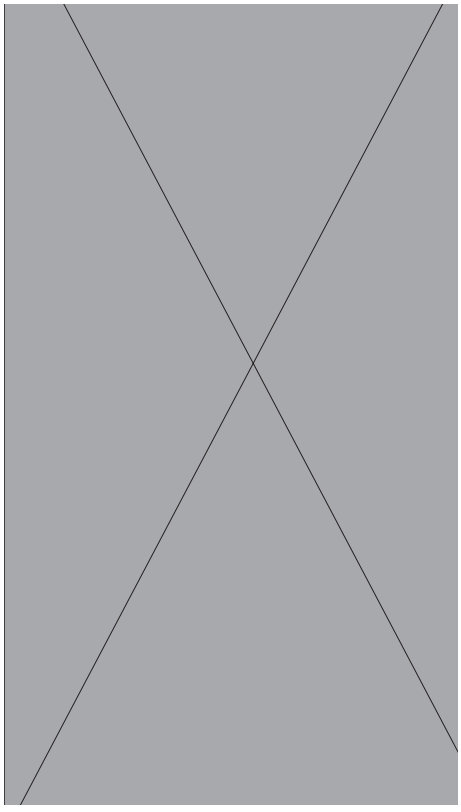


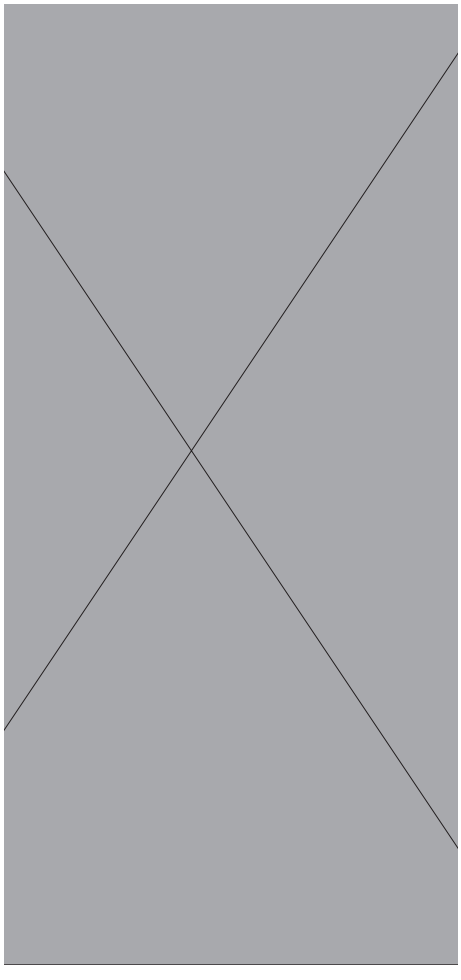
De koorkap behoorde niet tot de vroegchristelijke gewaden en Van der Laan kon hier dus niet op een klassieke vorm teruggrijpen. Hij stelde voor de hoofdvorm uit de renaissance als uitgangspunt te nemen. Het gewaad, waarvan de grondvorm de halve cirkel besloeg, was in deze tijd aan de open voorzijde voorzien van verstevigde banden (aurifriezen). Van der Laans koorkappen hebben geen capuchon,

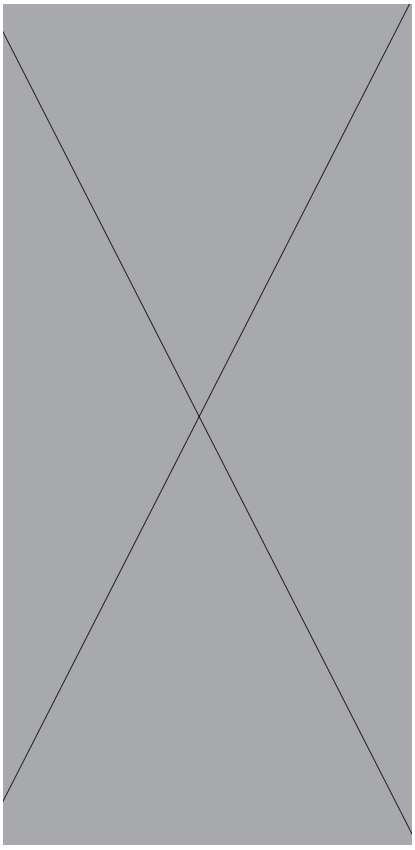
onderdeel van het oorspronkelijk als regenmantel bedoelde gewaad, en evenmin een rugschild, waarin de capuchon in de renaissance was geëvolueerd. Monniksgewaden waren tenslotte al voorzien van een kap die over het hoofd getrokken kon worden tijdens het koorgebed. Het schouderdeel – tot aan de hoogte van de sluiting (agraaf) – is bij de vroege koorkappen van Van der Laan voorzien van een driehoekig of halvemaanvormig opzetstuk (AFB. 253). Dit zorgde voor de benodigde stevigheid en voorkwam dat de plooival te hoog begon. Deze gedecoreerde delen werden later door Van der Laan zelf verwijderd, waarschijnlijk vanwege zijn steeds grotere behoefte aan soberheid. Latere koorkappen zijn voorzien van een gaffelkruis, waarvan de ingesloten schouderdelen met een aparte stof zijn ingevuld (AFB. 254). Hun vorm en hun decoratie vertonen grote overeenkomsten met die van de kazuifel.

In *L'Ouvroir liturgique* publiceerde Van der Laan patronen van alle paramenten, eenvoudige modellen die zijn handelsmerk zouden worden. De patronen van deze paramenten werden sterk bepaald door zijn interesse voor wiskundige verhoudingen. Van der Laan was daarin zeer veeleisend en radicaal. Alle modellen waren gebaseerd op eenvoudige grondvormen als rechthoek, cirkel, driehoek of een deel daarvan. De maten van de gewaden konden volledig in wiskundige formules gevat worden. De onderlinge verhoudingen lagen vast, de afmetingen werden alleen beïnvloed door de lengte van de priester die ze droeg. Van der Laans opvattingen over paramenten komen sterk overeen met zijn theorieën over architectuur. Ook daarin zocht hij naar een evenwicht tussen de fysieke en geestelijke functie van het werk en had hij uitgesproken ideeën over maten en verhoudingen, waarbij hij zich baseerde op vroegchristelijke kunst.

Het was niet Van der Laans bedoeling de oude gewaden exact te kopieren; kunst moest per definitie levend en persoonlijk zijn. Dit blijkt vooral uit het stofgebruik en de decoraties. Opvallend voorbeeld van een vroeg werk van het klooster is een paarse koorkap met de levensboom, een kopie van het exemplaar te Reims dat al zo veel negentiende-eeuwse kunstenaars had geïnspireerd (AFB. 255). Het kleurgebruik is echter totaal anders. Volgens Van der Laan moesten kleuren iets vloeken, anders werd het geheel saai. De koorkap is gemaakt van een fel roze-paarse zijdedamast, de levensboom van goudgeel satijn, omrand met lichtblauwe floszijde en bezet met paarse, geslepen stenen. De bijbehorende kazuifel is gedecoreerd met een brede kolom van applicaties in satijn met in voluten gevatte druiventrossen (AFB. 256). Over dit gewaad waren oorspronkelijk grote cirkels met kruisen aangebracht in goudgalon. Van de Laan verwijderde deze cirkels uiteindelijk omdat hij de kazuifel te bont vond. Een ander vroeg voorbeeld is het rode vierstel, vervaardigd van zijden weefsel met







256 Kazuifel uit het atelier van de Sint-Paulusabdij te Oosterhout. De vlakvulling van cirkels en kruisen werd naderhand door Hans van der Laan verwijderd (Van der Laan 1948, p. 288).

achttiende-eeuwse patronen. Het werd afgezet met een bontgebloemde zijde afkomstig van een Japanse ceintuur (obi). Het zijn de eerste experimenten van het Oosterhoutse atelier.

Van der Laan streefde naar mannelijke gewaden. De gebruikelijke decoratie van lammetjes en druiventrossen stond hem zeer tegen, evenals de kantversieringen aan het linnengoed. De decoraties van zijn eigen gewaden werden vooral bepaald door het model. De belangrijkste decoratie werd gevormd door de banden over de zomen en de naden, daarnaast een even brede band (circa 9 cm) in een hoek van 90 graden over de schouders, om het gewicht van de stof langs de schouders te geleiden. De werkelijk oorsprong van het gaffelkruis werd hiermee duidelijk gemaakt. Soms werden de ingesloten schouderdelen van het gaffelkruis ingevuld met een andere stof. De V-vormige hals werd aan de onderzijde afgesloten door een horizontale band. Bij de dalmatiek en tuniek werden in plaats van een gaffelkruis twee clavi aangebracht: verticale banden vanaf de schouders, die het gewicht van de stof naar de schouders geleiden. Linnengoed was bij voorkeur ongedecoreerd.

De overtuigingen die Van de Laan in zijn artikelen had vastgelegd, bleven zijn gehele leven uitgangspunt voor zijn ontwerpen. Alleen op het gebied van materiaalkeuze en kleurgebruik zou zijn visie veranderen. Zo bont als de vroege ontwerpen zijn, zo gematigd van kleur zijn de latere ontwerpen. Alle tinten gingen richting naturel, ook de decoraties werden zeer terughoudend van kleur. Wit was bij hem nooit echt wit; die kleur was volgens hem al genoeg vertegenwoordigd in de albe. De paramenten werden gemaakt van shantoengzijde, later van wol, wat medebepalend was voor het kleurgebruik. Wollen stoffen werden al langer gebruikt in kloosters; hiervoor was speciaal toestemming gevraagd aan het Vaticaan, in verband met de hoge kosten voor de vele kloosterlingen. De decoratie bestond uit bandwerk, handgeweven of geknipt uit zijden stoffen. Van der Laan gebruikte in deze fase geen heldere, geslepen stenen meer, maar niet-transparante, gepolijste halfedelstenen als malachiet, of ivoor.

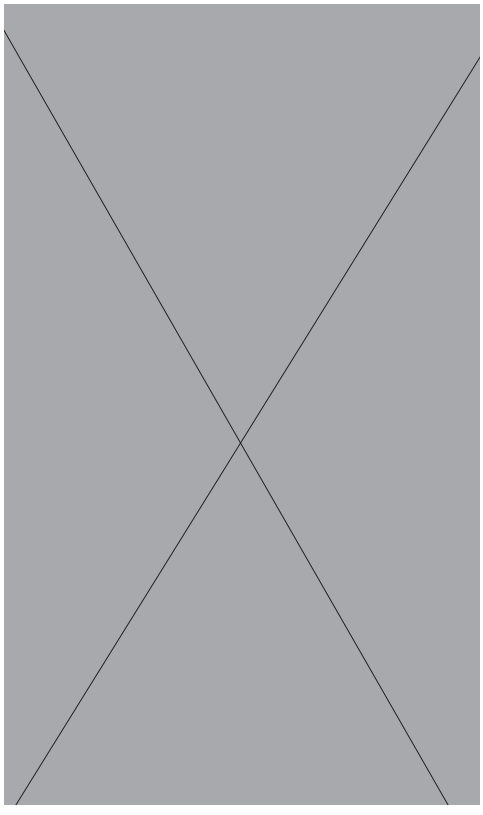
Rond 1950 werden de commerciële eisen die aan het atelier werden gesteld groter door de achteruitgang van andere inkomsten. Er ontstond een samenwerkingsverband met de Onze-Lieve-Vrouweabdij. Van der Laan ontwierp de paramenten en knipte de stoffen. Hij werd in de jaren 1956–1968 geassisteerd door broeder Matteus, die stoffen uitzocht en de contacten met het atelier van de Onze-Lieve-Vrouweabdij onderhield. De zusters naaiden, borduurden en voerden het bandweefwerk uit. Zij hadden al ervaring met het vervaardigen van paramenten; uit de Franse periode is bijvoorbeeld een zeer gedetailleerde geborduurde neogotische kazuifel aanwezig. In 1933 was Anne Marie Véronique Martine van der Meer de Walcheren ingetreden, de dochter van Pieter van der Meer de Walcheren en de naaldkunstenares Christine Verbrugghe, onder de naam zuster Christine. Zij was van oorsprong schilderes en had een schildersatelier in het klooster. Kort na 1945

kreeg zij de leiding over het paramentenatelier, vanaf 1950 werd ze bijgestaan door zuster Agnes. Naast hen waren enkele zusters werkzaam, meestal drie of vier, soms meer naar gelang de drukte. In de jaren vijftig bloeide het atelier.

Alle paramenten werden direct aan de klant geleverd, er waren geen contactpersonen of verkooppunten. De vestiging van nieuwe bisdommen zorgde voor veel opdrachten, onder andere voor de kathedraal van Rotterdam in 1956. Belangrijke opdrachten kwamen daarnaast van de Goede Herderparochie in Wassenaar, waarvoor Hans van der Laan zelf het kerkgebouw had ontworpen (voltooid in 1932) en de Sint-Benedictusparochie te Rijswijk, waar het kerkgebouw van de hand was van Van der Laans leerling Jan de Jong (voltooid in 1959). Ook werden er vele, lage mijters voor nieuwe bisschoppen vervaardigd. Van der Laans model voor de kazuifel werd echter nooit een doorslaggevend succes, aangezien het model zo moeilijk draagbaar was. Slechts een beperkt aantal priesters koos er bewust voor. In later tijd werden veel zogenaamde Van der Laan-kazuifels ingekort, in een poging de draagbaarheid te vergroten. Het kwam het model niet ten goede.

In 1968 kreeg Van der Laan de opdracht om een nieuwe vestiging in Vaals te verzorgen. Met een groep van geestesverwanten, onder wie broeder Smeets, vertrok hij. Hij zette zijn ontwerpactiviteiten daar voort. Het atelier in Oosterhout zakte daarna snel in.

Het werk van Van der Laan was van grote invloed. Zijn theorieën over paramenten werden wijd verspreid dankzij de besproken artikelen. Ook in het Duitse tijdschrift *Das Münster* werd er aandacht aan besteed.[590] De voorbeelden vonden veel navolging. Van het atelier Bos-Claessen zijn bijvoorbeeld enkele gewaden bekend waarvan de decoratie direct is ontleend aan de afbeeldingen uit het eerste artikel uit 1948. Het gaat hier om een kazuifel met een gaffelkruis van brede blokken met een invulling van ruiten en een kazuifel met decoraties van over het gaffelkruis geplaatste voluten rond applicaties van ivoor.[591] Hoewel deze gewaden met hun gaffelkruis, decoraties en met banden afgezette V-vormige halslijn sterk lijken op die van Van der Laan, zijn ze niet van het juiste model en in minder sobere materialen uitgevoerd. Het atelier J.A. Verbunt te Tilburg, de opvolger van Verbunt-van Dijk, toonde in de verkoopcatalogus van 1956 paramenten die zowel qua decoratie als qua vorm direct zijn gebaseerd op de voorbeelden uit *L'Artisan et les Arts liturgiques* en *L'Ouvroir liturgique* (AFB. 257).[592] De koorkap met een V-vormige ruginzet met geometrische applicaties, de kazuifel en dalmatiek naar 'vroeg Middeleeuws model' en de bijbehorende albe, amict en manipel, vervaardigd van verschillende stoffen met ingeweven motieven, zouden zonder deze voorbeelden nooit tot stand zijn gekomen. Ook andere ateliers lieten zich inspireren door de oorspronkelijke gewaden, zoals besproken door Van der Laan. In de jaren vijftig en zestig werden veel eenvoudige gewaden uitgevoerd in effen zijde, waarover banden werden gezet volgens het



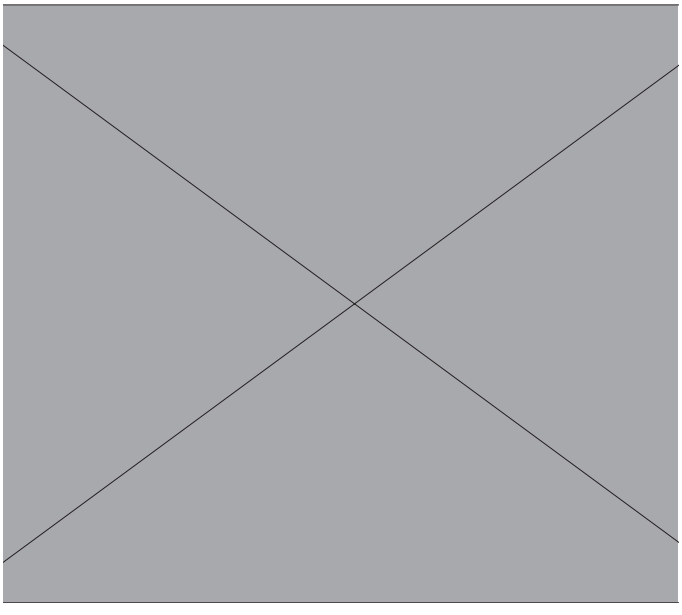
257 Koorkap van J.A. Verbunt, met driehoekige rugdecoratie (Anoniem 1956, p. 7).

aangegeven patroon: verticaal over de middennaad en rond de open V-vormige halsuitsnijding, waarbij de horizontale onderlijn sterk werd aangezet. Niet uit Oosterhout afkomstige gewaden zijn echter zelden van het juiste model; de banden werden meestal aangebracht op kazuifels van het neogotische model.

Het Sint-Liobaklooster en Hildegard Michaelis

In 1935 werd in Egmond-Binnen het Sint-Liobaklooster gevestigd, onder leiding van Hildegard Michaelis. De kloosterlingen streefden een leven na van koorgebed en creatief werk in dienst van de liturgie. Er ontstonden ateliers voor textiel, beeldhouwwerk, edelsmeedwerk en keramiek. Het textielatelier kende een moeilijke start. Als zelfstandig kunstenares had Hildegard Michaelis werk in overvloed gehad. Het kloosteratelier moest echter nog een naam opbouwen en de verkoop verliep moeizaam. De zusters moesten veel op pad om hun werk te verkopen. In de oorlog moesten ze evacueren; van 1942 tot 1945 waren zij aanvankelijk in Baak, later in een boerderij gevestigd. De weefgetouwen waren meegekomen. Na de terugkeer naar Egmond-Binnen groeide de afzet gestaag, ook aan het buitenland werd veel verkocht.

Het atelier hield zich aanvankelijk bezig met kaartweefwerk, maar aangezien dit zeer arbeidsintensief was en om die reden te kostbaar, werd er uiteindelijk besloten om over te stappen op het gewone handweefwerk. Gedurende een korte periode werden de stoffen zelf vervaardigd en de zijderupsen ter plekke gekweekt. Alle zijde werd met de hand gekleurd, tot in de jaren vijftig met zelfgemaakte natuurlijke kleurstoffen. Dit vormde echter een belasting voor de natuur in de omgeving van het klooster (de Egmondse duinen) en bovendien moest de zijde agressief voorbehandeld worden, waardoor deze sterk verzwakte. In de jaren vijftig stelde een medewerker van de Hogeschool in Wageningen synthetische kleuren samen ten behoeve van het klooster. Deze synthetische verfstoffen maakten de paramenten uitgesprokener van kleur.



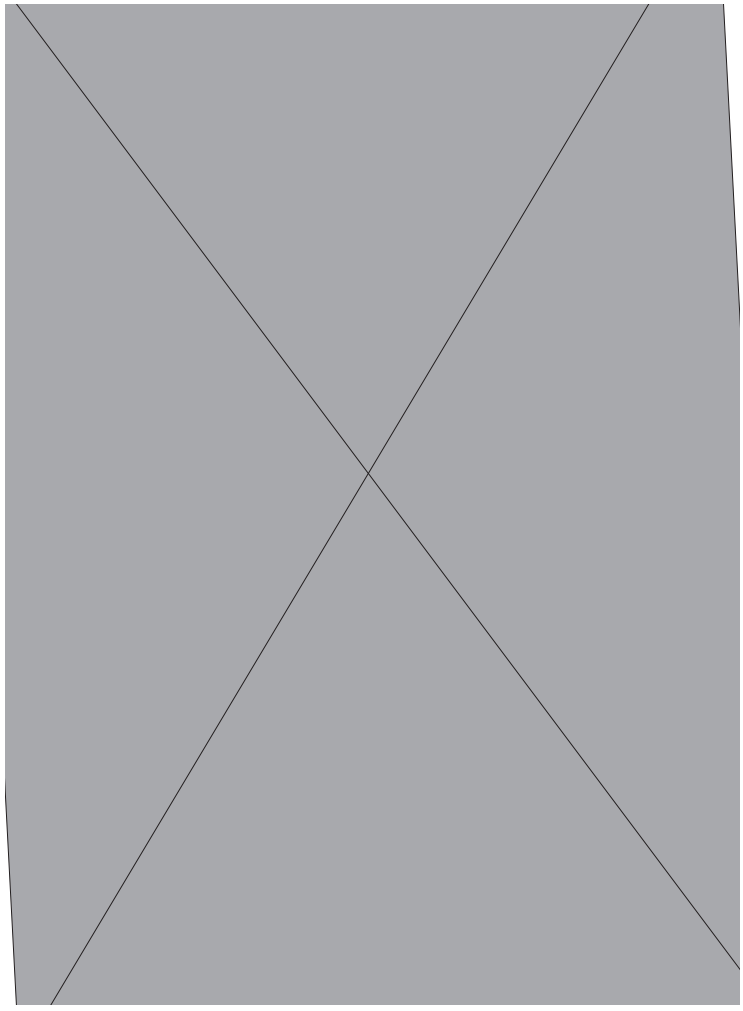
258 Kazuifel van het Sint-Liobaklooster te Egmond-Binnen, met ingeweven patronen. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Collectie beelddocumentatie, MHK/Ned./Textiel.

De weefsels van het Sint-Liobaklooster uit de vroege periode zijn over het algemeen zeer complex; er zijn tot acht kleuren in het basisweefsel toegepast. Patronen zijn met de hand ingeweven. Een goed voorbeeld voor de vroege handgeweven gewaden is het vierstel uit 1948 dat in het klooster zelf bewaard is gebleven (AFB. 258). De zeer wijde, soepele gewaden zijn versierd met ingeweven motieven. Het kleurgebruik is typerend voor het werk van Hildegard Michaelis en het vroege werk van het klooster: de hoofdkleur is crème, de ingeweven decoraties zijn donkerblauw, paars, okergeel en goud. Het weefsel heeft een veelkleurige ketting, die door de inslag heen schijnt en kleine tintverschillen veroorzaakt. Gaffelkruis, aurifriezen, clavi en de randen langs de hals zijn ingeweven. In dit geval hebben deze banden geen dragende of verstevigende functie, enkel een decoratieve. De

koorkap heeft geen capuchon of schild, geheel in lijn met de benedictijner opvattingen. De kazuifels uit deze periode volgen echter niet de benedictijner opvattingen. Ze zijn zeer wijd, de schouderlijn loopt nauwelijks af, de zijlijn is verticaal. Alleen aan de onderhoeken is de vorm afgerond. Dit model werd mede bepaald door de vervaardigingstechniek; de gewaden werden bij voorkeur uit één geweven doek gemaakt, met een minimum aan knipwerk en naden. Het besproken stel is weelderig gedecoreerd. Op de rug van de kazuifel is Christus Koning ingeweven, omgeven door cirkels, waarvan vier gevuld met engelen. Ook de dalmatiek en tuniek zijn versierd met ingeweven engelen. De rugzijde van de koorkap is gedecoreerd met de figuren van Christus tussen Maria en Johannes, onder gotische bogen.

In de loop van de jaren vijftig werd het figuratieve element helemaal losgelaten. Het accent van de decoratie van de kazuifels kwam te liggen op de middenas en de schouderpartij. De vormgeving werd geheel geometrisch. Een combinatie van ruiten, rechthoeken, kruisen en cirkels vormde het gaffelkruis (AFB. 259). Het model van de kazuifels uit deze tijd is zeer kenmerkend. De gewaden zijn vanaf de hals schuin afgesneden, de lijn van de schouders volgend. Vanaf de bovenarmen echter loopt de stof in een hoek strikt horizontaal naar buiten, waardoor een sterke plooival aan de zijkanten ontstaat.

In de jaren zestig en zeventig bereikte de productie van het klooster een hoogtepunt. Er waren drie of vier grote getouwen continu in gebruik en de ongeveer zestig aanwezige zusters werden allen ingezet. De handgeweven paramenten bleken uitstekend te passen binnen de hervormingen van de jaren zestig.



259 Kazuifel van het Sint-Liobaklooster te Egmond-Binnen, ca. 1950–1960, met ingeweven motieven. Amsterdam, Obrechtkerk.

Aspecten van de paramentennijverheid 1925–1955

Iconografie van monumentalen en Duitse school

De neogotiek had de iconografie van het parament tot in de puntjes uitgewerkt. Er verscheen geen parament zonder obligate druiventrossen en korenaren, passiebloemen, lelies of rozen. Kostbare stellen waren uitgedost met een combinatie van heiligen en taferelen met een doordacht iconografisch programma. Deze beeldtaal was voor iedereen begrijpelijk en bleef lange tijd populair. Het parament was een ondergrond voor een verhaal geworden, als een doek voor een schilderij. Het is dit gebruik waar de kunstenaars zich begin twintigste eeuw tegen afzetten. Monumentale kunstenaars wilden dat het liturgisch gewaad weer een werkelijk gewaad zou worden en een overdaad van realistische decoraties paste daar niet bij. Men zocht de oplossing in een sterke stilering van de gebrui-

kelijke motieven. Symbolen voor Christus en zijn offer, zoals IHS, XP, de alpha en omega of het kruis, en voor de Drie-eenheid als drie ineengrijpende cirkels, werden onderdelen van de compositie en zijn vaak als zodanig nauwelijks meer te herkennen. Ook de symbolische plantenmotieven werden zo sterk gestileerd dat ze tot een patroon werden en er van realisme geen sprake meer was. Bijbelse taferelen werden afgeschaft, heiligenfiguren werden een enkele maal verwerkt als statische en vlak afgebeelde standbeelden. Dit veranderde eind jaren twintig onder invloed van de Duitse school. Deze keek naar de periode vóór de gotiek. Aanvankelijk was men nog terughoudend in het afbeelden van personen en taferelen, maar geleidelijk aan gingen eenvoudige, verhalende composities het parament bedekken. De Bijbelse taferelen, de heiligenfiguren, het Lam Gods, de Genadestoel, zij kwamen allemaal weer terug, maar het karakter was sterk veranderd. Niet het lijden en het offer stonden centraal, maar de liefde en de overwinning. Het duidelijkst trad deze verandering naar voren in de uitbeelding van het Lam Gods. Tot in de twintigste eeuw werd dit afgebeeld als een gestorven lam, geofferd en liggend op het boek met de zeven zegels, verwijzend naar het Laatste Oordeel. Vanaf de jaren twintig zou het Lam Gods als een triomferend lam worden afgebeeld, fier overeind staand met een wapperende overwinningsvaan. Het gestorven lam werd nu een lieflijk lammetje met witte zachte krullen en een open oogopslag. Het bloed van het lam, dat in een kelk wordt opgevangen, lijkt geen lijden te veroorzaken. Het karakter is verschoven van een dreigend tafereel naar een tafereel vol belofte. Ook de afbeelding van de gekruisigde Christus roept vaak nauwelijks associaties op met zijn lijdensweg. Christus' wonden bloeden niet. De rond de afbeeldingen aangebrachte bloemen en engelen dragen bij aan het creëren van paradijselijke taferelen. 'Infantilisering' en 'efféminés' waren de trefwoorden waar de tegenstanders dit werk mee definieerden. In de jaren vijftig nam de weerstand tegen dit soort decoraties toe. Enkele ateliers gaven een grotere expressie aan hun figuren mee, zoals te zien is bij de ontwerpen van Wim van Woerkom voor Stadelmaier, maar de volledige abstractie won het uiteindelijk van de verhalende of symbolische decoratie. Kunstenaars als Hans van der Laan lieten al vroeg vrijwel elke christelijke decoratie los; de vorm van het gewaad zelf gaf volgens hem de juiste geestelijke instelling van de priester weer en onderstreepte de waardigheid van de liturgie. Hoewel weinigen deze uitgesproken mening met hem deelden, zouden de meeste decoraties eind jaren vijftig geheel of vrijwel geheel abstract worden.

Stoffen

Effen, ongedecoreerde stoffen waren in de neogotische periode uit de gratie geraakt. Een enkele keer was fluweel gebruikt, maar effen zijde en moiré kwamen bijna niet meer voor. Tot de jaren dertig waren stoffen met ingeweven patronen meer regel dan uitzondering. Enkele buitenlandse benedictijner kloosters hadden geëxperimenteerd met effen zijden stoffen in de stijl van de Beuroner Schule. Ook Grossé had in de jaren tien wijde kazuifels geleverd in effen zijde en Helene Stummel had rond 1920 een enkele zeer wijde kazuifel van de zogenaamde 'Libertyzijde' – een dunne, soepele natuurzijde – vervaardigd, naar het voorbeeld

van een middeleeuwse kazuifel uit Halberstadt.[593] Daarnaast maakten de uitgesproken rijk geborduurde paramenten van de geometrische art nouveau gebruik van ongedecoreerde stoffen. In Nederland kwamen dergelijke paramenten echter bijna niet voor.

Rond 1930 trad de grote versobering in. Dit hing samen met de groeiende populariteit van de zeer wijde, in plooien vallende gewaden en met het uitwaaieren van de decoratie over het gehele gewaad. Voor de gestileerde, monumentaal gedecoreerde paramenten werd in de vroege jaren dertig nog wel een enkele keer zijdedamast gebruikt. Het gaat hier om stoffen met fijnere, meer abstracte patronen, zoals de nog steeds populaire Thorn Prikkerzijde. Maar geleidelijk aan stapte men over op effen zijde. Het Duits georiënteerde handborduurwerk werd vrijwel alleen op een effen ondergrond aangebracht. Ongedecoreerde natuurzijde, zoals Helene Stummel had toegepast, werd echter zelden gebruikt. Succesvoller waren kettingribsen, bestaande uit een fijne zijden ketting en een dikkere kamgaren inslag. Deze stoffen waren iets steviger en gelijkmatiger dan natuurzijde, maar hadden wel een goed valling. De zogenaamde ottomanzijde en het nog fijnere geribte popeline waren de populairste stoffen tot ver in de jaren vijftig. Na de Tweede Wereldoorlog gebruikte men ook vaak armuré (zijden stof met figuurtjes op kepertjesgrond) en radzimir (gekeperde, dwars geribd zijden stof). De ingeweven patronen van deze beide stoffen zijn zo klein dat zij een matte, effen indruk maken. Voor kostbare werken werden gouden weefsels toegepast. Het gaat hier niet langer om meerkleurige zijdebrokaten, maar om weefsels met een volledig gouden oppervlak. Zeer populair werden de zogenaamde irisbrokaten, met een onregelmatig gekamd of gegolfd reliëf.

Niet alleen de gedecoreerde zijdedamasten verloren hun populariteit, ook de machinaal geweven aurifriezen en onderdelen die de eerste decennia van de twintigste eeuw de Nederlandse paramenten in overvloed hadden gedecoreerd, verdwenen in de jaren twintig uit beeld. Ze waren nog wel verkrijgbaar, zoals catalogi van bijvoorbeeld Slabbinck en Metzner bewijzen, maar vonden in Nederland weinig afname. Ook deze onderdelen werden steeds meer vervaardigd uit effen stoffen; de enige decoratie werd gevormd door applicaties of borduurwerk.

Handgeweven stoffen werden tot eind jaren vijftig zelden gebruikt. De kunstenaressen uit de Duitse school maakten er wel gebruik van, maar alleen voor kleine stukken en applicaties, niet voor de gewaden zelf. Hildegard Michaelis was lang de belangrijkste kunstenaar op het gebied van handweefwerk. Toen zij nog in de kaartweeftechniek werkte, was haar productie beperkt en werden alleen kleinere onderdelen met de hand geweven. Maar in het door haar gestichte Sint-Liobaklooster werd overgestapt naar het gewone weefgetouw, wat het haalbaar maakte paramenten volledig met de hand te weven. Kostbaar waren deze gewaden wel. De paramenten van Hans van der Laan werden in de loop van de jaren vijftig steeds vaker gedecoreerd met grove, handgeweven banden. Maar geheel handgeweven paramenten bleven zeldzaam tot na de hervormingen van de jaren zestig.

Alle belangrijke paramenten, zoals de misgewaden en misattributen als kelkkleedje, bursa en dergelijke, dienden vóór het Tweede Vaticaans Concilie vervaardigd te worden van zijde.[594] Op het moment dat de regels op dit gebied werden vastgesteld, was het vanzelfsprekend dat het hierbij ging om natuurzijde, het product van de zijderups. Eind negentiende eeuw was er echter een sterk vergelijkbaar product ontwikkeld: de kunstzijde, vervaardigd uit cellulose. In het begin van de twintigste eeuw nam de productie hiervan een grote vlucht en ook in Nederland werd kunstzijde vervaardigd, bijvoorbeeld door de Enka (Nederlandsche Kunstzijdefabriek) vanaf 1913. Dit stelde de paramentennijverheid voor een probleem; mocht kunstzijde de natuurlijke zijde vervangen voor de vervaardiging van paramenten? In 1928 constateerden de leden van de Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden dat sinds enkele jaren door andere, binnen- en buitenlandse firma's paramenten van kunstzijde geleverd werden. Zij achtten het gebruik hiervan ongeoorloofd. Uit contemporaine publicaties over paramenten zou dit inderdaad afgeleid kunnen worden. Braun was van mening dat de benaming 'kunstzijde' onterecht was, omdat het materiaal niets met echte zijde te maken had. 'Für Paramente die aus Seide angefertigt sein müssen ist sie deshalb nicht brauchbar.'[595] Ook in de publicatie *Pastoralchemie* van Rudolf Fattinger uit 1930, dat geheel gewijd was aan het materiaalgebruik rond de liturgie, werd kunstzijde als onbruikbaar gezien vanwege de minderwaardigheid van het materiaal.[596] De kwestie werd in 1928 voorgelegd aan de Federatie van Liturgische Vereenigingen in Nederland, maar tot een uitspraak kwam het niet. Een letterlijk verbod op het gebruik van het materiaal bestond er niet en zou er ook niet komen. Tot aan het Tweede Vaticaans Concilie zou het gebruik herhaaldelijk als discussiepunt opduiken.

Hoewel kunstzijde in Nederland zelden werd gebruikt voor de paramenten zelf, werd het materiaal veelvuldig gebruikt voor de voering. Hiervoor bestonden tenslotte geen regels. Uitzondering vormen de paramenten van A.W. Stadelmaier, die gevoerd zijn met natuurzijde. Het gaat hier om honan of de iets ruwere shantoeng.

In 1950 behandelde het kerkelijk gezag nog een andere kwestie. Het betrof de geoorloofdheid van de zwarte plastic koormantel die J.A. Verbunt in 1950 aanbood, als bescherming tegen de regen bij begrafenissen.[597] Verbunt had zich van tevoren op de hoogte gesteld van de voorschriften en verkeerde in de veronderstelling dat er geen bezwaren tegen bestonden. De liturgische commissie van 's-Hertogenbosch dacht daar anders over. Zowel de stof als het ontbreken van een schild en ornamenten werd onwaardig voor een parament bevonden, een mening die door monseigneur Wilhelmus Mutsaerts werd gedeeld. De kwestie bereikte zelfs het Nederlandse episcopaat. Het definitieve besluit werd gebaseerd op canon 1296 par. 3, waarin gewezen wordt op het aansluiten bij de kerkelijke traditie. Het gebruik van kunststof werd verboden.

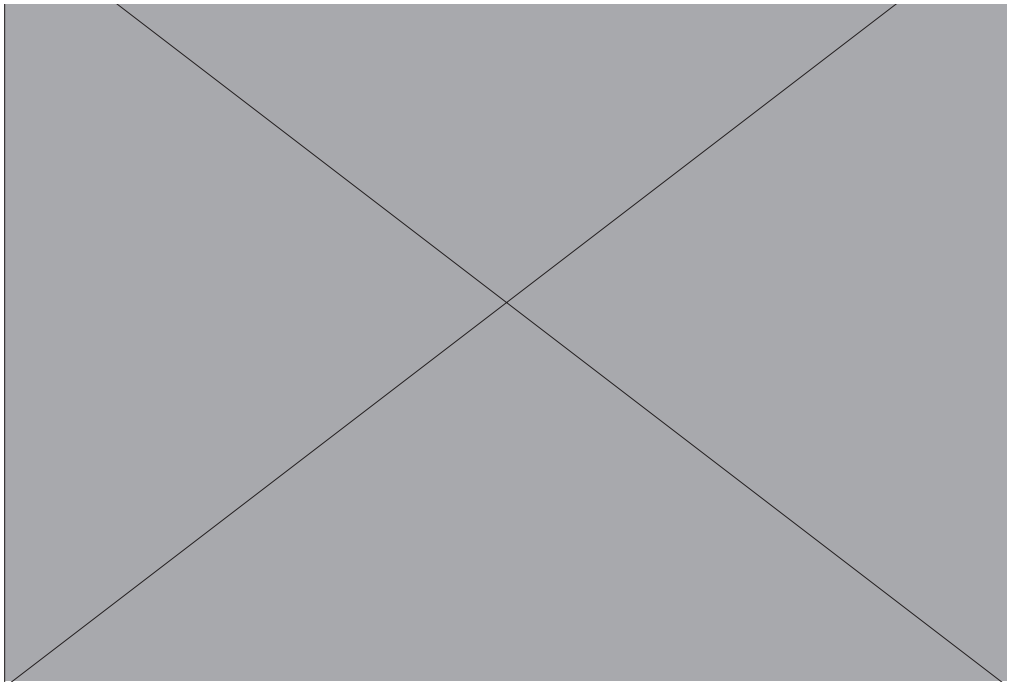
Ontwerp en uitvoering

De werkverdeling binnen de ateliers zoals die bestond tijdens de periode van de neogotiek bleef nog lang bestaan, in ieder geval tot ver in de jaren twintig. Het ontwerp werd gewoonlijk gemaakt door een geschoold tekenaar, in opdracht van een atelier. Daar werd het door professionele borduurwerkers uitgevoerd. De ontwerper was hier niet bij betrokken. De enige verandering was dat de uitvoering langzamerhand werd overgenomen door vrouwen. Dit hing onder andere samen met de gebruikte technieken. Monumentale ontwerpen werden vooral in de applicatietechniek uitgevoerd, met een minimum aan zijde- en goudborduurwerk. Vakkundige zijde- en goudborduurders waren zeldzaam geworden, een enkel atelier had nog een – vaak oudere – man in dienst. In het atelier van C.H. de Vries werkten in 1936 in ieder geval nog twee goudborduurders. Zij zijn te zien op een foto, werkend aan de mijter van monseigneur Huibers (AFB. 225).

De Duitse school had een grotere impact op de werkwijze. De Duitse kunstenaressen die vanaf eind jaren twintig in Nederland werkzaam waren, hadden een opleiding aan een kunstnijverheidschool gevolgd. Zij konden zowel tekenen als borduren. Bovendien vormde de expressieve uitvoering een belangrijk onderdeel van het gehele ontwerp. De vervaardiging van professioneel zijdeborduurwerk werd een typisch vrouwelijke aangelegenheid, waarbij ontwerper en borduurwerker in dezelfde persoon verenigd waren of heel dicht bij elkaar stonden.

In de grote ateliers van de jaren veertig en vijftig bleef de oude arbeidsdeling grotendeels bestaan. Het was tenslotte niet mogelijk een grote productie te bereiken als de ontwerper alles eigenhandig moest uitvoeren. De driedeling atelierleiding, ontwerper en borduurwerker bleef overeind, maar de onderlinge relaties werden anders. De betrokkenheid van de ontwerper bij de uitvoering werd veel groter dan voorheen, evenals die van het hoofd van het atelier of de tekenkamer. Zij waren samen verantwoordelijk voor de vertaling van een geschilderd ontwerp naar een levendig en expressief borduurwerk. Ook de creativiteit en de vaardigheden van de borduurwerksters kregen een grotere invloed op het eindresultaat. Een intensieve samenwerking tussen geschoold ontwerper, hoofd van het atelier en ervaren borduurwerksters was noodzakelijk. Juist deze samenwerking maakte in de jaren vijftig het werk van Nederlands beste ateliers beroemd tot over de grenzen. Ontwerp en uitvoering, materiaal en techniek waren tot één geheel geworden.

Over de werkwijze in de grote ateliers van Sträter en Stadelmaier zijn meer details bekend.[598] Jacques de Wit maakte voor het atelier Sträter in eerste instantie ontwerpen in de vorm van kleine aquarellen. Na het verlenen van een opdracht werden deze door hemzelf uitvergroot en door zijn assistente overgenomen op patroonpapier. De patroontekeningen werden machinaal doorgeprikt en vervolgens in blauw doorgestoven op de stof en gefixeerd. Vervolgens werd de stof opgespannen op een raam, een specialistisch werkje. Het borduurwerk werd door twee meisjes tegelijk uitgevoerd. Sommige werken konden maanden in beslag nemen. De samenstelling van het borduurwerk lag grotendeels in handen van de borduurwerksters, maar De Wit was intensief betrokken bij het proces. Hij gaf



260 Viering van het 12½-jarig bestaan van het atelier A.W. Stadelmaier te Nijmegen, 1 april 1943. Nijmegen, Collectie B.K.P. Stadelmaier.

tijdens de vervaardiging regelmatig aanwijzingen, bijvoorbeeld betreffende het gebruik van kleur en borduurgarens.

Bij Stadelmaier was de werkwijze grotendeels vergelijkbaar. Ook hier werd gewerkt naar kleine aquarellen, maar bij de uitvoering was de rol van het hoofd van het atelier groter. De ontwerptekeningen van Wim van Woerkom waren minder uitgewerkt. De vertaling van het ontwerp naar het borduurwerk was vooral de taak van mevrouw Stadelmaier-Glässner. Aangezien zij was opgeleid tot ontwerpster én tot borduurster, kon zij die slag uitstekend maken. Mevrouw Boetzelaar had dezelfde functie bij dit bedrijf: het omzetten van een ontwerp naar borduurwerk. Haar overstap naar Sträter was dan ook een gevoelig verlies. Dit was niet ongewoon; het gebeurde regelmatig dat medewerkers overstapten naar de concurrent of voor zichzelf begonnen.

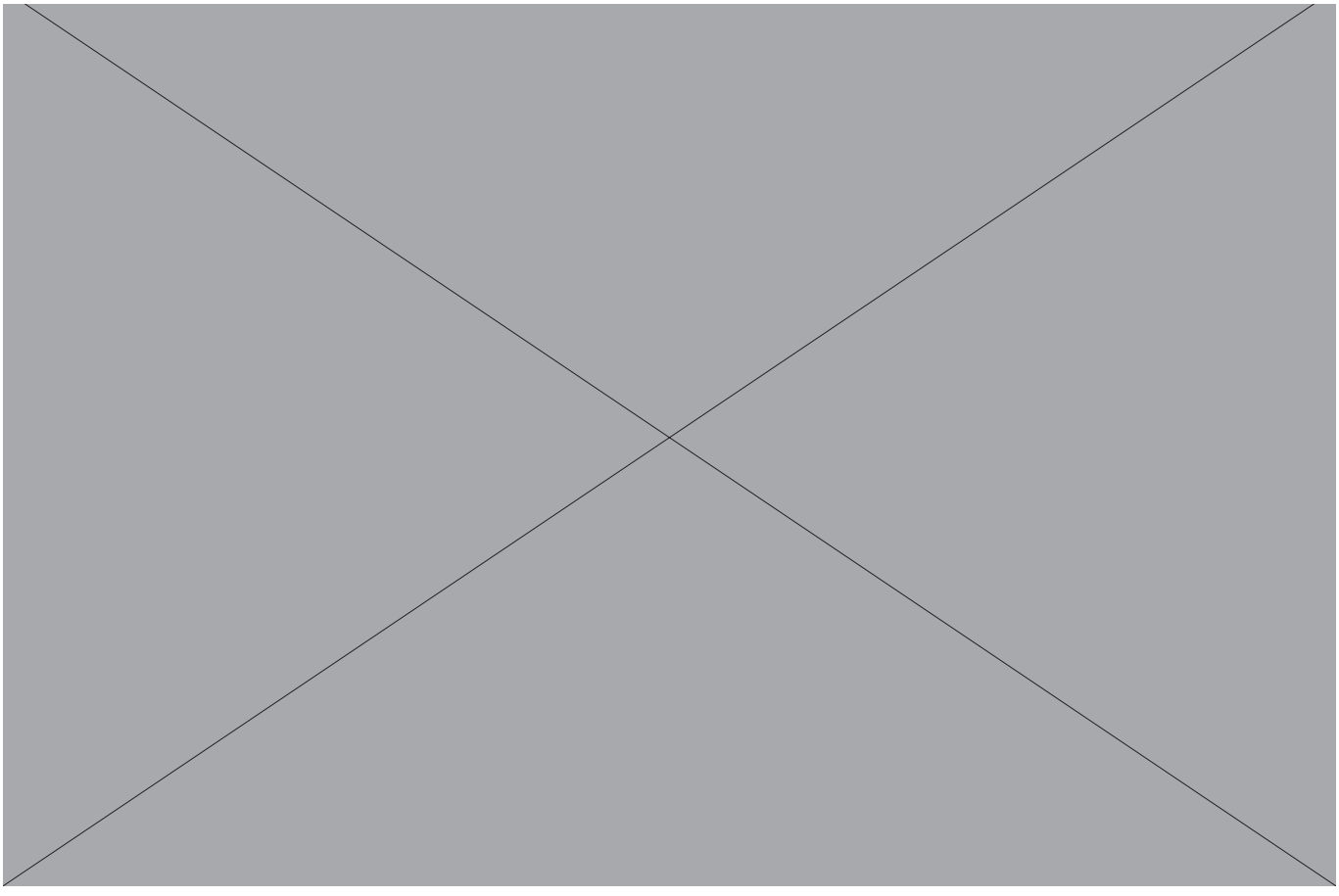
Foto's vormen vaak een bron van informatie over de samenstelling van de ateliers. Uit 1943 dateert een foto waarop het voltallige personeel van Stadelmaier is afgebeeld (AFB. 260). Naast het gezin Stadelmaier zijn twee mannelijke vertegenwoordigers en zestien meisjes te zien. Mannelijke borduurwerkers waren er in dit atelier niet meer. Nieuwe borduursters werden aangedragen door een zusterschool in Nijmegen, die waarschuwde wanneer er talentvolle meisjes werden ontdekt. Zij werden dan in twee à drie jaar tijd in het atelier verder opgeleid, waarna ze een 'meesterproef' moesten afleggen.

Uit de vroege jaren van het atelier Sträter zijn geen gegevens over de omvang of werkwijze beschikbaar; de eerste dateren van vlak na de oorlog. Toen waren er vijftien à zestien meisjes werkzaam, tien jaar later waren het er ongeveer zestig. Meisjes konden solliciteren naar een functie in het atelier; zij kwamen dan wel eerst op een wachtlijst terecht. Zij begonnen op veertien- of vijftienjarige leeftijd. Onder leiding van een ervaren borduurster werden ze in ongeveer zes jaar

geschoold in allerlei borduurtechnieken. Pas daarna mochten ze aan belangrijk werk beginnen. Goudborduurders schijnen er bij Sträter nog wel in dienst te zijn geweest, vooral ten behoeve van restauraties. Hiervoor was een apart kamertje in gebruik, waar de kostbare materialen goed konden worden weggesloten. Daarnaast werden er thuiswerksters ingeschakeld, vooral in de latere periode, toen de zaken slechter gingen.

Sträter werkte met een zeker idealisme aan de ontwikkeling van zijn borduurwerksters. Zij werden meegenomen naar musea, tentoonstellingen en conferenties. In het atelier werd klassieke muziek gedraaid en ruw taalgebruik was uit den boze. De werkneemsters verdienden niet veel; het was vooral een erebaantje dat bijdroeg aan je algemene vorming.

In 1951 werd naar aanleiding van het jubileum van een van de borduursters van Sträter een foto gemaakt in de fraaie toonzaal van Rietfort aan de Nieuwe Gracht in Haarlem (AFB. 261). Een zestiental dames uit de ateliers is aanwezig, wat geen volledige vertegenwoordiging geweest kan zijn. Aanwezig waren verder de heer en mevrouw Sträter, de heer en mevrouw Van de Pavoordt, de administrateur, de winkeljuffrouw en drie vertegenwoordigers. Op de achtergrond is werk te zien van zowel Wim Nijs als Jacques de Wit. De ontwerpers zijn niet aanwezig. Zij hadden een enigszins afwijkende positie en waren niet vast in dienst. In 1948 staat de tekenaar Wim Nijs genoemd in de lijst van activa van de Verenigde Paramenten-



261 Viering van een jubileum in de toonzaal van P.P. Rietfort te Haarlem, 1951. Particuliere collectie.

Ateliers, Jacques de Wit in de lijst van passiva. Dit bevestigt de indruk dat Nijs zijn eigen ontwerpen liet uitvoeren door Sträter en hem daarvoor moest betalen, en dat De Wit in opdracht werkte van Sträter.[599] De Wit werkte op freelance basis en in de periode dat hij voor Sträter werkte, ontwierp hij ook voor andere opdrachtgevers.[600] De verdiensten waren niet groot. Over de betaling van De Wit zijn in ieder geval conflicten geweest, die zelfs uitmondden in een rechtszaak.

De situatie bij alle grotere ateliers, ook de kloosterateliers, lijkt ongeveer dezelfde te zijn geweest. De ontwerpers waren meestal mannen met een kunstopleiding. Daarnaast had elk atelier vertegenwoordigers die rondreisden en de pastorieën bezochten, gewapend met tekeningen en miniatuurparamenten. Zij kenden de leveranciers en bouwden de contacten in het land op. Met deze kennis wilden zij nog wel eens voor zichzelf beginnen, zoals bekend is van Jan Bos bij Sträter en van J.N. Ypma bij Stadelmaier. De ateliers van de Franciscanessen Missionarissen van Maria werden vertegenwoordigd door enkele zusters. Ook zij reisden het land door met proeven om opdrachten te verwerven. Borduurwerk werd altijd door vrouwen uitgevoerd. Er is bij de ateliers geen enkel voorbeeld bekend van borduurwerksters met een officiële kunstnijverheidopleiding. De basisvaardigheden hadden zij in hun jeugd meegekregen, het professionele borduurwerk leerden zij in het atelier.

De meeste oud-medewerksters spreken over de gestrengheid van de ateliers; er moest hard gewerkt worden, kletsen was uitgesloten en voordat je het betere werk mocht maken moest er een lange weg gegaan worden. Vele borduursters weten nog te vertellen over deze moeizame weg. Wil van Veen, die op veertienjarige leeftijd in dienst was getreden van het atelier van de Franciscanessen Missionarissen van Maria, herinnert het zich nog levendig. Na jarenlang gewerkt te hebben aan simpel, profaan borduurwerk, mocht zij eindelijk een religieus werk borduren: een bursa. Maar een klein vlekje zorgde ervoor dat zij geruime tijd geen parament meer in handen kreeg. Omdat er met kostbare materialen werd gewerkt, namen de ateliers geen risico's. In dit Amsterdamse atelier heerste, zoals in de meeste ateliers, strenge regels over omgangsvormen. Als er bijvoorbeeld een priester langs kwam moesten de meisjes opstaan en gedurende zijn aanwezigheid blijven staan. Pater Humbert Randag, de belangrijkste ontwerper van het atelier, was het hier niet mee eens. Als hij achter een meisje stond om het werk te bekijken blokkeerde hij de stoel, zodat zij niet op kon staan. Het werd zeer gewaardeerd.

Vakbonden en vakorganisaties

In de jaren twintig waren er twee vakorganisaties actief op het gebied van de paramentennijverheid: de Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging (AKKV) en de Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden. In dit decennium hadden zij zich actief ingezet voor de leden, maar uit de jaren dertig zijn geen activiteiten bekend die van invloed waren op de paramentennijverheid. De Tweede Wereldoorlog bracht de Nederlandse ateliers opnieuw dichter bij elkaar. Dit gebeurde aanvan-

kelijk onder druk van de Duitse bezetter, met de instelling van de *Kulturkammer*, maar later ook vanuit initiatief van de bedrijven zelf. Met name A.W. Stadelmaier en J.L. Sträter waren hierbij betrokken. Gezamenlijk hoopte men nog aan goede grondstoffen te kunnen komen. Na de oorlog bleef er overleg. In 1946 was er sprake van een 'vakgroep paramenten-ateliers', gevestigd te Hilversum.[601] Op 11 juli van dat jaar werd een urgentie-verklaring aan de Rijksverkeersinspectie gestuurd met het verzoek een personenauto te leveren 'daar zowel het organisatiewerk onzer Vakgroep als het werk der firma Stadelmaier zelf wegens gebrek aan een personenauto in hoogst ernstige mate wordt belemmerd'. In deze brief werd de aandacht gevestigd op de belangrijke rol die A.W. Stadelmaier vervulde in het dagelijks bestuur en de materiaalvoorziening, waarvan al de aangesloten paramentenbedrijven afhankelijk waren. De ondersteuning van A. Funnekotter, die bij het bombardement van Rotterdam alles was kwijtgeraakt, moeten wij waarschijnlijk als onderdeel van het werk van deze vakgroep zien. Een rondschrijven van de vakgroep uit 1949 waarin verzocht werd om een opgave van de omzet, heeft het nummer 90 meegekregen. Het lijkt erop dat de vakgroep in die jaren een actief leven leidde.

Op 18 april 1950 zou er een nieuwe werkgeversorganisatie worden opgericht: de Katholieke Vereniging van Groothandelaren in Religieuze Artikelen, gevestigd te Amsterdam. De vereniging werd op 25 februari 1953 goedgekeurd door de bisschop van Haarlem. Zij diende de sociale en economische belangen van haar leden. Er zijn geen kwesties bekend die door de vereniging behandeld werden.

In 1957 is er sprake van een Nederlandse Katholieke Vereniging van Detailhandelaren in Religieuze Artikelen (ook wel HIRA of HIRAM genoemd), gevestigd te Leiden, met als secretaris A.C. van Noort. Namen van leden zijn niet bekend. De vereniging bracht de zogenaamde kloosterhandel weer ter sprake, waar men zich al jaren aan ergerde. Vooral de manier waarop de klooster hun artikelen aan de man brachten – 'aan de ene kant bedelen en aan de andere kant werken op het liefdadigheidsgevoel' – stoorde de middenstanders.[602] Zowel de bisschoppen als de Ned. R.K. Middenstandsbond werden aangeschreven. Hoewel er een onderzoek kwam, greep niemand in.

Geen van deze organisaties lijkt officieel te zijn opgeheven; zij stierven een stille dood. De laatst bekende actie die binnen een van deze organisaties speelde, dateert uit het einde van de jaren vijftig. J.L. Sträter schreef toen zijn vakgenoten aan, met het voorstel allemaal achter de klassieke modellen te blijven staan.[603] Het was zijn bedoeling alle leden op één lijn te krijgen om de stabiliteit van het vakgebied te waarborgen. Vader en zoon Stadelmaier waren het daar echter niet mee eens; zij wilden meegaan met de ontwikkelingen. Vanaf deze tijd gaan de veranderingen in de maatschappij en de katholieke wereld zeer snel. Het vakgebied kwam onder grote druk te staan, de meeste bedrijven werden opgeheven en er was geen rol meer weggelegd voor vakorganisaties.

HOOFDSTUK 5

Op weg naar de ommezwaai 1945–1962

Liturgie en kunst

Op 20 november 1947 werd de encycliek *Mediator Dei* gepubliceerd, als reactie op de hervormingen in de liturgie die de afgelopen decennia hadden plaatsgevonden.[604] Paus Pius XII sprak in deze zendbrief zijn waardering uit voor onderzoekers van de liturgie. Vooral de benedictijnen hadden veel bijgedragen aan de kennis en het begrip van de liturgie, in het bijzonder de eucharistie, bij een brede laag van de bevolking over de gehele wereld. Maar de herontdekking van oude liturgische gebruiken had volgens de encycliek ook tot minder wenselijke situaties geleid. Vooral de ongeautoriseerde herinvoering van enkele verouderde riten en ceremonieën riep ongerustheid op. Oude gebruiken verdienden zeker studie en respect, maar mochten niet boven de nieuwe geplaatst worden. Als voorbeelden van dwalingen noemt de zendbrief de weergave van het altaar als eenvoudige tafel, de uitsluiting van zwart als liturgische kleur, de verbanning van beelden uit de kerk, de weergave van Christus zonder sporen van zijn lijden en de afwijzing van polyfone muziek.

Volgens de encycliek stonden alle vormen van kunst ten dienste van de liturgie. Zij waren tenslotte van grote invloed op de uiterlijk beleving. De versiering van kerken en altaren moest om die reden door de kerkelijke overheid worden gestimuleerd, hoewel overdaad diende te worden afgewezen en de versieringen schoon en waardig moesten zijn. Wat gold voor de liturgische gebruiken, gold ook voor de muziek en de kunsten; respect voor het oude kon nooit afkeuring van het nieuwe met zich meebrengen. Kunstwerken mochten nooit veroordeeld worden vanwege moderniteit. 'Voor het overige behoort men dan ook absoluut de moderne kunst, mits zij de kerkgebouwen en de kerkelijk ceremonies met de verschuldigde schroom en eerbied ten dienste staat, vrij te laten in haar beweging.'[605] Er was echter wel een aantal voorwaarden voor acceptatie. Zowel extreem realisme als extreem symbolisme werd afgewezen. Bovendien hoorden de belangen van de gemeenschap voorrang te krijgen boven de belangen van de individuele kunstenaar:

> Wij kunnen [...] niet nalaten die voorstellingen en beelden, gelijk er onlangs door enigen werden ingevoerd, te betreuren en te verfoeien, welke misvormingen en verkrachtingen van de gezonde kunst zijn en bovendien menigmaal flagrant in strijd zijn met de Christelijke betamelijkheid, zedigheid en vroomheid, terwijl zij het ware religieuze gevoel op ellendige wijze kwetsen.

← 262 Bladmotieven op een kazuifel van Th. Pijnappel, ca. 1955–1960, rugzijde (detail). Amsterdam, Obrechtkerk.

In 1948 gaf dom Hans van der Laan een reactie op de encycliek, dat wil zeggen op de uitgesproken afwijzing van zowel extreem realisme als symbolisme.[606] De sleutel van dit commentaar lag volgens Van der Laan in het woord extreem. Het was de overdrijving die werd afgewezen, niet de begrippen zelf, integendeel. De ware kunst zou juist ontstaan uit een aaneensmeding van deze begrippen tot een zowel traditionele als persoonlijk kunst. Van der Laan brengt hier hetzelfde uitgangspunt naar voren als pater Constantinus in zijn verhandelingen over liturgie en kerkelijke kunst: traditionele originaliteit. Het perfecte evenwicht tussen beide aspecten zou de basis vormen voor een authentieke en eeuwige, levende kunst.

De vermaning van het Vaticaan ten aanzien van af te keuren moderne kunst lijkt in eerste instantie weinig resultaat te hebben gehad. In ieder geval werd er in de *Osservatore Romano* van 19 juli 1952 een instructie opgenomen van de Congregatie van de Riten om de afkeuring te bevestigen.[607] De uitspraken liegen er niet om. Er wordt gesproken van 'abnormale vormen en profaneringen' en 'ontaarding in de kerkelijke kunst'. Verscheidene citaten worden aangehaald waarin de moderne kunst van bijvoorbeeld Picasso, Rouault en Matisse scherp wordt veroordeeld. In de instructie wordt gesproken over het belang van goede en eerbiedwaardige overleveringen, die volgens de congregatie in het verleden altijd de stoot hadden gegeven tot nieuwe en schone vormen. De *Osservatore Romano* van 25 juli 1952 geeft als voorbeeld van een verkeerde uitbeelding de weergave van Christus als 'de gegeselde, als een door martelingen misvormd wezen, als de ongelukkige, die onder zijn zending is bezweken'. Het was de Christus van de verrijzenis die de schrijver, kardinaal Celso Constantini van de Centrale Pauselijke Commissie voor Kerkelijke Kunst, wilde zien.

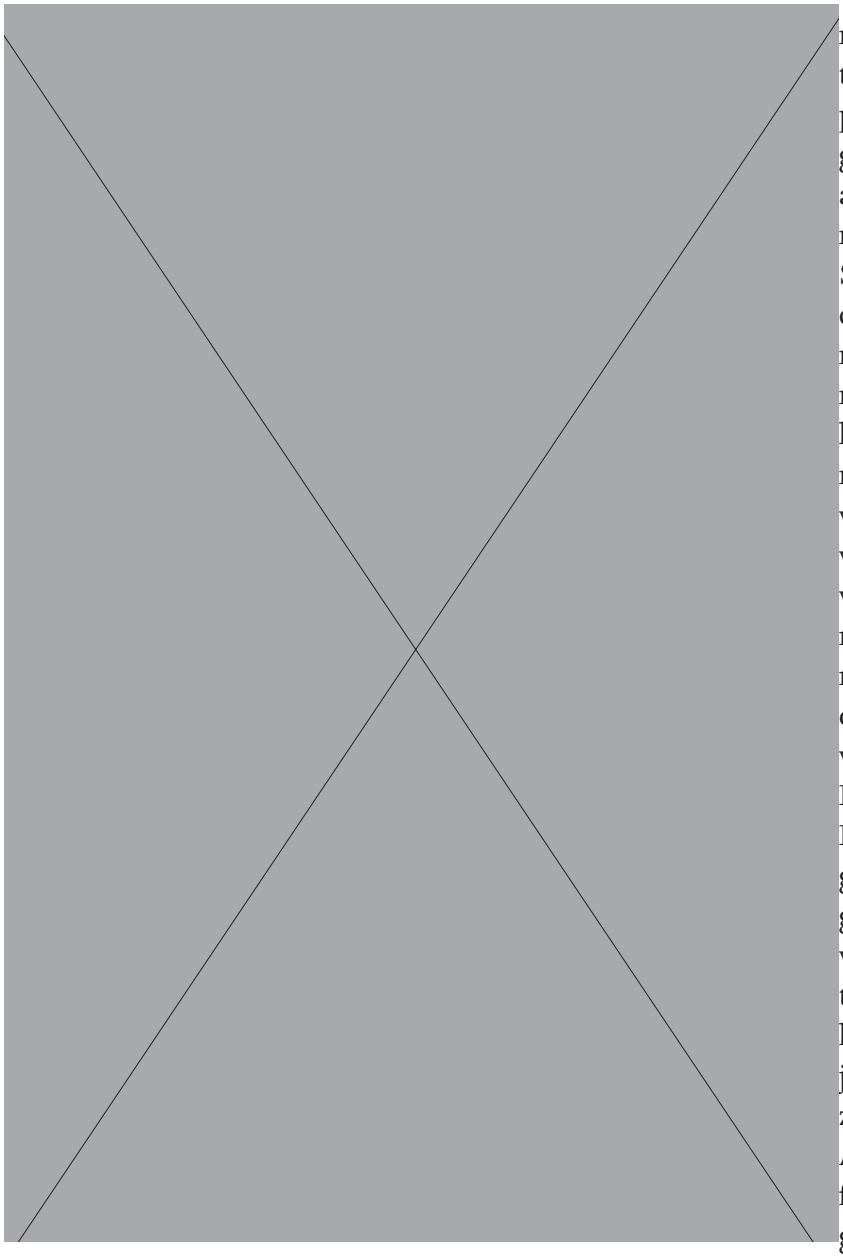
De instructie van de Congregatie van Riten werd enkele dagen later in Nederlandse vertaling aan de bisschoppen gestuurd, ter ruime verspreiding.[608] In juli 1955 werd de pauselijk internuntius in Nederland verzocht verslag te doen van de acties die ondernomen waren.[609] Volgens de bisschoppen was het schrijven met behulp van het Katholiek Nederlands Persbureau gepubliceerd in alle grote dagbladen. Ook wezen zij erop dat in elk bisdom al vele jaren diocese commissies werkzaam waren waaraan al het werk werd voorgelegd, en dat priesters op de seminaria degelijk werden geschoold. Kunstenaars werden via de AKKV en het Sint-Bernulphusgilde goed op de hoogte gehouden. Volgens de bisschoppen zou men in Nederland dan ook zelden voorwerpen aantreffen die strijdig waren met de instructies, 'Eerder zal men erover moeten klagen, dat er een teveel is aan fabriekmatig aangemaakte artikelen, die wellicht traditionele vormen vertonen, maar waaraan de schoonheid en de bezieling ontbreekt die de eredienst terecht mag vorderen'. Een enkele keer was er wel een kunstwerk verwijderd, maar in geen geval behoefde men te twijfelen aan de 'eerlijke en diep-godsdienstige bedoelingen van de betreffende kunstenaar, die zijn religieuse visie uitte in een vorm die te subiectief abstractie maakte van hetgeen traditie en algemeen gevoelen ten aanzien van kerkelijke kunst vragen'. De stand van zaken in Nederland werd dus positief gebracht. Toch kwam de oproep uit Rome niet geheel uit het niets. In 1949 was bijvoorbeeld de kruisweg van Aad de Haas verwijderd uit de kerk van Wahlwiller, een kruisweg die oorspronkelijke was goedgekeurd door de

Bisschoppelijke bouwcommissie. Aanleiding was het verbod van het Vaticaan op een door De Haas geïllustreerd boekwerk. Als reden voor afwijzing van de illustraties van De Haas gaf het Vaticaan: 'Zij zijn een uitgesproken voorbeeld van de betreurenswaardige neiging van misvormende en profaniserende kunst. De afbeeldingen zijn monsterachtige larven en verwijzen naar tendenties in Nederland, die beledigend zijn voor de waardigheid van religieuze onderwerpen.'[610] Het is duidelijk dat het Vaticaan de meeste moderne tendensen bleef afwijzen. Gehoorzaamheid aan de wet en aansluiting zoeken bij de traditie was het motto.

In tegenstelling tot de beeldende kunst kende de paramentennijverheid in Nederland in de naoorlogse periode nauwelijks conflicten met het kerkelijk gezag. De strijd over de vorm van de gewaden was eind jaren twintig tot rust gekomen. De meeste gewaden waren van het wijde model, ofwel volgens de negentiende-eeuwse interpretatie met de verticale plooival, ofwel van het oorspronkelijke model met de horizontale plooival. Oude kazuifels van het Romeinse model werden daarnaast zonder enig probleem gedragen. In een declaratie van de Congregatie van de Riten van 20 augustus 1957 werd zelfs gesteld dat beslissingen over het gebruik van bepaalde vormen aan de plaatselijke bisschoppen dienden te worden overgelaten. Zij hoefden er alleen voor te zorgen dat 'de heiligheid en schoonheid van de eredienst niet wordt geschaad, dat er geen ondoordachte afwijkingen worden gemaakt en dat er geen verwarring of verwondering bij de gelovigen wordt gewekt'.[611] De uitsluiting van zwart als liturgische kleur, in de *Mediator Dei* van 1947 als voorbeeld van dwaling genoemd, lijkt in Nederland nog maar beperkt te hebben plaatsgevonden. Pas na 1960 verdween de kleur zwart op grote schaal uit de kerk, ondanks de vernieuwde rubrieken, waarin alle vijf traditionele liturgische kleuren werden aangehouden.[612] Ook op het gebied van decoraties zijn er geen conflicten bekend. De versiering was dan wel abstracter en expressiever geworden, extreem was zij niet. Noch de Christus van Jacques de Wit voor Sträter, waarin elk spoor van zijn lijden ontbrak, noch de Christus van Wim van Woerkom voor Stadelmaier, waarin Christus als gemartelde werd weergeven, was uitgesproken genoeg om afkeuring op te wekken.

Liturgische veranderingen

In de encycliek *Mediator Dei* werd tevens ingegaan op de grote betrokkenheid van de kerkgangers bij de liturgie. In principe was deze betrokkenheid natuurlijk een goede zaak, maar de taak van de priester diende volgens de encycliek in geen enkel opzicht overgenomen te worden. De liturgische beweging had echter een verandering in gang gezet die moeilijk was te stoppen. Een grotere betrokkenheid van het volk was altijd een hoofddoelstelling van de beweging geweest. Dit uitte zich onder andere in de wens om de priester de mis te laten opdragen met het gezicht naar de gelovigen, zodat zij een beter zicht hadden op de consecratie. Normaal gesproken voerde de priester de consecratie uit met zijn gezicht naar het altaar en daarmee naar het westen, de richting van Jeruzalem. De juiste oriëntatie van het kerkgebouw, en daarmee van het altaar en de priester, was in de



263 Kazuifel van Th. Pijnappel, ca. 1955–1960, voorzijde. Amsterdam, Obrechtkerk.

negentiende eeuw juist een belangrijke kwestie geweest in de strijd om een beter begrepen liturgie. De wens om de priester met zijn gezicht naar het volk te plaatsen, ging tegen alle liturgische gebruiken in. F.C. van Beukering, liturgist en pastoor van de Rotterdamse Sint-Antonius Abt, voerde rond 1930 als eerste de *celebratio versus populum* in, met toestemming van de Haarlemse bisschop J.D.J. Aengenent.[613] Op dat moment werd de omkering door het episcopaat als geoorloofd gezien, maar nog niet als gewenst.[614] Pas in de loop van de jaren vijftig werd de omkering in vele landen ingevoerd, met grote gevolgen voor de vormgeving van de paramenten. De voor het volk zichtbare rug van de gewaden was tenslotte altijd het meest uitbundig versierd geweest. Door de omkering werd de voorzijde van het gewaad van groter belang. Pastoor Mutselaar van de Fatimakerk te Den Haag, een aanhanger van F.C. van Beukering, nam in 1954 paramenten in gebruik die aan de voor- en achterzijde identiek gedecoreerd waren.[615] Monseigneur Huibers van het bisdom Haarlem verleende kort daarna toestemming voor de omkering in bredere kring. Een kazuifel van Th. Pijnappel uit de late jaren vijftig laat duidelijk de overgangsituatie zien (AFB. 262–263). Voor de Obrechtkerk te Amsterdam maakte het atelier een witte kazuifel, waarvan zowel de voor- als de achterzijde gedecoreerd is met een okergele balk, afgezet met vrijwel abstracte bladmotieven. Het enige verschil is de breedte van de balken. Voor- en achterzijde zijn vrijwel inwisselbaar geworden.

Nieuwe vormen

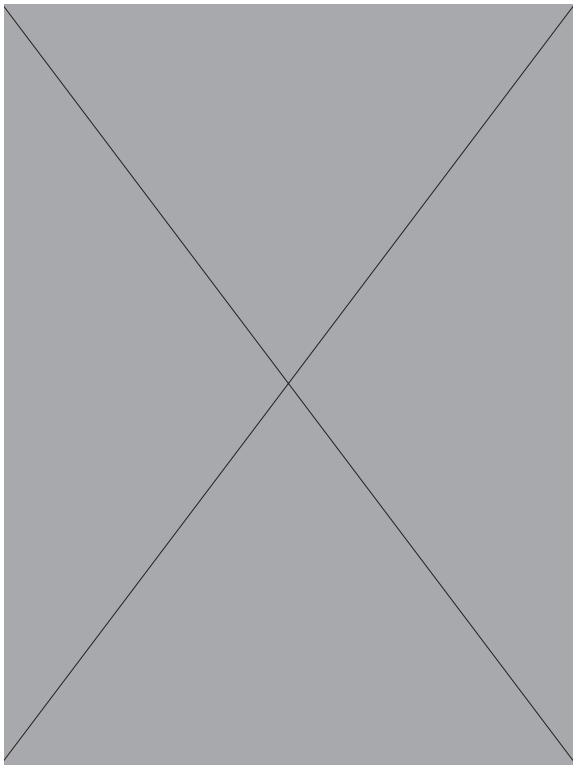
Al rond 1950 zou de Zwitserse zuster Augustine Flüeler (1899–1992) van het kapucijnerklooster te Stans ingrijpende vormveranderingen introduceren. Zij vond dat paramenten een uitdrukking moesten zijn van het volk en de tijd waarin ze tot stand waren gekomen. Dat was alleen mogelijk als de vormgeving vrij werd gelaten. In het verleden was er volgens haar te veel waarde gehecht aan traditionele vormen, die ooit door de mode waren bepaald. Vorm en decoratie van de paramenten waren echter in principe vrij, alleen voor de stof bestonden aanwijzingen in de kerkelijke wetten. Uiteindelijk was er niet meer nodig dan een goed model

en een goede stof om het parament zijn waardigheid en symbolische waarde te geven. Te veel decoratie zou deze alleen maar verminderen. Voor Flüeler was een gewaad alleen overtuigend sacraal als 'Stoff, Schnitt, Farbe und Dekor aus innerer Notwendigkeit herauswachsen und zur Einheit verschmelzen'.[616]

Flüeler was evenals Hans van der Laan goed op de hoogte van de geschiedenis van de paramenten. In haar publicaties *Paramente* uit 1949 en *Das sacrale Gewand* uit 1964 zijn alle klassieke modellen afgebeeld. Flüeler veroorloofde zichzelf grote vrijheden ten opzichte van deze modellen. Haar kazuifels zijn over het algemeen gevormd uit een volledige cirkel, maar dan verticaal opgesneden, zodat het uiteindelijke resultaat bijna rechthoekig is (AFB. 264). Deze vormverandering was nog niet spectaculair; al in de jaren dertig kwam dit model voor. Maar wel volledig nieuw waren de opstaande kragen en verschillende halsuitsnijdingen. De koorkappen zijn een enkele keer voorzien van een capuchon, maar er komen ook varianten van capuchon of schild voor, zoals een rondom doorgezet, dubbel en geplooid aurifries, of een puntig schild dat tot over het middel hangt.

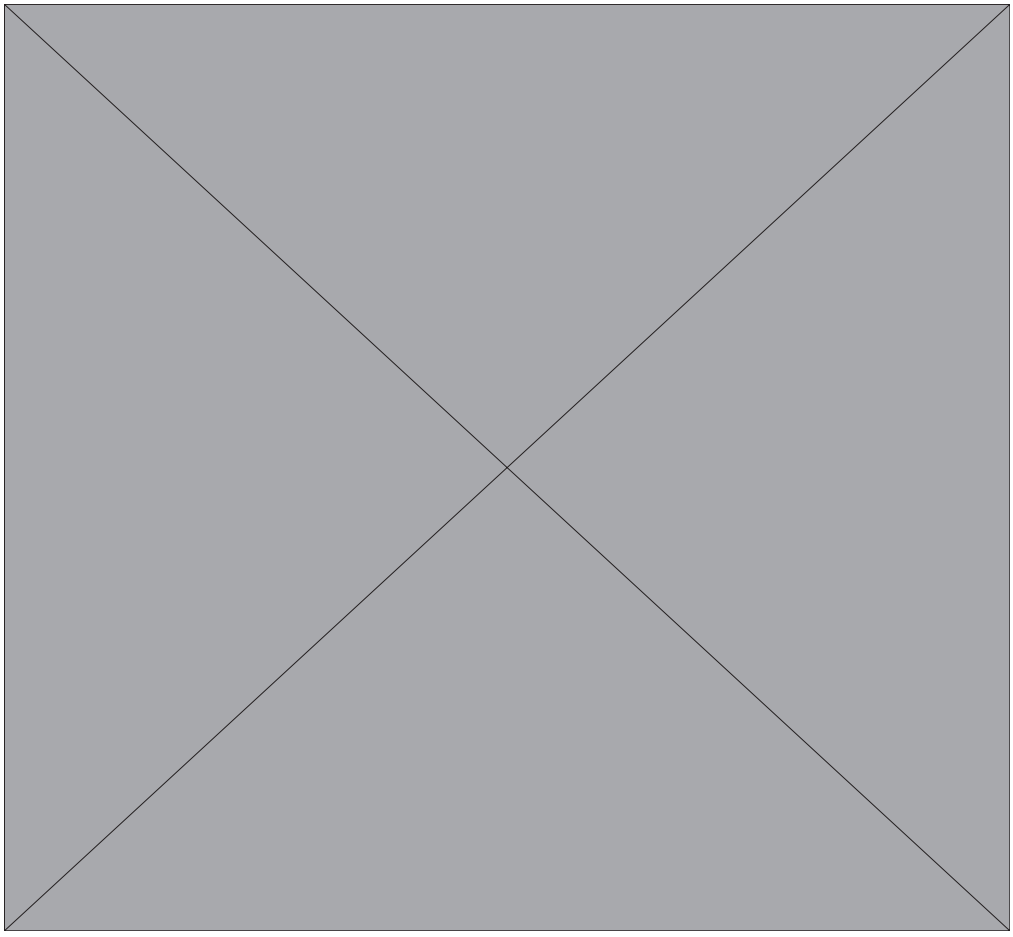
De meeste gewaden van Flüeler zijn gemaakt van handgeweven stoffen, soms met ingeweven strepen, van zijde of zijde in combinatie met wol. Ook in andere Westerse landen ging men halverwege de jaren vijftig met handgeweven stoffen werken, maar Zwitserland zou de belangrijkste producent worden van monumentale paramenten van dergelijke stoffen. De decoratie van deze paramenten is uitermate sober. Het eventueel aanwezige borduurwerk is zuiver geometrisch en uitgevoerd in terughoudende kleuren. Het beperkt zich niet tot de klassieke banden, maar is over het gehele gewaad aangebracht of maakt deel uit van het patroon van de stof. De decoratie van voor- en achterzijde verschilt nauwelijks.

Een tweede belangrijke Zwitserse vormgeefster was Erna Schillig (1900–1993). Zij leidde de paramentenafdeling van de École de tissage in Luzern. Haar werk vertoont grote overeenkomsten met dat van Augustina Flüeler. Ook hier zien we wijde, bijna rechthoekige kazuifels van handgeweven stoffen met ingeweven strepen. En ook Schillig ging vrij om met het model; van haar is bijvoorbeeld een koorkap met een zeer breed aurifries, rondom de hals geplisseerd (AFB. 265). Deze vormen waren nog nooit eerder te zien geweest. Toch riepen de vernieuwingen van Flüeler en Schillig geen felle reacties op. In *L'Ouvroir liturgique* van 1953 werd het werk van Erna Schillig en Augustine Flüeler besproken door de benedictijn Samuel Stehman van de Brugse Sint-Andriesabdij. Zelf had hij wel kritiek op de vrije modellen. De kazuifels waren namelijk van het type 'tombant', niet 'enveloppant', met andere woorden: niet omhullend zoals het klassieke model. Met nadruk verwees hij dan ook naar het artikel van Hans van de Laan over de klassieke vormen, volgens hem de enige juiste. Maar volgens hem waren de kazuifels ook 'Assez classiques dans leur conception pour ne choquer personne'.[617]



264 Handgeweven kazuifel van Augustine Flüeler, Atelier de Stans, met kraag (Flüeler 1955, afb. 44).

Dankzij de twee genoemde ontwikkelingen – de 'omke-



265 Handgeweven koorkap van Erna Schillig, École de tissage te Luzern, met geplooid aurifries (Stehman 1953, p. 74).

ring' van de priester en de grotere vrijheid die er werd ingenomen ten opzichte van het model – ging de vormgeving van de Nederlandse paramenten eind jaren vijftig grondig veranderen. Protest van de kerkelijke overheid bleef uit, wat verbazing mag wekken gezien de decennialang durende, zeer principiële strijd die voorheen gevoerd was rond de vorm van de kazuifel. Dankzij de declaratie van de Congregatie van de Riten van 20 augustus 1957 kwam de zeggenschap over de vorm van de kazuifel zelfs bij de plaatselijke bisschoppen te liggen. Dit maakte de invoering van veranderingen heel wat eenvoudiger. J.L. Sträter ondernam nog een poging om de Nederlandse paramentenateliers op één lijn te krijgen. Hij stelde in een rondschrijven voor vast te houden aan de bestaande modellen, maar zijn voorstel vond geen weerklank. Eind jaren vijftig experimenteerden alle ateliers met vorm en decoratie. Er verschenen verschillende halsafwerkingen. De van onder recht afgesloten V-hals van de oorspronkelijke kazuifels – zoals gepropageerd door Hans van der Laan – werd populair, maar er verschenen ook boorden en kleine opstaande kragen. Bij Stadelmaier werd de rolkraag vanaf 1958 toegepast. De koorkap kreeg niet meer per definitie een schild, ook echte capuchons of een brede, loshangende slip met franje, bevestigd aan het aurifries dat rond de hals doorloopt, kwamen voor.

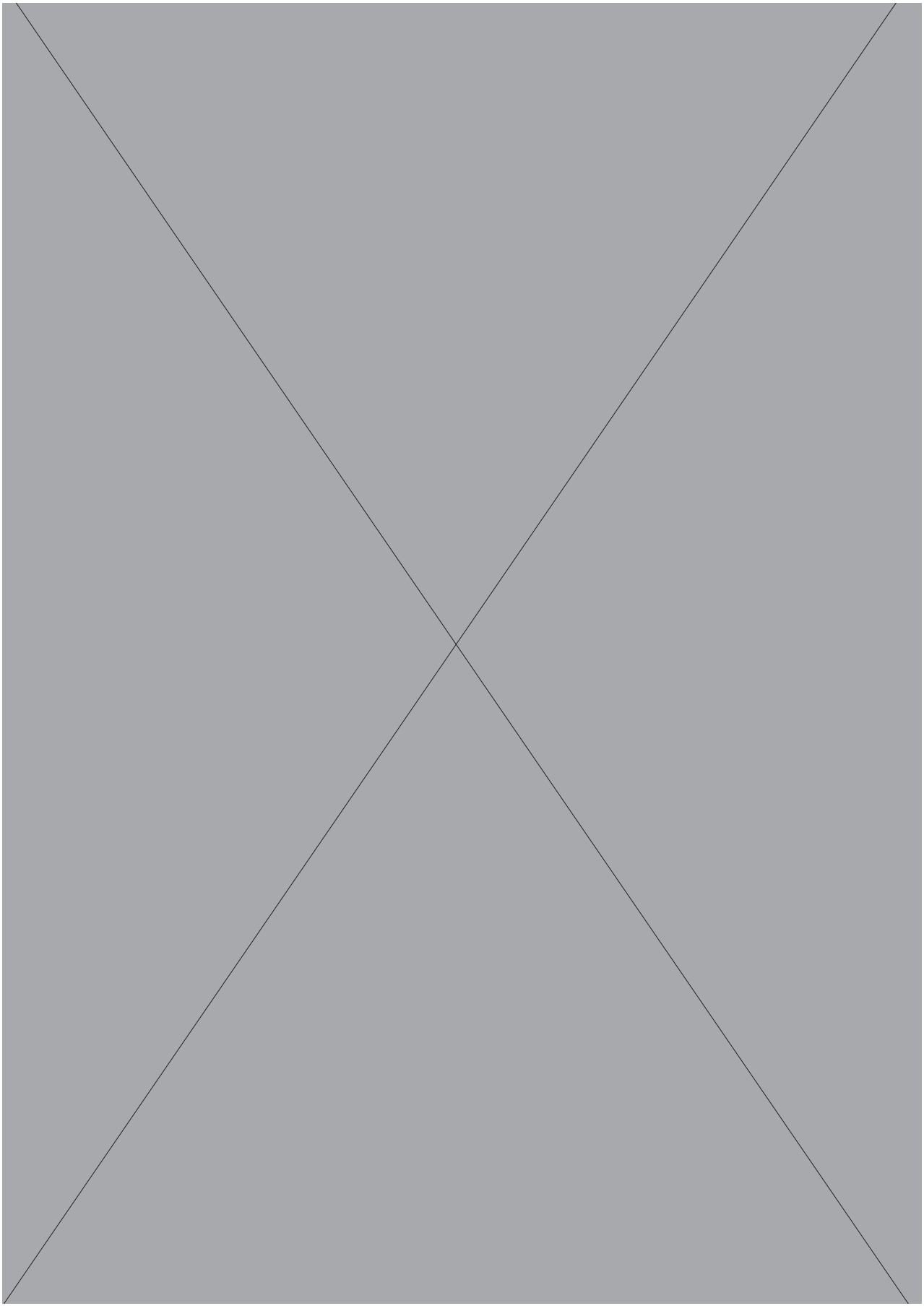
De ondergang van de borduurnijverheid

De ateliers van J.L. Sträter en A.W. Stadelmaier, die groot waren geworden met hun borduurwerk, bleven tot in de vroege jaren zestig op verfijnde decoratie gericht. Bij Stadelmaier waren de ontwerpen nog steeds in handen van Wim van Woerkom. Bij Sträter was Jacques de Wit nog steeds de belangrijkste ontwerper. Ella Sliedrecht was vertrokken; zij had eind jaren vijftig met de kunstenaar Henri Kreykamp een eigen atelier opgericht te Offenbeek.[618] Halverwege de jaren vijftig werd het figuratieve ornament bij Sträter vrijwel geheel losgelaten.[619] De brede aurifriezen uit deze periode zijn volledig geometrisch gedecoreerd (AFB. 266). De composities bestaan uit zich herhalende blokken, samengesteld uit rechthoeken, ruiten, kruisen, bloemmotieven en vlakvullingen. Voor- en achterzijde zijn vrijwel identiek gedecoreerd. De applicaties zijn uitgevoerd in vilt, modern galon en goudleer, en vastgezet met grove steken van zeer dik, ongetwijnd garen. Er werden voor de wijde gewaden effen stoffen gebruikt: gladde zijde of popeline in dominante kleuren felrood, mosgroen, helpaars. Voor de decoratie werden zoveel mogelijk complementaire kleuren gebruikt als groen op rood en paars op groen. Een ontwerpaquarel toont een zeer rijk ornament van goudbrokaat in deze stijl (AFB. 267). Niet alleen het gaffelkruis maar ook de onderrand en de hals zijn met een decoratie afgewerkt waarin stenen zijn verwerkt. Dit gewaad heeft nog wel een centraal ornament van een vis en een mand met broden op de rugzijde, maar deze zijn zeer hoekig en gestileerd vormgegeven. De paramenten van Sträter met deze vormgeving hadden veel succes.

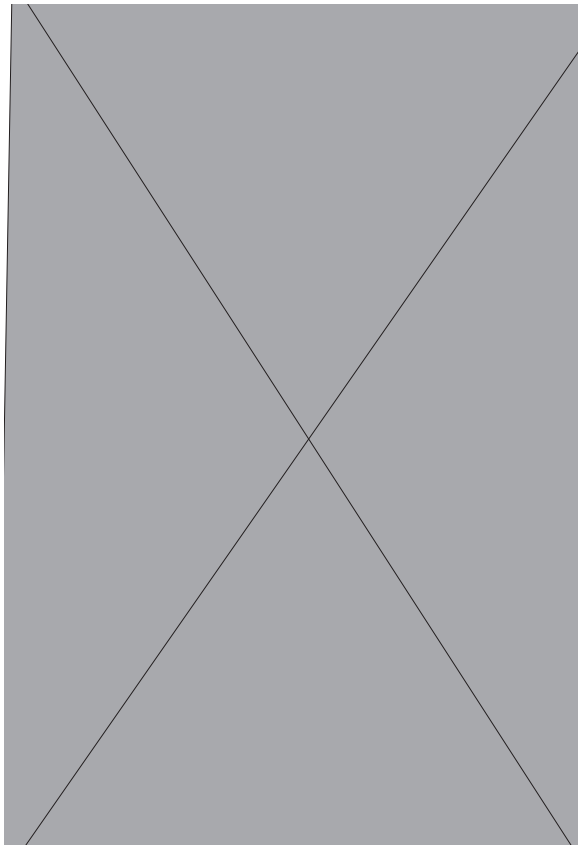
De veranderingen in de kerk bleven niet beperkt tot de 'omkering' van de priester en een grotere vrijheid op het gebied van vormgeving. Eind jaren vijftig gingen vele vaststaande waarden op de schop. Er werd bewust aansluiting gezocht bij een brede bevolkingslaag en de aloude weerstand tegen modernisering werd losgelaten. Het Tweede Vaticaans Concilie (1962–1965), bijeengeroepen als reactie op de grote veranderingen in de maatschappij, bevestigde de gewijzigde opvattingen en maakte veel mogelijk. Een gevolg van het concilie was bijvoorbeeld het opheffen van de verplichting paramenten van zijde te vervaardigen. Het gebruik van goedkopere materialen als wol en kunststoffen nam een grote vlucht. De conservatieve houding tegenover moderne vormgeving die nog uit de encycliek *Mediator Dei* uit 1947 had gesproken en die bevestigd was door de Congregatie van de Riten tot ver in de jaren vijftig, werd verbazingwekkend snel losgelaten.

De modernisering van de kerk zou echter de terugloop van kerkgangers, die al in de jaren vijftig was begonnen, niet kunnen stoppen. De markt voor paramenten veranderde dan ook ingrijpend. De toegenomen onzekerheid binnen de kerk leidde tot een sterke achteruitgang in opdrachten; men wachtte af. Het kostbare handborduurwerk raakte snel uit de gratie. Goedkopere en toch bevredigende resultaten konden bereikt worden met behulp van eenvoudige applicaties. De paramenten van de jaren zestig kenmerken zich door een toenemende soberheid en de volledige acceptatie van een moderne, geheel abstracte decoratie.

Enkele ateliers overleefden de nieuwe ontwikkelingen. Het atelier van A.W. Stadelmaier bleef overeind, wat vooral te danken was aan de buitenlandse afzet.



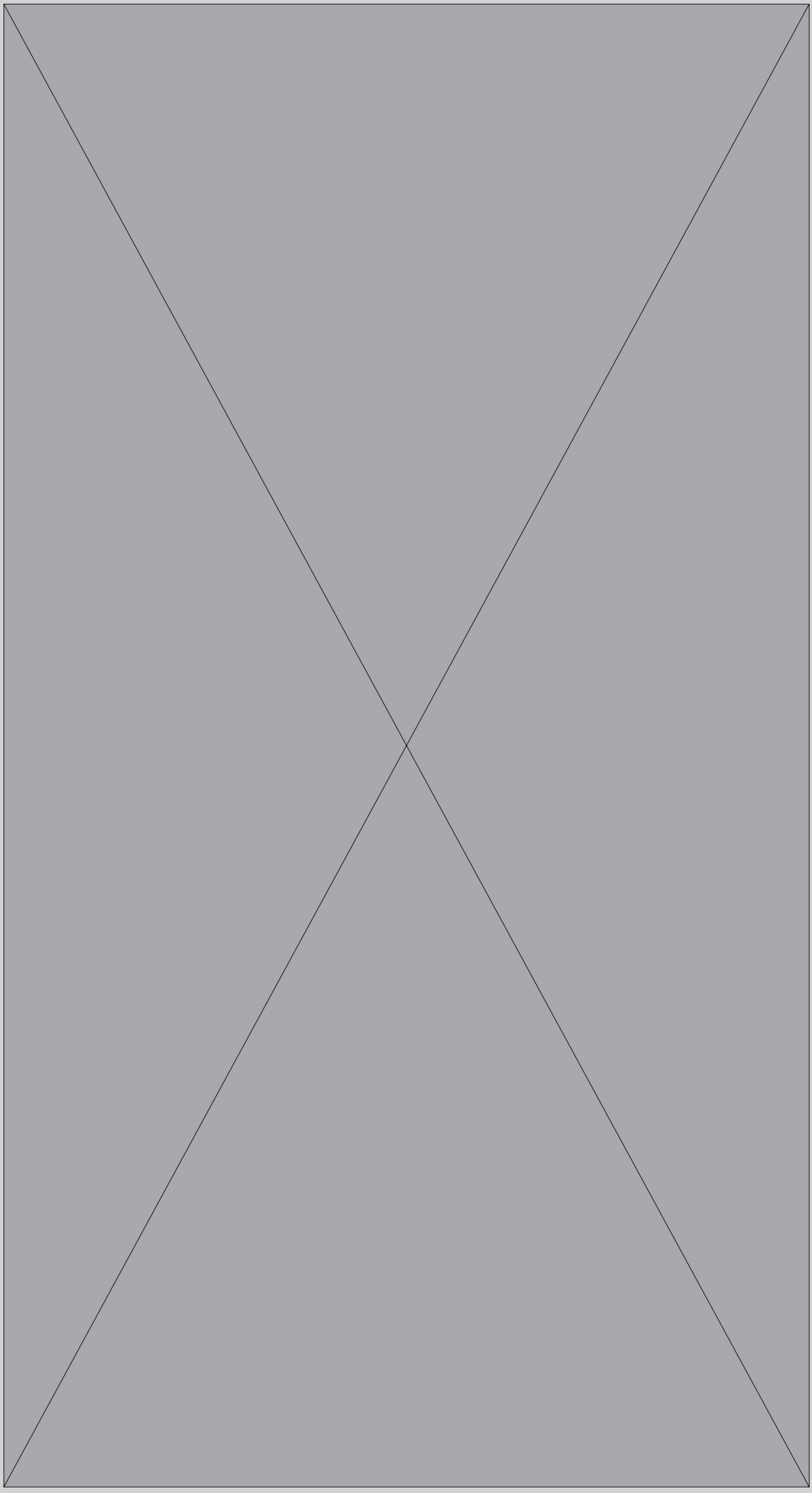
Na overname van het bedrijf door zijn zoon Bernard Konrad Paul Stadelmaier (1934) zouden er grote vernieuwingen op het gebied van vormgeving plaatsvinden, zowel wat betreft het model als de decoratie. Andere ateliers die de veranderingen van de jaren zestig goed doorstonden, waren de ateliers van Th. Pijnappel te 's-Hertogenbosch (1938) en C. Bousardt te Tilburg (1959). Het atelier Pijnappel had op het hoogtepunt van zijn bestaan circa veertig meisjes in dienst. Bousardt had begin jaren zestig ongeveer 35 meisjes in dienst. Zij richtten zich op een zeer moderne, vrijwel abstracte vormgeving, uitgevoerd in de applicatietechniek. De meeste van de (voorheen) belangrijke ateliers werden echter opgeheven: Cox & Charles in 1959, het Sint Maartenshuis in 1962, C.H. de Vries en H. Fermin in 1963, Rietfort en Jongenelen in 1966, Funnekotter in 1967 en Bos-Claessen in 1969; J.A. Verbunt wordt het laatst genoemd in 1972. De productie van deze bedrijven was in de laatste jaren van hun bestaan al zeer klein. Enkele ateliers, zoals dat van J.L. Sträter, kenden nog een aantal jaren een wisselvallig bestaan, maar ook zij verdwenen uiteindelijk. In 1966 solliciteerde Wil van Veen bij Sträter, omdat zij moest vertrekken bij het atelier van de Zusters Franciscanessen Missionarissen van Maria in Amsterdam, waar nog maar één oudere borduurster in dienst werd gehouden. Sträter vertelde over de sombere vooruitzichten. Hij twijfelde er zelfs aan of zijn zoon in dit vak door moest gaan. De arbeidsvoorwaarden waren zo slecht dat Van Veen afzag van de functie.[620]



266 Kazuifel van J.L Sträter, ca. 1955, met een patroon van ruiten en kruisen. Deze nieuwe 'mannelijke' decoraties hadden veel succes. Amsterdam, Obrechtkerk.
← 267 Ontwerp voor een gouden kazuifel voor J.L. Strater, ca. 1955. De mand met broden en de vis verwijzen naar de wonderbare spijziging. Particuliere collectie.

De kloosterateliers stonden eveneens onder druk. De aanmeldingen liepen snel terug, kloosterlingen traden uit. Zuster Christine van der Meer de Walcheren bijvoorbeeld verliet in 1966 het klooster Notre-Dame te Oosterhout.[621] Enkele kloosterateliers bleven in afgeslankte vorm bestaan. De ateliers van de benedictinessen van Sint-Lioba in Egmond-Binnen en de benedictijnen van de Sint-Willibrordusabdij te Doetinchem (de Slangenburg) bloeiden daarentegen. Het eerste atelier leverde, en levert nog steeds, kostbare handgeweven stukken. Het laatste atelier leverde vanaf circa 1960 goedkopere paramenten van zware interieurstoffen of grove wol. Er bestonden geen relaties op kunstzinnig gebied met het broederklooster te Oosterhout. Het klooster Notre-Dame in Oosterhout bleef op bescheiden schaal gewaden naar het ontwerp van Hans van der Laan leveren.

De ateliers die overleefden waren vooral gespecialiseerd in minimaal gedecoreerde paramenten, die uitstekend pasten binnen de hervormingen. De bloei van de Nederlandse katholieke borduurateliers, die 120 jaar had geduurd, was definitief voorbij.



HOOFDSTUK 6

Katholiek textiel in Nederland 1830–1965: overzicht

Opkomst van de paramentennijverheid en de neobarok 1800–1860

In het begin van de negentiende eeuw was er in Nederland nog geen sprake van een echte paramentennijverheid. Liturgische kleding werd veelal in de eigen parochie gemaakt van fraaie, maar niet voor kerkelijk gebruik bedoelde zijde. Soms ging het zelfs om hergebruik van kostbare hof- of trouwjurken. Nieuwe zijde en fraai geborduurde paramenten werden geïmporteerd. De stad Lyon was de belangrijkste leverancier van zijden stoffen voor kerkelijk gebruik en dat zou zij blijven tot ver in de negentiende eeuw. Wat betreft het goudborduurwerk was Nederland vooral op België gericht. De Belgische afscheiding van het Koninkrijk Nederland in 1830 veroorzaakte geen definitieve breuk. De ateliers van J.A.A. van Halle te Antwerpen en de familie Grossé te Brugge leverden de eerstvolgende decennia de kostbaarste borduurwerken voor de Nederlandse markt. In Nederland zelf waren tot eind jaren dertig geen borduurateliers van betekenis actief. De markt lag open en ondernemers zagen hun kansen liggen.

In 1838 vestigden zich twee paramentenleveranciers in Nederland die van groot belang zouden worden. Het gaat om Daniël van Kalken en François Stoltzenberg, respectievelijk werkzaam in Oirschot en Roermond. Beide ondernemers kenden de textielmarkt goed. Van Kalken had ervaring opgedaan in Antwerpen, waar hij als koopman werkzaam was. Stoltzenberg was opgeleid door zijn vader, een textielhandelaar uit het Nederrijnse gebied, een streek met een lange geschiedenis van textielnijverheid. In de jaren veertig en vijftig startten nog enkele andere bedrijven met het leveren van paramenten. Meest succesvol waren T.A. Rietstap & Zoon te Den Haag en Van Gennip & Huijsman te Amsterdam. De oprichter van het eerste bedrijf was van oorsprong hoedenmaker. Hij ontwikkelde zich tot passementwerker, een beroep dat zijn zoon J.L.T. Rietstap zou overnemen. Het bedrijf was geheel gericht op het maken en verwerken van gouddraad. De beide oprichters van het Amsterdamse bedrijf Van Gennip & Huijsman waren textielhandelaar. Alle genoemde paramentenleveranciers waren dus in de eerste plaats ondernemer. Waar de door hen aangestelde ambachtlieden werden opgeleid, is niet met zekerheid te zeggen. De eerste goudborduurders bij Van Kalken en Stoltzenberg kwamen mogelijk uit België, waar zij beiden handelscontacten hadden. De werknemers van Rietstap waren waarschijnlijk wel in Nederland geschoold, namelijk in het vervaardigen van goudborduurwerk voor uniformen.

← 268 Briefhoofd van de firma H. Fermin, 1919. Gemeentearchief Den Haag, 0v3, 810.

Door de import van textiel en het gebrek aan eigen traditie was de invloed van Frankrijk en België op de vormgeving van paramenten in de eerste decennia zeer groot. De Franse geweven ornamenten volgden de mode van de tijd, eerst het sobere biedermeier, vervolgens de weelderige neobarok. Deze laatste stijl viel goed in katholieke kringen, als de stijl van de stad Rome, het centrum van de katholieke kerk. De stijl paste bovendien goed bij de in deze tijd gebouwde Waterstaatskerken. Tot omstreeks 1870 bleef de rijke vormgeving van de barok uitermate populair, zowel in het profane als het kerkelijke interieur. In de geweven ornamenten overheersten kleurrijke, weelderige bloemmotieven, afgewisseld met ingeweven gouden of zilveren details. Het borduurwerk werd volledig uitgevoerd in goud- of zilverdraad over hoog reliëf en verlevendigd met pailletten en kleine, uit metaal gestanste ornamenten. Zwaar rankenwerk, vermengd met in reliëf weergegeven bloemen en vruchten, bedekte de aurifriezen van de paramenten. De neobarok overheerste alle paramenten in West-Europa tot ver over de helft van de negentiende eeuw. Er is te weinig over het werk van de vroege borduurateliers bekend om uitspraken te kunnen doen over de individuele stijlen van de ateliers. Alleen van Stoltzenberg zijn enkele goudborduurwerken bekend, die zich onderscheiden door hun grote plastische werking en goede kwaliteit.

De neogotiek en de paramentiek 1840–1910

De negentiende eeuw was een tijd van groeiend zelfbewustzijn voor de katholieken in West-Europa. Zeker in Nederland, waar zij vanaf de reformatie een ondergeschikte rol hadden vervuld, ontstond er een grote behoefte aan onderscheiding en daarmee aan een eigen stijl. Op zoek naar een geschikte bron van inspiratie richtten zij hun blik naar het verleden. De middeleeuwen werden gezien als een door en door katholieke tijd, waarin de kerk nog niet was verdeeld door reformatie en revolutie. De kunst uit die tijd werd dan ook als voorbeeld genomen. Hoewel de neogotiek in West-Europa zeker niet alleen was voorbehouden aan de katholieken, zouden zij er vanaf de jaren veertig van de negentiende eeuw sterk geassocieerd mee gaan worden.

De neogotiek was lang een stroming met een selecte groep aanhangers. Zij was in eerste instantie vooral van invloed op de architectuur. Tot de paramenten drong zij slechts langzaam door. Over de geschiedenis van de paramenten was zeer weinig bekend en de over Europa verspreide oude gewaden en borduurwerken moesten nog herontdekt worden. De paramentiek heeft vooral veel te danken gehad aan een aantal katholieke onderzoekers die in die tijd 'christelijk archeologen' werden genoemd. De belangrijkste publicaties werden geschreven door de Engelsman A.W.N. Pugin (*Glossary of ecclestical ornament and costume*, 1844), de Fransen Prosper Guéranger (*L'année liturgique*, 1841–1866), Victor Gay ('Vêtements sacerdotaux', in: *Annales archéologiques*, 1844–1848), Arthur Martin (*Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, 1848–1868) en Charles de Linas (*Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France,* 1860–1863), en de Duitse priester Franz Bock (*Geschichte der liturgischen Gewänder des Mit-*

telalters, 1859–1871). Zij waren echte pioniers op het gebied van het paramentenonderzoek. Hun kennis was voor een belangrijk deel gebaseerd op onderzoek naar verspreid gevonden, originele stukken in kerkschatten. De belangstelling voor het onderwerp nam snel toe en verzamelaars sloegen hun slag; in de tweede helft van de negentiende eeuw werd de basis gelegd voor vele belangrijke textielverzamelingen. Franz Bock was wellicht de meest spraakmakende verzamelaar. Hij reisde heel Europa door en deinsde er niet voor terug stukken uit gevonden textiel te knippen voor zijn eigen verzameling. Zijn oogmerken waren idealistisch; de verspreide stukken dienden ter studie en navolging. Ook in Nederland ontstonden dergelijke verzamelingen. In 1869 opende het Bisschoppelijk Museum te Haarlem zijn deuren, in 1872 volgde het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht.

De neogotiek was bij uitstek een internationale beweging; vertegenwoordigers uit Engeland, België, Frankrijk, Duitsland en Nederland kenden elkaar en lazen elkaars werk. De letterkundige Joseph Alberdingk Thijm was de centrale figuur voor de neogotische beweging in Nederland. Hij wist met zijn tijdschrift *Dietsche Warande. Tijdschrift voor Nederlandsche oudheden, en nieuwere kunst & letteren* (1855–1899) velen te bereiken. Zijn vriend en latere zwager de architect Pierre Cuypers werd het gezicht van de neogotiek in Nederland. Hun beider bemoeienis met de vormgeving van paramenten lijkt echter beperkt te zijn geweest. Cuypers was geassocieerd met Stoltzenberg en liet het terrein van de paramentiek grotendeels over aan zijn zakenpartner. De in Utrecht gestationeerde priester Gerard van Heukelum was van grotere invloed. In 1869 richtte hij het Sint-Bernulphusgilde op, waarin aanhangers van de neogotiek verenigd werden. Rond Van Heukelum en zijn Sint-Bernulphusgilde ontstond de zogenaamde Utrechtse school van de neogotiek, die sterk bepaald werd door een aantal kunstenaars, namelijk de architect Alfred Tepe, de edelsmid Gerard Brom en de beeldhouwer Friedrich Wilhelm Mengelberg. In het onregelmatig verschenen orgaan *Het Gildeboek* (1873–1881) en het jaarlijkse *Verslag van het St. Bernulphus-Gilde* (1886–1916) werd een aantal artikelen en opmerkingen over paramenten opgenomen. Van Heukelum was een bewonderaar van de Duitse priester Franz Bock. Ook hij ontwikkelde een grote liefde voor paramenten. Die blijkt onder andere uit zijn in de jaren zestig begonnen collectie middeleeuwse textielfragmenten en paramenten (de basis voor het Aartsbisschoppelijk Museum) en het feit dat hij deze collectie ter beschikking stelde voor navolging. Ook werd er in de tijd dat hij als kapelaan verbonden was aan de Utrechtse Sint-Catharinakathedraal een aantal belangrijke opdrachten voor paramenten verleend.

De al bestaande paramentenateliers stapten geleidelijk over van de neobarok naar de neogotiek. Hoewel er geen vroege neogotische paramenten aan een bepaald atelier kunnen worden toegeschreven, blijkt uit beschrijvingen dat het Roermondse atelier Stoltzenberg en het Amsterdamse atelier Van Gennip & Huijsman al in de jaren vijftig werk in deze stijl leverden. Vermeldingen van navolging van middeleeuws werk en de beschrijving van zijdeborduurwerk in kleur en geborduurde 'beeldjes' wijzen op ingrijpende veranderingen. Groot kan

de productie in de eerste jaren nog niet zijn geweest, aangezien er bijzonder weinig werk bewaard is gebleven dat aan deze beschrijvingen voldoet.

De markt groeide gestaag en in de jaren zestig en zeventig kwam er een volgende generatie producenten aan bod. Vrijwel alle nieuw opgerichte bedrijven kwamen voort uit al bestaande. J. van Hove en J. Laumen, die in 1863 voor zichzelf begonnen, waren beiden jarenlang werkzaam geweest in het atelier van Stoltzenberg. Dit gold waarschijnlijk ook voor M. Kluijtmans, die zich halverwege de jaren zestig in 's-Hertogenbosch vestigde. G. Funnekotter begon eind jaren zestig als vertegenwoordiger van Stoltzenberg in Utrecht. Daarnaast werden de eerste oprichters van de Nederlandse paramentenateliers opgevolgd door hun zoons. Frans Stoltzenberg volgde in 1875 zijn vader op. Daniël van Kalken stond aan de wieg van verscheidene ateliers. Zijn jongste zoon en naamgenoot nam het bedrijf in Oirschot over, zijn oudere zoons en zijn schoonzoon Janssen startten bedrijven te Breda (1864), Tilburg (1864), Mechelen (1870) en Weert (ca. 1877). Ook de in 1874 in Amsterdam gevestigde C.H. de Vries was waarschijnlijk opgeleid in een al bestaand Amsterdams bedrijf. Dit geldt ook voor de derde generatie paramentenleveranciers. Van grote betekenis voor de paramentenproductie werden de ondernemingen van H. Funnekotter, neef van de al genoemde Utrechtse G. Funnekotter, en van zijn zwager H. Fermin. Beiden vestigden zich in eerste instantie in Delft, respectievelijk in 1883 en 1888, maar vertrokken al snel naar Rotterdam en Den Haag.

Kloosterateliers ontstonden in Nederland pas laat. In 1879 vestigde het van oorsprong Akense klooster van de Zusters van het Arme Kindje Jezus zich binnen onze grenzen, inclusief het al in 1848 opgerichte atelier. De Kulturkampf in Duitsland had hun het bestaan onmogelijk gemaakt en verhuizing naar het net over de grens gelegen Simpelveld bleek de oplossing. Het kloosteratelier was mede dankzij de ondersteuning van Franz Bock groot geworden. Vele grote spelers op het terrein van de neogotiek hadden in Aken hun bestellingen geplaatst, onder wie Gerard van Heukelum. Waarschijnlijk was het klooster van de Zusters Franciscanessen te Eemnes het eerste volledig Nederlandse klooster dat toonaangevend borduurwerk produceerde, mogelijk op instigatie van Van Heukelum. Uit de jaren tachtig dateren verscheidene neogotisch gedecoreerde paramenten die aan dit 'zeer beroemd Atelier ter vervaardiging van het fijnste stikwerk' kunnen worden toegeschreven. De productie van deze kloosters was qua omvang niet vergelijkbaar met die van de commerciële ateliers, maar zij waren wel van groot belang voor de ontwikkeling van de neogotische borduurkunst.

Eind negentiende eeuw domineerde de neogotiek elk aspect van de kerkelijke vormgeving, ook die van het borduurwerk. Er zijn twee types decoratie te onderscheiden. Als eerste zijn er de met rankenwerk versierde paramenten. De vormgeving van deze ranken stond aanvankelijk nog dicht bij die van de voorgaande stijl: de neobarok. Ook hier bestaat de decoratie van de aurifriezen uit slingerende, enkele of dubbele ranken, opgevuld met blad- en bloemmotieven. De uitvoering van deze ranken veranderde geleidelijk tijdens de overgang van neobarok naar

neogotiek. Symbolische motieven als rozen, lelies en passiebloemen gingen overheersen. Bovendien werd de vormgeving van de ranken steeds meer beïnvloed door die van middeleeuwse decoraties, zoals bekend uit geïllustreerde handschriften en de edelsmeedkunst. Het goud- of zilverborduurwerk werd steeds eenvoudiger en vlakker en soms werden kleine kleuraccenten toegevoegd. In de loop der jaren nam het kleurige zijdeborduurwerk de overhand, ten koste van het goud- en zilverborduurwerk. Het centrale motief werd steeds vaker gevormd door een heiligenfiguur of tafereel, gedetailleerd en schilderachtig uitgevoerd.

Bij het tweede type decoratie is dit gedetailleerde en schilderachtige zijdeborduurwerk dominant aanwezig. De versieringen zijn ditmaal werkelijk ontleend aan Nederlandse borduurwerken, zoals die de paramenten in de vijftiende en zestiende eeuw versierden. Kleurige heiligenfiguren en schilderachtige Bijbelse taferelen zijn geplaatst in een architecturale omlijsting. Alle barokke elementen zijn verdwenen. De vroege paramenten in de neogotische stijl wijken nog in veel opzichten af van hun middeleeuwse voorgangers. Maar rond 1900 was de kennis en vaardigheid van de borduurateliers fenomenaal geworden en viel het werk nauwelijks meer van origineel te onderscheiden. Middeleeuwse composities en borduurtechnieken konden exact gereproduceerd worden. De lessen die geleerd waren uit de bestudering van middeleeuwse paramenten waren zeer gunstig voor de ontwikkeling van de borduurkunst. De vaardigheid van de katholieke borduurateliers was ongeëvenaard en de herontdekking van bepaalde borduurtechnieken kwam tot stand dankzij hun inspanningen.

De mechanisatie van de zijde-industrie was vanaf de jaren zeventig van grote invloed op de paramentennijverheid. Vooral het Duitse Krefeld werd belangrijk voor de leverantie van kerkstoffen en kant-en-klare ornamenten, mede dankzij Franz Bock, die vanaf 1859 stoffragmenten uit eigen collectie aan fabrikanten ter navolging beschikbaar stelde. Het ging hier vooral om middeleeuwse Italiaanse zijdedamasten met patronen van islamitische oorsprong, gedecoreerd met fabeldieren en jachttaferelen. Veel paramenten uit de neogotiek zijn van dergelijke stoffen gemaakt. Vooral de zogenaamde hertenstof en leeuwenstof werden enorm populair. Aan het einde van de eeuw volgden de laatmiddeleeuwse, zware brokaten met granaatappelmotief. Naast kopieën van originele stoffen werden er veel patronen uitgevoerd die op de middeleeuwse vormentaal waren gebaseerd. Ook neogotisch vormgegeven onderdelen als kazuifelkruisen, aurifriezen en koorkapschilden werden in de weverijen geproduceerd. Op het gebied van het borduurwerk waren er eveneens ontwikkelingen die van grote invloed waren op de markt. Zowel Belgische als Duitse ateliers leverden seriematig vervaardigde geborduurde ornamenten, die los verkregen konden worden. Er werden technieken ontwikkeld om met minder inspanning hetzelfde rijke effect te verkrijgen als bij de volledig handgeborduurde paramenten. Fijn geweven stoffen en beschilderd satijn gingen dienen als ondergrond voor grover borduurwerk. De borduurmachine maakte het snel aanbrengen van lijnen en vlakvullingen mogelijk. De productie van een aantal ateliers werd dankzij deze gespecialiseerde technieken zeer hoog. De leverancier hoefde in principe alleen nog maar te zorgen voor de

assemblage van populaire, gedeeltelijk geborduurde decoraties, geweven banden en een stof van de gewenste kleur. Zeer betaalbare producten overspoelden de Nederlandse markt. Dankzij de gespecialiseerde fabricage werd het in alle opzichten veel makkelijker om in kerkelijke kunst te handelen. Voor het eerst vestigden zich handelaars in Nederland die geen enkele kennis hadden van de borduurnijverheid. Ook bedrijven die dezelfde doelgroep bedienden, bijvoorbeeld katholieke edelsmeden of handelaars in kaarsen of miswijn, gingen paramenten verkopen.

Neogotiek en nieuwe kunst 1900–1930

Ondertussen liep de tijd van de neostijlen ten einde. In de jaren negentig werd er naarstig gezocht naar nieuwe stijlen om vorm te geven aan de omgeving, zowel voor de architectuur als voor de beeldende kunst en de kunstnijverheid. Een nieuwe generatie katholieke kunstenaars ging zich verzetten tegen de dominantie van de neogotiek en de overvloed van fabrieksmatig vervaardigd werk. De populairste nieuwe decoratieve stijl, de art nouveau, werd echter niet zomaar geaccepteerd door de katholieke wereld. Decennia lang had men de overtuiging gekoesterd dat de gotiek de enige, echt katholieke stijl was. De nieuwe stijl – met veel frivole trekjes – werd ongeschikt gevonden voor de kerkelijke kunst. Ook de nieuwe stromingen binnen de beeldende kunst, zoals expressionisme en abstractie, waren voor de kerk lang onaanvaardbaar. De wegen van de profane en katholieke kunst liepen verder uiteen.

Een periode van stagnatie en onzekerheid brak aan voor de kerkelijke kunsten. De kunst van de middeleeuwen bleef voor veel katholieken het uitgangspunt. Wel ging men zich meer richten op de essentie van de kunst uit deze tijd, niet op de uiterlijke kenmerken. De geometrie werd als een belangrijk uitgangspunt gezien. De Beuroner Schule was een van de bewegingen die deze opvatting propageerden. Deze kunststroming was al eind jaren zestig ontstaan in het benedictijner klooster van Beuron, maar kreeg pas na 1900 meer invloed. Strenge geometrie, het vermijden van dieptewerking en vlakheid van de voorstelling werden richtinggevend voor de schilderkunst. De uiterlijke kenmerken van de Beuroner Schule zijn vooral terug te vinden in de paramenten die in de benedictijner abdijen in Duitsland werden vervaardigd. Ook werden er enkele weefsels in de stijl van Beuron door Krefeldse firma's uitgevoerd. Afgezwakte kenmerken van de Beuroner Schule zijn tot ver in de jaren twintig terug te vinden in het werk van enkele Duitse ateliers, waaronder Krieg & Schwarzer te Mainz. Werk van dit Duitse atelier werd in de jaren tien en twintig door twee nieuwe Nederlandse bedrijven geleverd: P.P. Rietfort te Haarlem en H. Verbunt-van Dijk te Tilburg.

Ook Nederlandse kerkelijke kunstenaars gingen de vernieuwing zoeken in versobering en geometrie. Volledige abstractie en expressionisme waren binnen de kerk nog uitgesloten, maar juist de gematigdheid van de decoratieve kunstenaars leidde tot een heel eigen Nederlandse stijl: het monumentalisme. Deze stijl was van grote invloed op de (glas)schilderkunst. Maar ook de decoratie van

textiel werd soberder en abstracter. De veranderingen gingen heel geleidelijk; de sterk met de katholieke kerk geassocieerde gotische stijl werd slechts moeizaam losgelaten.

In de ons omringende landen werd meer geëxperimenteerd met de toepassing van moderne kunststromingen op de vormgeving van paramenten dan in Nederland. In Duitsland werd vooral de geometrische art nouveau populair. De in Kevelaer gevestigde, van oorsprong Nederlandse kunstenaar Leo Peters was een belangrijke vertegenwoordiger van deze stijl. Ook voor de Nederlandse markt leverde hij paramenten. Voor de decoratie van de Nederlandse paramenten heeft de geometrische art nouveau verder weinig betekend. Dit geldt overigens niet voor de decoratie van vaandels; de voor de geometrische art nouveau kenmerkende spiraalmotieven zijn op vrijwel alle vaandels uit circa 1915–1920 te vinden. De grootste vaandelproducenten uit die tijd – C.M. van Diemen te Dordrecht, de gebroeders Van Oven te Den Haag en G.M.R. Werson te Rotterdam – waren geen van allen katholiek en lieten zich sterker door de mode beïnvloeden dan de paramentenateliers.

In België werd de art deco van groot belang voor de vormgeving. De Brugse firma Grossé zou met zijn sobere, geappliqueerde paramenten vanaf de jaren twintig landen over de hele wereld bevoorraden, waaronder Nederland.

Nederland zou in de twintigste eeuw voor het eerst een eigen weg gaan bewandelen op het gebied van de vormgeving van paramenten. De eerste tekenen hiervan zijn te zien bij het atelier van H. Fermin te Den Haag, een van de beste borduurateliers van Nederland in de eerste decennia van de twintigste eeuw. Vertegenwoordigers van de nieuwe generatie Nederlandse katholieke kunstenaars, zoals Joseph Cuypers, Jan Dunselman en Theo Molkenboer, lieten hun ontwerpen bij dit atelier uitvoeren. Fermin maakte fijn borduurwerk, nog steeds met schilderachtig uitgevoerde figuren, maar dan tegen een gesloten gouden achtergrond, en omgeven door moderne florale motieven en sobere omlijstingen. Andere ateliers, zoals H. Funnekotter te Rotterdam en Cox & Charles te Utrecht, zochten de vernieuwing vooral in de versobering van het gewaad. Zij gebruikten nog steeds de neogotisch vormgegeven stoffen en geweven banden, maar maakten hier wijde, soepele, nauwelijks gedecoreerde gewaden van. Ook het in 1925 opgerichte Sint-Bernulphushuis te Amsterdam van de broers Jan Eloy en Leo Brom vertegenwoordigde deze opvatting. De wijde gewaden van soepele zijde, met eenvoudige opgenaaide banden, zijn verfrissend eenvoudig.

Monumentale kunst en de Duitse school 1925–1955

Vanaf eind jaren twintig gingen in Nederland twee stromingen elkaar bevruchten: het monumentalisme, de typisch Nederlandse stijl die vooral van invloed was op de schilderkunst, en de Duitse school, die sterk van invloed was op de borduurkunst. Het monumentalisme hing de principes aan zoals die door de Beuroner Schule waren geïntroduceerd: geometrie, vlakheid van de voorstelling en het vermijden van dieptewerking. De Nederlandse variant was echter kleurrijker en

levendiger. Op de paramenten werd zij in eerste instantie toegepast in de vorm van eenvoudige applicaties van symbolen en gestileerde figuren. Tot de belangrijkste vertegenwoordigers van deze stijl behoren Wally Kraemer en Alex Asperslagh. Vanaf de tweede helft van de jaren twintig ontwikkelden de monumentalen een persoonlijker en expressievere stijl, met veelzijdige toepassingen van applicaties en borduurwerk en met een uitgesproken kleurgebruik. De kunstenaars van de monumentale school, onder wie als belangrijksten Humbert Randag en Willem Wiegmans, hielden zich bezig met alle vormen van beeldende kunst en hadden geen bijzondere kennis van borduurtechnieken. Een opleiding, specifiek gericht op het ontwerpen van paramenten, bestond er in Nederland niet.

In Duitsland was dit anders. Vanaf de jaren tien waren er tal van kunstnijverheidsopleidingen waar religieuze kunst en textielkunst gedoceerd werden. Uitgangspunt was de eenheid tussen materiaal, techniek en ontwerp. Kunstenaars namen zowel ontwerp als uitvoering voor hun rekening. Inspiratie werd ontleend aan de kunst uit oude en vreemde culturen. Bestudering van bijvoorbeeld de Egyptische, Japanse en Afrikaanse kunst leidde tot ingrijpende veranderingen, zowel van techniek als van vorm. De kerkelijke kunst zou eveneens oude culturen als inspiratiebronnen gaan accepteren, maar dan wel vooral de eigen, christelijke cultuur. Traditie bleef van overwegend belang. Veel navolging kreeg het middeleeuwse linnenborduurwerk met de enigszins primitief weergegeven figuren. In de tweede helft van de jaren twintig kwamen er kunstenaressen van de zogenaamde Duitse school naar Nederland, onder wie Joanna Wichmann, Hildegard Fischer, Hildegard Michaelis en Trude Benning. Hun werk werd enthousiast ontvangen, vooral door traditionalistische architecten, die gelijke uitgangspunten hanteerden. Volkskunst en traditie werden sleutelbegrippen.

Het werk van deze Duitse dames vond snel navolging. Kunstenaressen als Jeanne Nijsten, Gerda Blankenheym en Johanna Klijn gingen werken in een zeer vergelijkbare stijl. Hun productie was relatief klein, doordat ontwerp en uitvoering in dezelfde hand lagen. Hier zou verandering in komen dankzij twee nieuwe ateliers. De uit Duitsland afkomstige A.W. Stadelmaier en zijn echtgenote Magdalena Glässner begonnen in 1930 een eigen atelier in Nijmegen en de Hilversumse textielhandelaar J.L. Sträter richtte halverwege de jaren dertig een borduuratelier op. Zij zouden uitgroeien tot de belangrijkste paramentenproducenten voor Nederland. Beide ateliers namen kunstenaars in dienst. De in de jaren dertig heersende stijlen werden in deze ateliers tot een eigen, expressieve Nederlandse borduurkunst omgevormd. De productie van Stadelmaier werd vanaf de tweede helft van de jaren dertig mede bepaald door de kunstenaar Wim van Woerkom. Zijn monumentale ontwerpen werden onder leiding van Magdalena Glässner, die opgeleid was op de kunstnijverschool te Breslau, omgezet in expressief borduurwerk met een duidelijk primitieve inslag. Het werk van het atelier Sträter stond aanvankelijk sterk onder invloed van de monumentale kunstenaar Wim Nijs, maar ging al snel bepaald worden door Jacques de Wit. Deze ontwerper had jarenlang gewerkt voor de edelsmidse van Jan Eloy en Leo Brom. Hij verwerkte de principes van de Duitse school gretig in zijn kleurrijke ontwerpen. Tot ver in de jaren vijftig drukten deze ateliers hun stempel op de paramen-

tennijverheid. Het werk werd gewaardeerd tot over de grenzen en beïnvloedde de Nederlandse borduurkunst tot in de jaren zestig.

Niet alleen de kunst van de monumentalen en de Duitse school was van invloed op de vormgeving van de paramenten. De benedictijner orde liet zich ook gelden. In het verlengde van de liturgische hervormingen hielden de benedictijnen zich bezig met de hervorming van het liturgische textiel. De terugkeer naar het originele, sobere en wijde gewaad had de orde al halverwege de negentiende eeuw gepropageerd, maar het zou tot ver in de twintigste eeuw duren voordat deze hervormingen zouden worden geaccepteerd. De vroegste invloed van de benedictijnen op de vormgeving van de paramenten dateert uit de jaren tien, toen gewaden in de stijl van de Beuroner Schule erkenning vonden. De invloed was op dat moment echter nog beperkt en hoewel het hier om wijde, soepele gewaden ging, was er nog geen sprake van terugkeer naar het originele gewaad. De Nederlandse architect en benedictijn Hans van der Laan zou hier verandering in brengen. Vanaf 1933 was hij hoofd van het paramentenatelier van het Sint-Pauluskloosterte Oosterhout. In de eerste jaren van het atelier werd er volop geëxperimenteerd met model, stof en decoratie. Vooralsnog ging het om gewaden voor eigen gebruik. Vanaf 1948 publiceerde Van der Laan artikelen over paramenten in de Franstalige tijdschriften van de benedictijner orde. Hij beschreef de originele modellen tot in detail en leverde patronen en gebruiksaanwijzingen. In de jaren vijftig groeide de afzet van het klooster. De sobere, nauwelijks gedecoreerde gewaden, die het vooral moeten hebben van de sierlijke plooival, vielen bij steeds meer geestelijken in de smaak. Andere ateliers gingen de voorbeelden navolgen, hoewel meestal in een aangepaste, makkelijker te dragen versie.

Op weg naar de ommezwaai 1945–1962

In de loop van de jaren vijftig vonden er grote veranderingen plaats in maatschappij en kerk. Er kwam een steeds grotere behoefte naar betrokkenheid van leken bij de liturgie. De 'omkering' van de priester, die al sinds het begin van de eeuw was bepleit door vertegenwoordigers van de liturgische beweging, werd een feit. Decoraties op de rugzijde van de gewaden verloren daarmee hun functie. Oude regels en waarden gingen op de schop. Het strenge toezicht van Rome op de paramenten werd losgelaten. Ook werd de vraag naar modernisering groter. Illustratieve kunst verdween, puur abstracte kunst ging geaccepteerd worden. Dit alles leidde tot grote onrust en stagnatie in de paramentennijverheid. Het Tweede Vaticaans Concilie, dat bijeengeroepen was als reactie op alle onrust, bevestigde de omslag. Vanaf dat moment gingen de veranderingen snel. Met de ondergang van de borduurnijverheid verdween het bestaansrecht van de meeste ateliers. Een enkel atelier overleefde de veranderingen door zich volledig aan te passen aan de nieuwe eisen; de vraag naar sobere, moderne, vrijwel ongedecoreerde gewaden bleef tenslotte bestaan. Maar uiteindelijk kon de terugloop van kerkgangers niet tegengehouden worden en zouden ook deze ateliers het moeilijk krijgen.

Vormontwikkelingen

Aan het model van alle paramenten ligt een lange traditie ten grondslag. De belangrijkste gewaden bestonden al in de vroegchristelijke tijd. Zij ontleenden hun vorm aan Romeinse burgerlijke gewaden. Andere paramenten, zoals de mijter, ontstonden in de middeleeuwen. In de loop der tijd evolueerden de modellen. De meest ingrijpende veranderingen vonden plaats in de zestiende en zeventiende eeuw. In die periode werd de mijter almaar hoger en veranderde de kazuifel van een wijd, soepel vallend gewaad tot het stijve en smalle gewaad, dat tegenwoordig bekendstaat onder de naam 'vioolkistje'. Weinigen weten dat deze laatste term bedoeld was als scheldnaam en geïntroduceerd werd door negentiende-eeuwse aanhangers van de neogotiek. Met de liefde voor de kunst van de middeleeuwen kwam ook de voorkeur voor de middeleeuwse modellen van de paramenten. Vooral de kazuifel werd onderwerp van discussie. Iedere historisch geïnteresseerde katholiek kende tenslotte de wijde, sierlijk om het lichaam plooiende gewaden van middeleeuwse beeldhouwwerken en schilderijen. Vanaf de jaren veertig werd de moderne kazuifel onderwerp van spot, 'een plankachtig voor- en achterbehangsel' met 'den vorm van een viool of drinkpot'. In de jaren vijftig drong deze opvatting door tot de hoogste regionen. Verscheidene bisschoppen en priesters in heel West-Europa gingen over tot het dragen van wijde en soepele kazuifels, als onderdeel van de terugkeer naar oude liturgische gebruiken. Maar dat ging niet zomaar. De veranderingen van voorgaande eeuwen hadden zeer langzaam plaatsgevonden, de terugkeer naar de vroege kazuifelvorm verliep te snel en te plotseling voor de kerk. Klachten over de volgens velen ongeoorloofde vernieuwingen bereikten Rome. De Congregatie van de Riten stelde een onderzoek in. Even leek het erop dat de wijde kazuifelvorm geheel verboden zou worden, maar de paus zelf hield dit tegen. Er werd een uiterst politiek opgestelde circulaire verstuurd, waarin gesteld werd dat veranderingen niet zonder toestemming mochten worden ingevoerd. Een verbod bevatte het schrijven echter niet. Velen beschouwden de circulaire wel degelijk als een terechtwijzing. Het wijde model verdween weer naar de achtergrond. Maar in de loop der tijd kwamen er steeds meer geestelijken en producenten die het ontbreken van een expliciet verbod aangrepen om alsnog het wijde gewaad in te voeren. Er werd ditmaal bijna niet over gesproken, men ging 'stilletjes zijn gang'. Rond 1900 leek de strijd gewonnen; in elk land en bij elk atelier waren toen gewaden van het wijde model verkrijgbaar. In de jaren tien kwamen daar allerlei modieuze varianten bij, die vooralsnog geen reacties opriepen. Pas in de jaren twintig werd de hele kwestie weer opgerakeld. Als reactie op de wildgroei van modellen kwam er in 1925 een expliciet verbod op het invoeren van nieuwe, ongebruikelijke vormen zonder toestemming uit Rome. De wijde kazuifel was op dat moment echter al lang niet meer ongebruikelijk en het verbod heeft dan ook geen gevolgen gehad voor de Nederlandse paramenten. Opnieuw bevatte een schrijven uit Rome genoeg ruimte voor eigen interpretatie.

De meeste wijde kazuifelmodellen, zoals die vanaf halverwege de negentiende eeuw opnieuw in gebruik werden genomen, waren overigens niet van het origi-

nele model. Zij waren weliswaar wijd en soepel, maar het patroon en daarmee de valling van de plooien was niet vergelijkbaar met die van de middeleeuwse kazuifel. Bij sommige historici was dit al wel bekend, maar de eerste die pas echt aandacht aan deze kwestie besteedde, was de benedictijn Hans van der Laan. In zijn vanaf 1948 verschenen artikelen analyseerde hij de oorspronkelijke vormen van de gewaden en leverde patronen en voorbeelden ter navolging. Zijn ideeën zijn van grote invloed geweest, hoewel niet langdurig; de oorspronkelijke kazuifel bleek zo onhandig om te dragen dat uiteindelijk veel gewaden alsnog werden versneden.

In de jaren vijftig werden er opnieuw varianten op de oorspronkelijk modellen ontwikkeld. Ditmaal ontstond er echter nauwelijks discussie en in 1957 werd de zeggenschap over de modellen overgedragen aan de bisschoppen. De weg voor ingrijpende veranderingen lag open.

Bedrijven versus kloosters

In de beginjaren van de Nederlandse paramentennijverheid was de kloosternijverheid van weinig belang. Kloosters waren er nauwelijks, pas in het laatste kwart van de negentiende eeuw vestigde zich een aantal ordes in Nederland, vaak als reactie op moeilijkheden in het land van oorsprong. In Duitsland lag de zaak anders. De aanhangers van de neogotiek besteedden de uitvoering van het borduurwerk bij voorkeur uit aan religieuzen. Met name het klooster van het Arme Kindje Jezus te Aken speelde vanaf 1848 een belangrijke rol bij de introductie van de neogotiek. Deze laatste orde vestigde zich in 1879 in het Nederlandse Simpelveld. Het grootste deel van de productie ging nog steeds naar Duitsland. Het lijkt erop dat de Franciscanessen van Heythuysen te Eemnes een vergelijkbare rol kregen toebedeeld voor Nederland. Maar zij werden bij lange na niet zo succesvol als de zusters te Simpelveld.

Eind negentiende eeuw groeide de kloosterpopulatie in Nederland substantieel. Naai- en borduurwerk vormde een vast onderdeel van de werkzaamheden van veel kloostergemeenschappen. Dit blijkt onder andere uit de geschenken die in 1887 voor de jubilerende paus Leo XIII verzameld waren. Hieronder bevonden zich paramenten van negen vrouwenkloosters. Het is echter overdreven om van ateliers te spreken; de omvang van de productie stelde nog niet veel voor. De hele negentiende eeuw waren het toch nog echt de commerciële ateliers die de markt in handen hadden. Pas in de twintigste eeuw werd de kloosternijverheid een factor van betekenis. Dit blijkt vooral uit de reacties van de commerciële ateliers, die hun bron van inkomsten bedreigd zagen. Over de werkelijke productie is bijzonder weinig bekend. De activiteiten van de kloosters op dit gebied worden zelden in geschreven bronnen genoemd en de kloosters adverteerden niet. Maar er waren wel degelijk ateliers die kostbare, zijden paramenten leverden en die een geduchte concurrentie vormden. Het gaat hier met name om de Zusters Franciscanessen Missionarissen van Maria te Maastricht en Amsterdam. Deze kloosters werkten samen met professionele ontwerpers.

De meeste kloosters hielden zich aanvankelijk vooral bezig met de decoratie van het linnengoed, het eenvoudige naaiwerk en reparatiewerk. Dankzij de versoberingen van de jaren twintig werd het eenvoudiger om paramenten te vervaardigen. Een combinatie van een soepele stof, simpele banden, een eenvoudige applicatie en wat sober borduurwerk kon al leiden tot een geslaagd parament. De hoeveelheid kloosters die zich met deze activiteit bezighield, groeide dan ook. Vanaf dat moment hield de groei, bloei en neergang van de nijverheid in de kloosters gelijke tred met die van de commerciële ateliers.

Enkele benedictijner kloosters namen een bijzondere rol in binnen de paramentennijverheid. De benedictijner orde had vanaf midden negentiende eeuw gestreefd naar liturgische vernieuwingen en ook de paramenten waren daarbij betrokken. Verschillende Europese benedictijner kloosters beschikten al vanaf het einde van de negentiende eeuw over een paramentenatelier. Deze traditie werd overgenomen door de Nederlandse benedictijner kloosters in Oosterhout (Abdij Notre Dame en Sint-Paulusabdij), Egmond-Binnen (Sint-Liobastichting) en Doetinchem (Sint-Willibrordusabdij). Het kloosteratelier te Egmond werd in 1935 opgericht door de al sinds 1928 in Nederland gevestigde Duitse kunstenares Hildegard Michaelis. Dit atelier hield zich volledig met handgeweven paramenten bezig. Het Oosterhoutse atelier groeide vooral na de Tweede Wereldoorlog, onder leiding van Hans van der Laan. De Slangenburg te Doetinchem leverde vanaf 1960 wijde en zware gewaden van grof geweven stoffen. De genoemde benedictijner kloosterateliers wisten zich tot ver na het Tweede Vaticaans Concilie te handhaven, in tegenstelling tot veel commerciële bedrijven. Hun wijde, sobere gewaden pasten uitstekend binnen de vernieuwingen.

Organisatie binnen de ateliers

Binnen de profane en commerciële ateliers bestond een duidelijke scheidslijn tussen leiding en uitvoering. De eerste eigenaars waren ondernemers, vooral textielhandelaars. Zij kochten hun stoffen in het buitenland en lieten deze door naaisters in een eigen werkplaats verwerken. Echte paramentenateliers ontstonden pas met het in dienst nemen van ervaren borduurwerkers. Borduren was op dat moment een mannenberoep, vrouwen hielden zich alleen bezig met naaiwerk. De borduurwerkers werden intern opgeleid. Zij begonnen als leerjongen, zo rond hun veertiende. De leerschool van een goudborduurder kon jaren in beslag nemen. Aangezien het ambacht in Vlaanderen al vroeg in de negentiende eeuw een hoog peil bereikte, zullen de eerste medewerkers vooral daar betrokken zijn. Met hun ervaring brachten ze ook een specifieke borduurstijl mee. Van ontwerpers wordt niet gesproken. Dit veranderde in de periode van de neogotiek. Het schilderachtige zijdeborduurwerk vroeg om een geheel andere werkwijze. Soms werden bestaande afbeeldingen omgezet naar borduurwerk. Maar daarnaast kwam er een sterke behoefte aan ervaren ontwerpers. Van Stoltzenberg is bekend dat hij verscheidene schilders in dienst had. Zij vervaardigden onder andere de olieverfschilderijen die in grote vaandels werden verwerkt. Waarschijn-

lijk waren de vroegste ontwerpen voor het zijdeborduurwerk van hen afkomstig. In de vroege kloosterateliers lag de situatie iets anders. Goudborduurwerk werd hier zelden uitgevoerd, het ging vooral om zijdeborduurwerk. In dit geval lag de uitvoering wel in handen van vrouwen. Ontwerpen werden vaak door kunstenaars van buiten geleverd.

De situatie wijzigde zich aan het einde van de negentiende eeuw. De massale productie van zijden kerkstoffen en kant-en-klare ornamenten, en de seriematige productie van los te verkrijgen borduurwerken, maakten het een stuk makkelijker een paramentenatelier op te richten. Dergelijke ateliers concentreerden zich vrijwel uitsluitend op assemblage. Goed opgeleide borduurwerkers en ontwerpers waren niet nodig, de koper bepaalde zelf welke onderdelen moesten worden samengevoegd. Toch groeiden deze assemblagebedrijven vaak alsnog uit tot borduurateliers, met enkele borduurwerkers die restauraties konden uitvoeren of in goudborduurwerk letters op vaandels konden aanbrengen. Bij de meeste ateliers van rond de eeuwwisseling is volstrekt onduidelijk wat er in eigen huis werd vervaardigd en wat er werd uitbesteed. Zij waren hier zelf zeer zwijgzaam over. Eigen merken doen voorkomen dat het werk geheel in eigen huis vervaardigd werd, maar vaak is dit niet het geval. De soms uitzonderlijk hoge productie en de kwaliteitsverschillen van het borduurwerk binnen een stuk doen vermoeden dat ook bij de meeste al bestaande ateliers assemblage een grote rol speelde.

In het begin van de twintigste eeuw kwamen kunstenaars in verzet tegen de productie van de 'kerkfabrieken'. Zij eisten een grotere rol op voor de ontwerper. Hij diende betrokken te worden bij de uitvoering en er moest nu eindelijk eens aan naamsvermelding worden gedaan. Enkele bedrijven zouden dit ideaal volgen. H. Fermin uit Den Haag voerde bijvoorbeeld in het begin van de twintigste eeuw werk uit van veel verschillende kunstenaars, zoals K.P.C. de Bazel en J.Th.J. Cuypers. Voorbeelden van hun werk werden met naamsvermelding opgenomen in de catalogi. Ook werd er een aantal winkels opgericht, waar werk van moderne kunstenaars werd verkocht. Het gaat hier met name om het Sint-Bernulphushuis en het Instituut voor Kerkelijke Kunst Sint Bonifacius, beide opgericht te Amsterdam, respectievelijk in 1925 en 1931. Dit waren echter uitzonderingen; in de meeste ateliers werkten kunstenaars nog volledig anoniem. Kunstenaars die zich hieraan wilden onttrekken, lieten hun werk door amateurs of door kloosterzusters uitvoeren.

Met de komst van een aantal Duitse kunstenaressen vanaf het einde van de jaren twintig werd een verandering in gang gezet. Zij hadden allen een opleiding gevolgd aan een kunstnijverheidschool en konden zowel ontwerp als uitvoering van het borduurwerk voor hun rekening nemen. Meestal werkten ze zelfstandig, maar soms kwamen ze in dienst van een atelier, waar ze de vormgeving van de paramenten op een hoger peil brachten. De ateliers begonnen in te zien dat het in dienst nemen van een kunstenaar van naam gunstig kon zijn voor de verkoop. Alle grotere ateliers maakten vanaf de jaren dertig gebruik van goed opgeleide kunstenaars. Niet altijd hadden zij kennis van de specifieke eigenschappen van borduurwerk, maar dat euvel werd ondervangen door het hoofd van het atelier, die de uitvoering begeleidde. In het geval van het atelier Stadelmaier had het

hoofd van het atelier – Magdalena Stadelmaier-Glässner – zelf een kunstnijverheidsopleiding gevolgd, wat haar uitermate geschikt maakte als tussenpersoon. Een intensieve samenwerking tussen ontwerper, hoofd van het atelier en borduursters leidde tot het beste resultaat.

In al die tijd was de rol van de eigenaar niet ingrijpend veranderd. Alle grote ateliers werden nog steeds geleid door ondernemers, vooral afkomstig uit de textielhandel. Een kunstzinnige opleiding werd overigens vaak wel als wenselijk gezien, al was het alleen maar om de grondstoffen te kunnen beoordelen en de juiste ontwerpers te kunnen aannemen.

Ook op het gebied van de opleiding van de borduurwerkers veranderde in grote lijnen weinig. Hoewel er in Nederland intussen verscheidene opleidingen op het gebied van de borduurkunst bestonden, werden alle ateliermedewerkers nog steeds opgeleid in de praktijk. Zij kwamen op jonge leeftijd in dienst, begonnen met eenvoudige werkzaamheden en bouwden in de loop van een aantal jaren kennis en ervaring op. Pas dan mochten zij aan het betere werk beginnen.

Wat wel grondig veranderde, was de samenstelling van het personeel. In de loop van de twintigste eeuw ging de uitvoering geheel over in vrouwenhanden. De oorzaken hiervoor zijn complex. In de negentiende eeuw, toen het borduren met gouddraad de boventoon voerde, lag het werk vooral in handen van mannen. Het goudborduren vereiste een jarenlange opleiding, soms wel van acht jaar. De meeste vrouwen trouwden na zoveel jaren, waardoor zij verloren gingen voor het bedrijf. Bedrijven waren daarom niet geneigd in de opleiding van vrouwen te investeren. Bovendien werd er met kostbare materialen gewerkt en ging er veel geld om in deze tak van nijverheid. Economisch interessante activiteiten lagen vrijwel altijd in handen van de belangrijkste kostwinnaars, dat wil zeggen mannen. Het zijdeborduren vereiste een minder lange opleiding, namelijk van zo'n vier à vijf jaar. Meisjes beschikten vaak al over de basisvaardigheden, konden dus snel worden ingezet en konden ook nog allerlei andere naaikarweitjes uitvoeren. Bovendien werd er met minder kostbare materialen gewerkt. Thuisnijverheid werd daarmee mogelijk. Naast economische motieven lagen er culturele motieven ten grondslag aan de arbeidsdeling. Over de geschiktheid van man of vrouw voor het vak van borduurwerker verschilden de meningen in de loop der tijd. Zelfs binnen een enkel land konden de opvattingen uiteenlopen. In Vlaanderen bijvoorbeeld was de borduurnijverheid tot aan de Tweede Wereldoorlog geheel in handen van mannen. Behalve in Brussel, daar was borduren een vrouwenzaak, ook als het om goudborduren ging.

Organisatie van de bedrijfstak

Een overkoepelende organisatie voor de paramentenateliers, ontwerpers of borduurwerkers bestond er lang niet. Enige samenwerking lijkt er in de negentiende eeuw nauwelijks te zijn geweest, integendeel, de ateliers vormden vooral elkaars concurrenten. Zelfs bij familieleden was dit het geval. Ateliers waren om die reden zeer zwijgzaam over hun leveranciers. In de tweede helft van de negentien-

de eeuw ontstonden de eerste verenigingen, die onderlinge contacten bevorderden en de kunsten ondersteunden. Het in 1869 opgerichte Sint-Bernulphusgilde bijvoorbeeld probeerde de bloei van goede (neogotische) katholieke kunst te bevorderen. Het was echter vooral bedoeld voor de opdrachtgevers, dat wil zeggen de geestelijkheid. Kunstenaars en fabrikanten waren zelden lid. G.J. Funnekotter is de enige paramentenleverancier die ingeschreven is geweest. In 1901 werd de Katholieke Kunstenaarsvereniging De Violier opgericht, als tegenwicht voor het Sint-Bernulphusgilde. Verscheidene paramentenleveranciers en -ontwerpers waren lid, maar op het gebied van de paramentennijverheid ondernam de vereniging weinig. Het Sint-Bernulphusgilde vernieuwde zich in de jaren tien, na het overlijden van Gerard van Heukelum. Vanaf dat moment kregen kunstenaars ook hier een rol toebedeeld. Vrijwel alle belangrijke paramentenateliers en -ontwerpers werden lid van het Sint-Bernulphusgilde. *Het Gildeboek* werd dan ook het belangrijkste orgaan voor kwesties rond de paramentiek. Een belangenvertegenwoordiger was het Sint-Bernulphusgilde echter niet. Die rol kon alleen worden gespeeld door vak- en standsorganisaties. De oprichting hiervan werd lange tijd gehinderd door de kerk. Pas tegen het einde van de jaren tachtig van de negentiende eeuw ontstonden de eerste diocese standsorganisaties. Vanaf 1891, toen in de pauselijke encycliek *Rerum Novarum* (katholieke) vakbonden werden genoemd als voorbeelden van goede arbeidersverenigingen, ontstonden er landelijke organisaties voor werkgevers en werknemers. De eerste organisatie die direct van belang werd voor de paramentennijverheid was de Algemeene Roomsch-Katholieke Kunstenaars-Vereeniging (ARKV), later Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging (AKKV). Zij werd opgericht in 1920 en kende een vakgroep kunstnijverheid. Zeer veel katholieke kunstenaars werden lid. Paramentenontwerpers onder de leden waren bijvoorbeeld Alex Asperslagh, Gerda Blankenheym, Jan Eloy Brom, Eugenius Cox, Joseph Cuypers, Hildegard Fischer, Wally Kraemer, Joanna Wichmann en Wim van Woerkom. Tot aan het einde van de besproken periode streed de vereniging voor de belangen van de katholieke kunst en kunstenaar. In het door haar uitgeven *R.K. Bouwblad* (1929–1940) werd regelmatig aandacht aan paramenten besteed.

Moeilijke tijden zorgen ervoor dat ook de ateliers elkaar in de jaren twintig gingen opzoeken. De toenemende concurrentie van de kloosterateliers, niet-katholieke vaandelateliers en buitenlandse paramentenateliers vormde aanleiding voor de oprichting van de Nederlandse R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden in 1922. Alle belangrijke ateliers waren in deze bond vertegenwoordigd. Naast inperking van de concurrentie streden zij voor het respecteren van het geestelijk eigendom van de ontwerpen en de navolging van liturgische voorschriften. De bond was gedurende de jaren twintig actief, maar lijkt weinig bereikt te hebben.

De problemen die de Tweede Wereldoorlog met zich meebracht, zorgden opnieuw voor toenadering tussen de ateliers. De vakgroep paramenten-ateliers streed vooral voor betere materiaalvoorziening tijdens en na de oorlog. Vanaf 1950 waren er nog twee belangenorganisaties actief: de Katholieke Vereniging van Groothandelaren in Religieuze Artikelen en de Nederlandse Vereniging

van Detailhandelaren in Religieuze Artikelen. Opnieuw kwam de concurrentie van de kloosterateliers aan de orde, maar ook deze keer leidde dit niet tot direct resultaat. Het lijkt erop dat de atelierhouders lastiger te verenigen waren dan de kunstenaars. In moeilijke tijden zochten zij elkaar op, maar uiteindelijk verwaterde de samenwerking. Dit gebeurde in ieder geval aan het einde van de jaren vijftig, toen grote veranderingen in kerk en maatschappij de bedrijfstak in problemen brachten. Vanaf dat moment zijn er geen belangenorganisaties meer actief geweest.

HOOFDSTUK 7

Conclusies en besluit

De vragen die aan dit onderzoek ten grondslag lagen, konden voor een belangrijk deel beantwoord worden. Allereerst was er de vraag naar *de relatie tussen de belangrijkste profane kunststromingen en de vormgeving van de paramenten*. Daarin is zeker een wisselwerking aan te wijzen. Dankzij de grote hoeveelheid geschriften die in de tweede helft van de negentiende eeuw verscheen, zijn de ontwikkelingen goed te volgen. Het historisme was van grote invloed op de keuze van de katholieken voor een eigen stijl. Achtereenvolgens waren het de neobarok en de neogotiek die de negentiende-eeuwse paramenten vormgaven. Vooral de neogotiek werd sterk geassocieerd met de katholieke kerk. De kunst uit de middeleeuwen werd dan ook voorwerp van intensieve studie. De uitkomsten van deze studie waren niet alleen van invloed op de ontwikkeling van de katholieke kunst, maar ook op die van de profane kunst. Het onderzoek naar oude paramenten leidde bijvoorbeeld tot de herontdekking van oude borduurtechnieken en productiemethodes, die ook toegepast konden worden bij profane kunstwerken.

Ook voor de twintigste eeuw geldt dat de bronnen een goed inzicht geven in de relatie tussen profane en kerkelijke kunst. Meer dan ooit sprak de katholieke kerk zich hierover uit. Over het algemeen stelde de kerk zich zeer terughoudend op waar het de vormgeving van kerkelijke kunst betrof. Plaatselijke gewoontes en nieuwe ontwikkelingen werden de ruimte gegeven. De moderne, expressionistische of abstracte kunst uit het begin van de twintigste eeuw riep echter grote weerstand op. Men reageerde door algemeen geldende regels voor kerkelijke kunst op te stellen, op basis van voorschriften en uitspraken uit het verleden. Er werd hierover regelmatig geschreven, niet alleen in voor priesters bedoelde periodieken maar ook in publicaties met een groot bereik.

Pas in de loop van de jaren twintig en dertig werd de kloof tussen de vormgeving van de paramenten en de moderne profane kunst kleiner. Duidelijk werd dat een geabstraheerde, expressieve vormgeving ook aan de eigen, vroege of volkse christelijke cultuur ontleend kon worden. Geleidelijk aan werd het realisme – tot een bepaald niveau – losgelaten en werden een grotere expressiviteit en persoonlijke invulling door de kerk geaccepteerd. Profane en kerkelijke kunst beïnvloedden elkaar vooral in hun uitgangspunten. De samenhang tussen vorm, functie en decoratie, het respecteren van de eigenschappen van het materiaal en de grote invloed van de vormgever op de uitvoering, het zijn principes die door elke moderne kunstenaar gekoesterd werden en die uitgebreid besproken werden in contemporaine publicaties.

In de jaren vijftig kwam er vanuit de maatschappij een grotere behoefte aan toenadering tussen katholieke en profane kunst, tussen oude en moderne wereld. De kerk probeerde aanvankelijk de snelle ontwikkelingen af te remmen, maar het was een verloren zaak. Nieuwe ontwikkelingen buitelden over elkaar heen en directe reacties van Rome bleven uit. Het is vooral de opheffing van vrijwel alle in borduurwerk gespecialiseerde bedrijven die duidelijk maakt dat de tijden ingrijpend waren veranderd. Van een specifiek katholieke kunst kan vanaf de jaren zestig nauwelijks meer gesproken worden.

Kerkelijke en liturgische ontwikkelingen waren eveneens van invloed op de vormgeving van de paramenten. In hun decoratie komt bijvoorbeeld de toenemende populariteit van bepaalde religieuze motieven en heiligen tot uitdrukking. De belangrijkste invloed gold het model van de paramenten. De discussies rond dit onderwerp zijn goed gedocumenteerd. Vanaf het midden van de negentiende eeuw stimuleerde de liturgische beweging het herstel van de oorspronkelijke liturgie en daarmee van de oorspronkelijke vormen. De in heel West-Europa gevoerde strijd voor de terugkeer naar het oude misgewaad leidde in 1863 zelfs tot een zeldzame uitspraak van Rome over paramenten: overhaaste vernieuwingen werden afgekeurd, dus ook de snelle hervorming van de paramenten. Pas na ruim een halve eeuw werden de op middeleeuwse voorbeelden gebaseerde kazuifels overal geaccepteerd. In de praktijk zou het zelfs tot in de jaren vijftig van de twintigste eeuw duren voordat paramenten van de volledig correcte, oorspronkelijke vorm in gebruik genomen werden.

Juist in die tijd leidden ontwikkelingen op kerkelijk en maatschappelijk gebied tevens tot een nieuwe visie op de vormgeving van de paramenten. De afstand tussen volk en priester werd kleiner. Dit bracht met zich mee dat de priester tijdens de liturgie met zijn gezicht naar de kerkgangers gericht was, waarmee de vanouds weelderige decoratie op de rugzijde van de gewaden overbodig werd. Inhoud werd steeds meer losgekoppeld van vorm. Het respect voor traditie nam af. Doorslaggevend was de beslissing uit 1957 om de verantwoordelijkheid voor de vorm van de paramenten over te dragen aan de bisschoppen. De weg lag open voor ingrijpende vernieuwingen.

De politieke en economische omstandigheden en *de mechanisatie en industrialisatie* van de textielnijverheid waren van grote invloed op de ontwikkelingen in de paramentennijverheid. Niet dat er veel gesproken werd over deze relatie; de samenhang blijkt vooral uit de praktijk. Zo kan de relatieve rust die in Frankrijk was ingetreden na de Franse Revolutie gezien worden als oorzaak van de opleving van de fabricage van rijke kerkstoffen, die al snel hun weg vonden naar Nederland. De verzelfstandiging van België was debet aan de herleving van de borduurnijverheid in dat land, en creëerde daarnaast goede kansen voor wie zich in Nederland vestigde. De grotere vrijheid en emancipatie van de katholieken in Nederland stimuleerde zeker de groei van de bedrijfstak. De zoektocht naar een eigen identiteit leidde tot een duidelijke keuze voor een eigen stijl: de neogotiek, een verschijnsel waar overigens wél veel over gesproken werd.

De enorme groei van de Duitse textielnijverheid in het laatste kwart van de negentiende eeuw maakte dat de markt voor stoffen, ornamenten en borduurwerken verschoof van Frankrijk en België naar Duitsland, waarmee de Duitse neogotiek vanzelfsprekend overheersend werd. De dominantie van deze textielnijverheid zorgde voor de ondergang van het Nederlandse goudborduurwerk, maar stimuleerde daarnaast de vestiging van nieuwe bedrijven die vooral op handel en assemblage waren gebaseerd. De Tweede Wereldoorlog zorgde ervoor dat de Nederlandse nijverheid meer op zichzelf was aangewezen en een eigen vormgeving ontwikkelde, los van de Duitse. En de ingrijpende maatschappelijke en kerkelijke veranderingen van de naoorlogse periode leidden tot de ondergang van de borduurnijverheid. Het is duidelijk dat de paramentennijverheid in alle opzichten beïnvloed werd door de maatschappij waarin zij werkzaam was.

Vervolgens was er de vraag naar *de verhoudingen tussen commerciële ateliers en kloosterateliers*. Het romantische beeld van bordurende religieuzen dat nog steeds heerst, vond zijn oorsprong in de negentiende eeuw. Veel vroege neogotische paramenten werden in kloosters vervaardigd en de aanhangers van de neogotiek stimuleerden de kloosternijverheid. Het atelier van de Zusters van het Arme Kindje Jezus te Aken en Simpelveld vormt het belangrijkste voorbeeld. In dit atelier werden kwalitatief hoogstaande neogotische paramenten gemaakt, die historisch het meest verantwoord waren. Hoewel het atelier uit de literatuur als zeer belangrijk naar voren komt, kan dat niet geconcludeerd worden uit de omvang van de productie. Die was relatief laag, ongetwijfeld mede door het arbeidsintensieve karakter van dit werk. Dat wij inzicht hebben in de productie van dit atelier is te danken aan de bewaard gebleven financiële administratie. Dit is uitzonderlijk; van geen enkel ander atelier zijn bronnen overgeleverd waaruit de omvang van de productie kan worden afgeleid. Wel kan iets gezegd worden over het aandeel van de diverse ateliers. Uit het huidige Nederlandse paramentenbestand kan bijvoorbeeld afgeleid worden dat meer dan 90% van de paramenten uit de negentiende eeuw afkomstig is uit commerciële ateliers.

De concurrentie van de kloosterateliers werd in de loop van de twintigste eeuw weliswaar groter, maar tot het Tweede Vaticaans Concilie was de productie nog steeds grotendeels in handen van die commerciële ateliers. Ook hier geldt dat een aantal kloosterateliers een belangrijke rol speelde bij de ontwikkeling van een nieuwe stijl, maar slechts een klein deel van de productie leverde. Van het atelier van de benedictijnen te Oosterhout, dat onder leiding stond van Hans van der Laan, is bijvoorbeeld zeer weinig werk bekend. Dit in tegenstelling tot commerciële ateliers als J.L. Sträter en A.W. Stadelmaier, waarvan in vrijwel elke parochie werk aanwezig is.

De volgende vraag gold *de organisatie*. De paramentennijverheid blijkt een bedrijfstak geweest te zijn met een sterke arbeidsdeling. Zelden waren de eigenaren van de ateliers zelf borduurwerkers, hoewel bij gebrek aan gegevens dit voor de vroege periode niet altijd met zekerheid gezegd kan worden. Een duidelijke scheiding van eigenaren – die zich vaak afficheerden als kooplieden of fabrikan-

ten – en ambachtslieden lijkt echter voor de hele periode te gelden.

Slechts weinig ateliers investeerden in goed geschoolde ontwerpers. Uit bronnen blijkt dat zij tijdelijk werden ingehuurd, betaald werden voor een enkel ontwerp of op eigen kosten ontwerpen lieten uitvoeren die ze zelf verkochten. Het kopiëren van bestaande afbeeldingen of van elkanders werk was aan de orde van de dag. In de eerste decennia van de twintigste eeuw werd regelmatig strijd geleverd voor een verbetering van de positie van de ontwerper, waarbij nieuw opgerichte vakbonden of -organisaties werden ingezet. Uiteindelijk leidde dat tot succes; de grote ateliers die vanaf de jaren dertig van de twintigste eeuw werkzaam waren, maakten regelmatig gebruik van goed geschoolde kunstenaars, hoewel hun namen nog steeds niet prominent genoemd worden.

Het belangrijkste doel van het onderzoek was het achterhalen van *de producenten van de paramenten en het bijbehorende werk*, zodat determinatie en datering van de Nederlandse paramenten mogelijk zou worden. Dankzij een grote diversiteit van bronnen konden alle belangrijke Nederlandse ateliers in kaart gebracht worden. Ook de onderlinge relaties tussen de diverse bedrijven zijn nu grotendeels duidelijk. De (luxe) textielhandel en de passementnijverheid lijken aan de oorsprong te liggen van de bedrijfstak die in de jaren veertig van de negentiende eeuw ontstond. Uit handelsregisters en bevolkingsregisters blijkt dat latere bedrijven opgericht werden door de nazaten van eigenaren van bestaande borduurateliers of door voormalige werknemers, met name handelsreizigers of vertegenwoordigers van de firma. Vanaf eind negentiende eeuw werden daarnaast bedrijven opgericht door kooplieden zonder specialistische kennis, die handelden in kant-en-klare paramenten of gebruikmaakten van geprefabriceerde onderdelen.

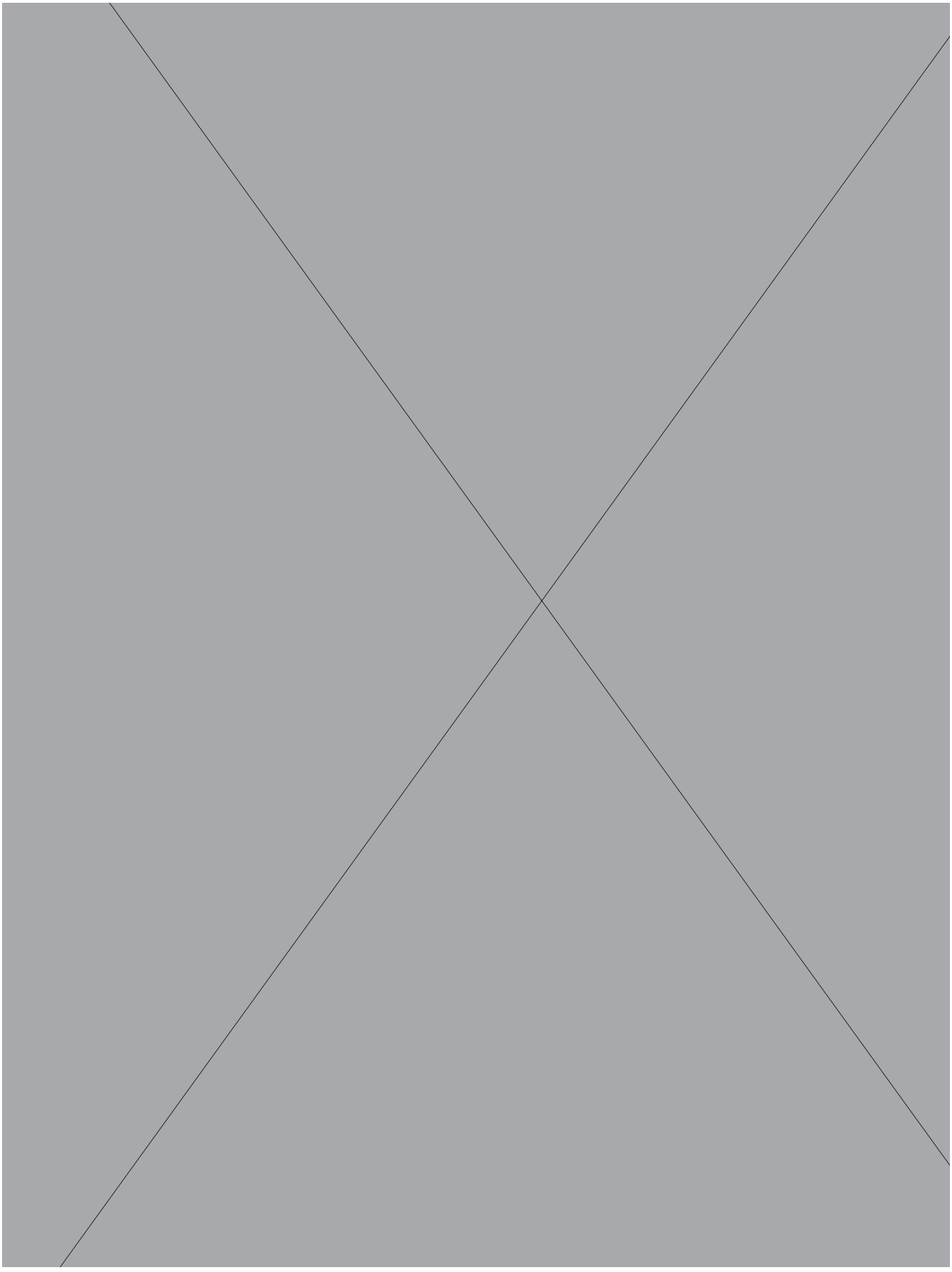
De toeschrijving van paramenten aan ateliers is mogelijk geworden, maar kent beperkingen. De belangrijkste stukken waren dankzij de bronnen en contemporaine publicaties meestal wel thuis te brengen. Op basis hiervan zijn de specifieke atelierstijlen duidelijk te onderscheiden. Bij goedkopere paramenten is dat minder eenvoudig. Assemblage van ingekochte onderdelen en het kopiëren van stijlen maken dat veel paramenten onderling vergelijkbaar zijn. Jarenlange ervaring maakt het mogelijk over de meeste paramenten sterke vermoedens te uiten, maar zekerheid is zelden te geven.

Het dateren van paramenten blijft een moeilijke zaak. Stijlen bestonden naast elkaar, ontwerpen werden decennialang gebruikt en oude onderdelen werden verwerkt in nieuwe paramenten. Indien een datering niet te geven is op basis van bronnenonderzoek, moet altijd een ruime marge van zo'n tien tot soms wel twintig jaar aangehouden worden. Dit is echter al een hele verbetering vergeleken met de bestaande situatie; veel dateringen zitten er met gemak vijftig jaar of meer naast.

Uiteindelijk was het doel van dit onderzoek genoeg kennis te leveren voor *een juiste waardering van de paramenten*. De ontkerkelijking van de laatste decennia heeft geleid tot een dramatische vermindering van kennis en daarmee waardering van de eigen christelijke cultuur. Als gevolg hiervan zijn al veel negentiende-

eeuwse paramenten met weelderig goudborduurwerk en verfijnd zijdeborduurwerk verloren gegaan. De paramenten uit de twintigste eeuw, juist de paramenten met een uitgesproken Nederlandse vormgeving, dreigen nu in rap tempo te verdwijnen. De waarde van de sober gedecoreerde paramenten uit de jaren twintig en de grovere, expressionistische versiering van de modernere, soepele gewaden uit de jaren dertig, veertig en vijftig wordt nog steeds nauwelijks gezien.

Het onderliggende onderzoek maakt een betere waardering mogelijk. Er kan onderscheid gemaakt worden tussen Nederlands en buitenlands werk, handwerk en machinewerk, seriewerk en unieke ontwerpen. Vrijwel alle belangrijke werken kunnen worden toegeschreven aan een bepaald atelier of aan een bepaalde groep. Ook is duidelijk geworden hoe sterk paramenten verbonden zijn met de geschiedenis en de kerkelijke ontwikkelingen. Dankzij het onderzoek kunnen ze geplaatst worden in hun tijd. Alle voorwaarden zijn daarmee aanwezig voor een herwaardering van de mooiste stukken uit de laatste twee eeuwen. Als de hier vastgelegde kennis van de Nederlandse ontwikkelingen bijdraagt aan een nieuwe waardering van de fraaie paramenten die zo kenmerkend zijn voor ons land, dan is de opzet van dit onderzoek geslaagd.



Gold, Silber und Seide. Paramente in den Niederlanden 1830–1965

Der Aufstieg der Paramentenindustrie in den Niederlanden 1800–1860

Zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts gab es in den Niederlanden noch keine richtige Paramentenindustrie. Liturgische Bekleidung und Zubehöre wurden meistens in den einzelnen Gemeinden aus Seide hergestellt, die nicht für kirchliche Zwecke bestimmt war. Neue Seide und gestickte Paramente wurden eingeführt. Die Stadt Lyon war der wichtigste Lieferant von Seidenstoffen für kirchliche Zwecke. Was die Goldstickerei betrifft, so waren die Niederlande hauptsächlich von Belgien abhängig. Die Ateliers von J.A.A. van Halle in Antwerpen und der Familie Grossé in Brügge lieferten die kostbarsten Stickereien.

Die ersten Ateliers von Bedeutung ließen sich 1838 in den Niederlanden nieder: Daniël van Kalken, ein aus Antwerpen stammender Kaufmann in Oirschot, und François Stoltzenberg, Sohn eines deutschen Textilhändlers, in Roermond. In den vierziger und fünfziger Jahren wurden die Ateliers von T.A. Rietstap & Zoon in Den Haag und Van Gennip & Huijsman in Amsterdam gegründet. Rietstap produzierte und verarbeitete Golddraht. Van Gennip und Huijsman waren beide Textilhändler. Die ersten Goldsticker kamen möglicherweise aus Belgien. Lediglich die Arbeitnehmer von Rietstap waren wahrscheinlich in den Niederlanden ausgebildet worden, und zwar in der Herstellung von Goldstickereien für Uniformen.

Durch die Einfuhr von Textilien und mangels einer Tradition hatten Frankreich und Belgien sehr großen Einfluss auf die Formgebung von Paramenten. Bis ungefähr 1870 blieb die reiche Formgebung des Barock sehr beliebt. In den gewebten Ornamenten herrschten farbenreiche, üppige Blumenmuster vor, die mit eingewebten Gold- oder Silberdetails versehen wurden. Die Stickereien wurden vollständig in Gold- oder Silberdraht in hohem Relief hergestellt. Schweres, mit in Relief dargestellten Blumen und Früchten vermischtes Rankenwerk bedeckte die Borten der Paramente. Über das Werk der frühen Stickateliers ist zu wenig bekannt, um Aussagen zum Stil der einzelnen Ateliers machen zu können. Es sind lediglich einige Goldstickereien von Stoltzenberg bekannt, die sich durch ihre große plastische Wirkung und gute Qualität unterscheiden.

← 269 Mijter uit het klooster van Sankt Peter te Salzburg. De lage, middeleeuwse mijter is versierd met smalle tekstbanden en sterren in filigrain. Zowel de vorm als de decoratie van deze mijter werd in de tweede helft van de negentiende eeuw nagevolgd.
Mitra aus dem Kloster Sankt Peter in Salzburg. Die niedrige, mittelalterliche Mitra ist mit schmalen Textbändern und Filigransternen beschmückt. Sowohl die Form als auch die Dekoration dieser Mitra wurden in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts nachgeahmt (Bock 1859a, Taf. XVI).

Die Neugotik und die Paramentik 1900–1930

Das neunzehnte Jahrhundert war die Zeit eines wachsenden Selbstbewusstseins bei den Katholiken in Westeuropa. Vor allem in den Niederlanden, wo sie seit der Reformation eine untergeordnete Rolle gespielt hatten, entstand ein großes Bedürfnis nach Unterscheidung und somit nach einem eigenen Stil. Die Kunst des Mittelalters – für Katholiken eine unverdorbene Zeit – wurde zum Vorbild genommen und gewann ab den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung.

Die Neugotik beeinflusste die Formgebung der Paramente zunächst kaum. Über die Geschichte und die alten Gewänder war sehr wenig bekannt, und Stickereien mussten noch aufs Neue entdeckt werden. Die ältesten und wichtigsten Publikationen über dieses Thema wurden von dem Engländer A.W.N. Pugin (*Glossary of ecclestical ornament and costume*, 1844), den Franzosen Prosper Guéranger (*L'année liturgiques*, 1841–1866), Victor Gay ('Vêtements sacerdotaux', in: *Annales archéologiques*, 1844–1848), Arthur Martin (*Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, 1848–1868) und Charles de Linas (*Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France,* 1860–1863) sowie dem deutschen Priester Franz Bock (*Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*, 1859–1871) verfasst. In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wurde der Grundstein zu vielen wichtigen Textilsammlungen gelegt. Der wichtigste Sammler, Franz Bock, schreckte nicht davor zurück, gefundene Textilien für seine Sammlung zu zerschneiden. Er verfolgte idealistische Ziele: Die verbreiteten Stücke dienten dem Studium und der Nachahmung. Auch in den Niederlanden wurden solche Sammlungen angelegt: 1869 wurde das Bischöfliche Museum in Haarlem und 1872 das Erzbischöfliche Museum in Utrecht eröffnet.

Der Schriftsteller Joseph Alberdingk Thijm war die zentrale Figur der neugotischen Bewegung in den Niederlanden. Er wusste mit seiner Zeitschrift *Dietsche Warande. Tijdschrift voor Nederlandsche oudheden, en nieuwere kunst & letteren* (1855–1899) viele zu erreichen. Der Architekt Pierre Cuypers wurde zum Exponenten der Neugotik in den Niederlanden, war jedoch mit Stoltzenberg assoziiert und überließ seinem Geschäftspartner den Bereich der Paramentik. Der Utrechter Priester Gerard van Heukelum hatte größeren Einfluss: Er war ein großer Bewunderer des deutschen Priesters Franz Bock. In den sechziger Jahren legte er eine Sammlung mittelalterlicher Textilfragmente und Paramente an, die er zur Nachahmung zur Verfügung stellte. 1869 gründete er die Gilde *Sint-Bernulphus*, in der sich Anhänger der Neugotik vereinten. Die wichtigsten Künstler der so genannten Utrechter Schule der Neugotik waren der Architekt Alfred Tepe, der Goldschmied Gerard Brom und der Bildhauer Friedrich Wilhelm Mengelberg. Ihre Ideen wurden in *Het Gildeboek* (1873–1881) und dem jährlich erscheinenden *Verslag van het St. Bernulphus-Gilde* (1886–1916) zum Ausdruck gebracht.

Das Roermonder Atelier Stoltzenberg und das Amsterdamer Atelier Van Gennip & Huijsman lieferten bereits in den fünfziger Jahren Werke im neugotischen Stil. Ihre Produktion war in den Anfangsjahren noch nicht sehr groß. In den

sechziger und siebziger Jahren trat die nächste Herstellergeneration an. J. van Hove und J. Laumen, die 1863 ihr eigenes Atelier gründeten, hatten beide jahrelang im Atelier von Stoltzenberg gearbeitet. Das galt wahrscheinlich auch für M. Kluijtmans, der sich Mitte der sechziger Jahre in Den Bosch niederließ. G. Funnekotter nahm Ende der sechziger Jahre seine Tätigkeit als Vertreter Stoltzenbergs in Utrecht auf. Zudem wurden die ersten Gründer der niederländischen Paramentenateliers von ihren Söhnen abgelöst. Frans Stoltzenberg trat 1875 die Nachfolge seines Vaters an. Der jüngste, namensgleiche Sohn von Daniël van Kalken übernahm das Unternehmen in Oirschot, seine älteren Söhne und sein Schwiegersohn Janssen gründeten Unternehmen in Breda (1864), Tilburg (1864), Mechelen (1870) und Weert (um 1877). Auch der seit 1874 in Amsterdam ansässige C.H. de Vries war wahrscheinlich in einem bereits bestehenden Unternehmen geschult worden. Gleiches gilt für die dritte Generation der Paramentenlieferanten. Von großer Bedeutung wurden die Unternehmen H. Funnekotters, Vetter von G. Funnekotter, und seines Schwagers H. Fermin. Beide ließen sich 1883 und 1888 in Delft nieder, zogen jedoch bereits nach kurzer Zeit nach Rotterdam und Den Haag.

Klosterateliers wurden in den Niederlanden erst sehr spät gegründet. 1879 ließen sich das ursprünglich aus Aachen stammende Kloster des Schwesterordens vom armen Kinde Jesus und sein bereits 1848 gegründetes Atelier in den Niederlanden nieder, weil der Kulturkampf in Deutschland ihnen die Existenz unmöglich gemacht hatte. Das Klosteratelier war dank der Unterstützung von Franz Bock gewachsen. Ab den achtziger Jahren stellte das Kloster der Franziskanerinnen in Eemnes tonangebende Stickereien her, möglicherweise auf Betreiben von van Heukelum. Das Produktionsvolumen dieser Klöster war nicht mit dem der gewerblichen Ateliers vergleichbar, sie waren jedoch von großer Bedeutung für die Entwicklung der neugotischen Stickereikunst.

Am Ende des neunzehnten Jahrhunderts dominierte die Neugotik alle Aspekte der kirchlichen Formgebung. Es lassen sich zwei Dekorationstypen unterscheiden: Bei dem ersten Dekorationstyp handelt es sich um die mit Rankenwerk verzierten Paramente, deren Formgebung anfangs der des Neubarock noch sehr ähnelte. Symbolische Muster wie Rosen, Lilien und Passionsblumen herrschten vor. Die Formgebung wurde allmählich von der der mittelalterlichen Dekorationen stärker beeinflusst, die aus illustrierten Schriften und der Goldschmiedkunst bekannt waren. Im Laufe der Jahre nahmen die farbigen und malerisch gestalteten Seidestickereien auf Kosten der Gold- und Silberstickereien überhand.

Beim zweiten Dekorationstyp dominieren die detaillierten und malerischen Seidestickereien. Die Verzierungen sind den niederländischen Stickereien entnommen, welche die Paramente im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert schmückten. Farbige Heiligenfiguren und malerische biblische Szenen sind in einen architekturellen Rahmen gesetzt. Um 1900 waren das Wissen und die Fertigkeiten der Stickateliers phänomenal geworden. Mittelalterliche Kompositionen und Sticktechniken konnten genau reproduziert werden. Die Erkenntnisse,

die man aus dem Studium mittelalterlicher Paramente gesammelt hatte, waren der Entwicklung der Stickereikunst sehr zuträglich.

Die Mechanisierung der Seidenindustrie hatte ab den siebziger Jahren großen Einfluss auf die Paramentenindustrie. Vor allem Krefeld entwickelte sich zu einem wichtigen Lieferanten von Kirchenstoffen und Fertigornamenten. Franz Bock lieferte ab 1859 Stofffragmente aus eigener Kollektion an Hersteller zur Nachahmung. Es handelte sich hier insbesondere um mittelalterliche italienische Seidedamastgewebe mit Mustern islamischen Ursprungs, die mit Fabeltieren und Jagdszenen dekoriert waren. Vor allem der so genannte Hirschstoff und der so genannte Löwenstoff wurden sehr beliebt. Am Ende des Jahrhunderts folgten die spätmittelalterlichen schweren Brokate mit Granatapfelmuster. Außer Kopien von Originalstoffen wurden viele Muster ausgeführt, denen die mittelalterliche Formensprache zugrunde lag. Auch neugotisch gestaltete Teile wie Kaselkreuze, Borten und Pluvialschilder wurden in den Webereien hergestellt.

Im Bereich der Stickereien gab es ebenfalls wichtige Entwicklungen: Es wurden Techniken entwickelt, die es ermöglichten, mit weniger Anstrengung das gleiche reiche Effekt wie bei den vollständig von Hand gestickten Paramenten zu erzielen. Feine Webstoffe und bemalter Atlas dienten als Untergrund für gröbere Stickereien. Die Stickmaschine ermöglichte es, Linien und Flächenausschmückungen schnell anzubringen. Die Produktion einiger Ateliers nahm dank dieser Spezialtechniken sehr stark zu. Sowohl belgische als auch deutsche Ateliers lieferten serienmäßig hergestellte Stickornamente, die lose erhältlich waren. Die Lieferanten brauchten im Grunde genommen lediglich für den Zusammenbau zu sorgen. Sehr erschwingliche Produkte überschwemmten den niederländischen Markt. Erstmals ließen sich Händler in den Niederlanden nieder, die keine Kenntnisse vom Stickgewerbe hatten.

Neugotik und neue Kunst 1900–1930

In den neunziger Jahren widersetzte sich eine neue Generation katholischer Künstler der Dominanz der Neugotik und der Flut von fabriksmäßig hergestellten Werken. Weil man jahrzehntelang die Überzeugung gehegt hatte, dass die Gotik der einzige, wirklich katholische Stil war, wurde ein neuer Stil nicht ohne Weiteres akzeptiert. Art nouveau, Expressionismus und Abstraktion waren für die Kirche lange Zeit unakzeptabel. Man konzentrierte sich allerdings stärker auf das Wesen der mittelalterlichen Kunst, nicht auf die äußeren Merkmale. Diese Auffassung wurde von der Beuroner Schule vertreten. Diese Kunstströmung war bereits am Ende der sechziger Jahre im Benediktinerkloster von Beuron entstanden, gewann jedoch erst nach 1900 an Einfluss. Strenge Geometrie, Vermeidung von Tiefenwirkung und Flachheit der Darstellung wurden zum Ausgangspunkt für die Malerei. Die äußeren Merkmale der Beuroner Schule finden sich vor allem in deutschen Paramenten wieder. Zudem führten Krefelder Unternehmen einige Damaste im Beuroner Stil aus. Abgeschwächte Merkmale der Beuroner Schule

finden sich bis weit in die zwanziger Jahre hinein in den Werken einiger deutscher Ateliers, unter anderem Krieg & Schwarzer in Mainz, wieder. Dieses Atelier lieferte seit 1910 an zwei neue niederländische Unternehmen: P.P. Rietfort in Haarlem und H. Verbunt-van Dijk in Tilburg.

Auch niederländische kirchliche Künstler suchten die Erneuerung in Schlichtheit und Geometrie. Vollständige Abstraktion und Expressionismus waren in der Kirche noch ausgeschlossen, aber gerade die Mäßigkeit der dekorativen Künstler führte zu einem typisch niederländischen Stil: der Monumentalismus. Die Dekoration von Textilien wurde schlichter und abstrakter.

In den Nachbarländern der Niederlande wurde mehr mit der Anwendung moderner Kunstströmungen auf die Formgebung von Paramenten experimentiert. Der in Kevelaer ansässige, ursprünglich niederländische Künstler Leo Peters war einer der wichtigsten Vertreter des geometrischen Art nouveau. In den Niederlanden beeinflusste der Stil im Grunde genommen lediglich die Dekoration von Fahnen; die typischen Spiralenmuster finden sich auf fast allen Fahnen aus der zweiten Hälfte der Jahre 1910 wieder. Keiner der großen Fahnenhersteller aus dieser Zeit – C.M. van Diemen in Dordrecht, die Brüder van Oven in Den Haag und G.M.R. Werson in Rotterdam – war katholisch, und sie ließen sich stärker von der Mode beeinflussen als die Paramentenateliers. In Belgien wurde der Art déco sehr wichtig für die Formgebung. Das Brügger Unternehmen Grossé exportierte ab den zwanziger Jahren sehr viel schlichte, mit Applikationen dekorierte Paramente, unter anderem in die Niederlande.

Die Niederlande sollten im zwanzigsten Jahrhundert ihren eigenen Weg auf dem Gebiet der Formgebung von Paramenten gehen. Vertreter der neuen Generation niederländischer katholischer Künstler, wie Joseph Cuypers, Jan Dunselman und Theo Molkenboer, ließen ihre Entwürfe im Haager Atelier von H. Fermin, einem der besten Stickateliers der Niederlande, ausführen. Es handelt sich hier um feine Stickereien, immer noch mit malerisch ausgeführten Figuren, jedoch vor einem geschlossenen goldenen Hintergrund und umgeben von modernen Blumenmustern und schlichten Rahmen. Andere Ateliers, wie H. Funnekotter in Rotterdam und Cox & Charles in Utrecht, suchten die Erneuerung vor allem in der Vereinfachung der Gewänder. Sie verwendeten immer noch die neugotisch gestalteten Webbänder aus Damast, machten aber weite, geschmeidige, kaum dekorierte Gewänder daraus. Auch das 1925 von den Brüdern Jan Eloy und Leo Brom gegründete Sint-Bernulphus-Haus in Amsterdam vertrat diese Auffassung.

Monumentalismus und deutsche Schule 1925–1955

Ab dem Ende der zwanziger Jahre befruchteten sich in den Niederlanden zwei Strömungen wechselseitig: der Monumentalismus, der typisch niederländische Stil, der vor allem die Malerei beeinflusste, und die deutsche Schule, der die Stickereikunst stark beeinflusste. Der Monumentalismus hing den von der Beuroner Schule eingeführten Grundsätzen an: Geometrie, Flachheit der Darstellung und Vermeidung der Tiefenwirkung. Zu den wichtigsten Vertretern

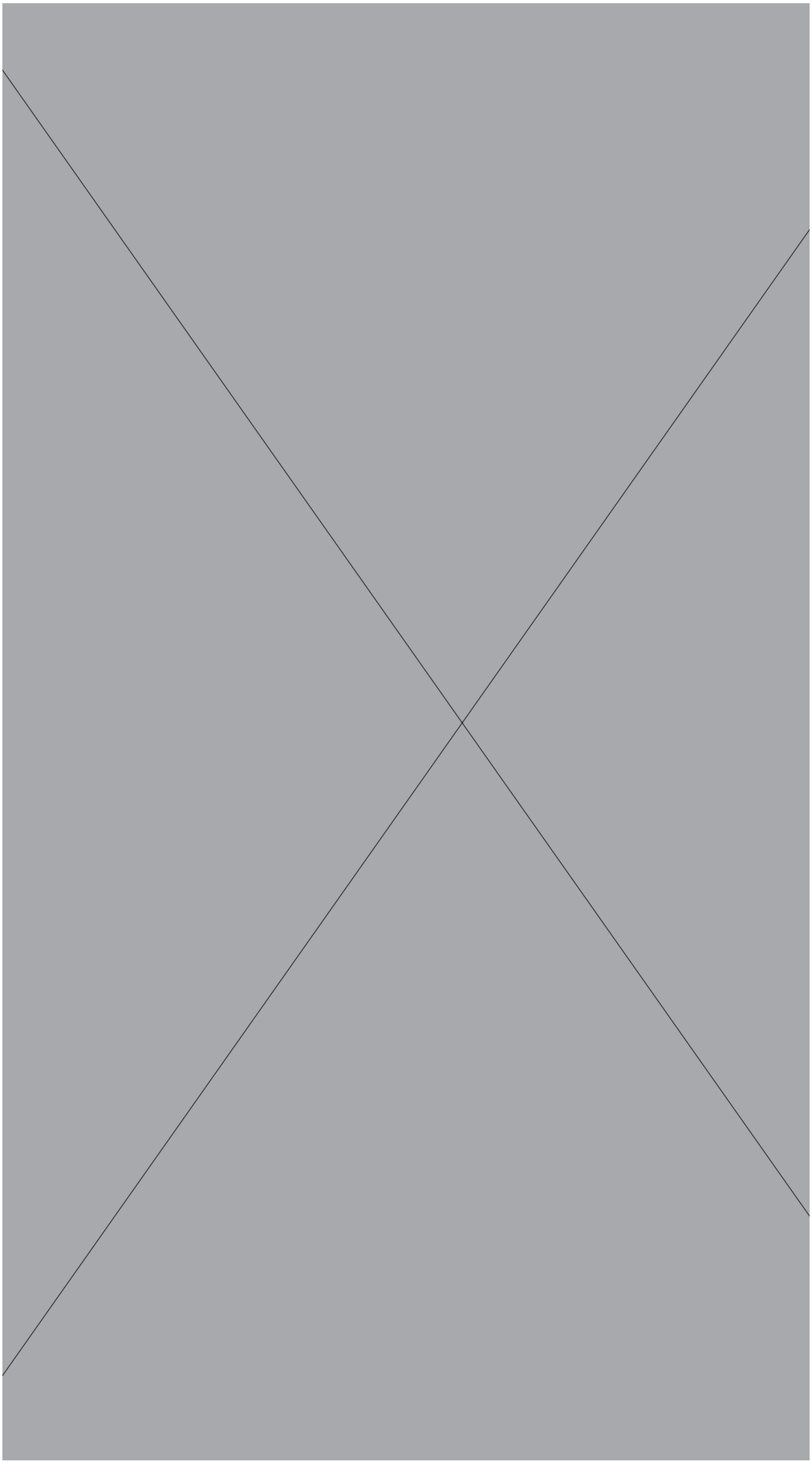
dieses Stils gehören Wally Kraemer und Alex Asperslagh. Der Stil wurde ab der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre persönlicher, expressiver und farbenreicher. Die Künstler des Monumentalismus, von denen Humbert Randag und Willem Wiegmans die wichtigsten waren, befassten sich mit allen Formen der bildenden Kunst und besaßen keine besonderen Kenntnisse von Sticktechniken.

Ab den Jahren 1910 gab es in Deutschland viele Kunstgewerbeschulen, die religiöse Kunst und Textilkunst unterrichteten. Ausgangspunkt war die Einheit des Materials, der Technik und des Entwurfs. Inspiration wurde der Kunst alter und fremder Kulturen entnommen. Die mittelalterliche Leinenstickerei mit den einigermaßen primitiv dargestellten Figuren wurde zur wichtigsten Inspirationsquelle für die kirchliche Kunst. In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre brachten mehrere deutsche Künstlerinnen der deutschen Schule, unter anderem Joanna Wichmann, Hildegard Fischer, Hildegard Michaelis und Trude Benning, diesen Stil in die Niederlande. Niederländische Künstlerinnen wie Jeanne Nijsten, Gerda Blankenheym und Johanna Klijn fingen an, in einem ähnlichen Stil zu arbeiten. Ihre Produktion war verhältnismäßig klein, weil Entwurf und Ausführung in der gleichen Hand lagen. Zwei neue Ateliers sollten das ändern: Der aus Deutschland stammende A.W. Stadelmaier und seine Ehefrau Magdalena Glässner gründeten 1930 ein eigenes Atelier in Nimwegen. Der Hilversumer Textilhändler J.L. Sträter gründete Mitte der dreißiger Jahre ein Stickatelier. Sie sollten sich zu den wichtigsten Paramentenherstellern für die Niederlande entwickeln. Die in den dreißiger Jahren vorherrschenden Stile – der Monumentalismus und die deutsche Schule – wurden in diesen Ateliers in eine sehr eigentümliche, expressive niederländische Stickkunst umgewandelt. Die Produktion von Stadelmaier wurde ab der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre vor allem von dem Künstler Wim van Woerkom bestimmt. Im Atelier von Sträter wurde der monumentale Künstler Wim Nijs von Jacques de Wit abgelöst, der die Grundsätze der deutschen Schule begierig in seinen farbenreichen Entwürfen verarbeitete. Bis weit in die fünfziger Jahre hinein prägten diese Ateliers die Paramentenindustrie.

Auch der Benediktinerorden spielte eine wichtige Rolle. Die Rückkehr zu den originalen, sehr schlichten und weiten Gewändern hatte der Orden bereits Mitte des neunzehnten Jahrhunderts befürwortet, es sollte jedoch bis weit in das zwanzigste Jahrhundert hinein dauern, ehe diese Reform akzeptiert wurde. Der Architekt und Benediktiner Hans van der Laan übte hier großen Einfluss aus. Er war seit 1933 Leiter des Paramentenateliers des Sankt-Paulus-Klosters in Oosterhout. Anfangs experimentierte das Atelier vollauf, sowohl auf dem Gebiet der Modelle als auch der Stoffe und Dekorationen. Ab 1948 veröffentlichte Hans van der Laan Artikel über Paramente in den französischsprachigen Zeitschriften aus dem Benediktinerorden. Er beschrieb die Originalmodelle bis in alle Einzelheiten und lieferte Muster und Gebrauchsanweisungen. In den fünfziger Jahren nahm der Absatz des Klosters zu. Andere Ateliers ahmten die Vorbilder nach, meistens in einer angepassten, leichter zu tragenden Ausführung.

Auf dem Weg zur Wende 1945–1962

Im Laufe der vierziger und fünfziger Jahre wuchs bei Laien das Bedürfnis nach Beteiligung an der Liturgie. Die Priester wandten sich dem Volk zu, wodurch die Dekorationen auf dem Rücken der Gewänder ihre Funktion verloren. Zudem wurde die strenge Aufsicht Roms auf die Kunst allmählich gelockert. Die illustrative Kunst verschwand, eine schlichte und reine abstrakte Formgebung wurde immer mehr akzeptiert. Dies alles führte zu großer Unruhe und Stagnation in der Paramentenindustrie. Das Zweite Vatikanische Konzil bestätigte die Veränderungen. Mit der Stickereikunst verschwand das Existenzrecht der meisten Ateliers. Nur einige wenige Ateliers überlebten die Veränderungen, aber letztendlich sollten auch sie durch die Abnahme des Kirchenbesuchs in Schwierigkeiten geraten.



270 Mijter met goudborduurwerk van Thomas van Canterbury uit de kathedraal te Sens (Fig. 1) en mijter met parelborduurwerk uit de basiliek van Sankt Emmeram te Regensburg (Fig. 2). De eerste mijter vond veel navolging in de tweede helft van de negentiende eeuw.
Mitre with gold embroidery of Saint Thomas of Canterbury, from the cathedral of Sens (Fig. 1). Mitre with pearl embroidery from the basilica of Sankt Emmeram in Regensburg (Fig. 2). The first mitre was copied several times in the second half of the nineteenth century (Bock 1859a, Taf. XXIII).

Gold, Silver and Silk. Church Textiles in the Netherlands 1830–1965

The Beginnings of the Manufacture of Church Textiles in the Netherlands, 1800–1860

At the beginning of the nineteenth century liturgical textiles in Holland were usually made in one's own parish from silk that was not specifically intended for ecclesiastical use. New silken and embroidered cloths were imported. The city of Lyons was the most important supplier of silks for ecclesiastical use. As for gold embroidery, Holland turned mainly to Belgium. The workshops of J.A.A. van Halle in Antwerp and the Grossé family in Bruges supplied the most precious pieces of embroidery.

The first workshops of any significance in Holland were founded in 1838 – in Oirschot by Daniël van Kalken, a merchant from Antwerp, and in Roermond by François Stoltzenberg, the son of a German textile merchant. In the 1840s and 1850s the workshops of T.A. Rietstap & Son and Van Gennip & Huysmans were founded in The Hague and Amsterdam respectively. Rietstap was solely concerned with the production and processing of gold thread. Van Gennip and Huijsman were textile merchants. The first gold embroiderers may have come from Belgium. Rietstap's employees were probably trained in Holland – in the production of gold embroidery for uniforms.

Due to the import of textiles and the absence of a native tradition, the influence of France and Belgium on the design of church paraments – the generic term for liturgical hangings, cloths and vestments – was overwhelmingly predominant. Until around 1870 the opulent designs of the Baroque style were extremely popular. In the woven ornamental work colourful and luxuriant flower motifs alternated with gold or silver details. The embroidery was worked entirely in gold or silver thread in high relief. Heavy foliated work, combined with flowers and fruit in relief, covered the orphreys of the paraments. Too little is known of the work of the early embroidery workshops to say anything definite about the individual styles of the workshops. We only know of a few pieces of gold embroidery by Stoltzenberg, which are distinctive for their highly sculptural appearance and fine quality.

The Neo-Gothic Style and the Production of Church Textiles, 1900–1930

The nineteenth century was an age of increasing self-awareness for Catholics in Western Europe. In Holland in particular, where they had suffered discrimination since the Reformation, a great need was felt for self-definition and a distinct style. The art of the Middle Ages, which Catholics saw as an untarnished period, was taken as the model. From the 1840s onward it prevailed everywhere.

The neo-Gothic style initially had hardly any influence on parament design. Very little was known about the history of this manufacture and the old vestments and articles of embroidery had not yet been rediscovered. The earliest and most important publications on the subject were those of A.W.N. Pugin (*Glossary of Ecclesiastical Ornament and Costume*, 1844), and the French authors Prosper Guéranger (*L'année liturgique*, 1841–1866), Victor Gay ('Vêtements sacerdotaux', in: *Annales archéologiques*, 1844–1848), Arthur Martin (*Mélanges d'archeologie, d'histoire et de littérature*, 1848–1868) and Charles de Linas (*Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France,* 1860–1863) and the German priest Franz Bock (*Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*, 1859–1871). In the second half of the nineteenth century the foundations were laid for many textile collections. The most important collector, Franz Bock, did not hesitate at cutting out pieces of found textiles for his own collection. His intentions were idealistic; the scattered pieces were worthy of study and imitation. In Holland similar collections were created.

The writer Joseph Alberdingk Thijm was the central figure in the neo-Gothic movement in Holland. His magazine, *Dietsche Warande. Tijdschrift voor Nederlandsche oudheden, en nieuwere kunst en letteren* (1855–1899), was widely read. The architect Pierre Cuypers became the most important representative of the neo-Gothic style in Holland. Cuypers however was associated with Stoltzenberg and left the manufacture of church cloths to his business partner. The priest Gerard van Heukelum was of greater influence. Van Heukelum was a great admirer of the German priest Franz Bock. In the 1860s he started collecting fragments of medieval textiles and paraments. They formed the basis for the museum of the Archdiocese of Utrecht, founded in 1872. In 1869 Van Heukelum founded the Guild of Saint Bernulphus, for devotees of the neo-Gothic style. The most important artists of the Utrecht neo-Gothic school were the architect Alfred Tepe, the gold and silversmith Gerard Brom and the sculptor Friedrich Wilhelm Mengelberg. Their ideas were proclaimed in *Het Gildeboek* (1873–1881) and in the annual reports of the Guild of Saint Bernulphus (1886–1916).

Stoltzenberg and Van Gennip & Huijsman were already producing work in the neo-Gothic style in the 1850s, although their initial output was limited. In the 1870s and 1880s however a new generation emerged on the scene. J. van Hove and J. Laumen, who began producing work in 1863, had both been active for many years in Stoltzenberg's firm. The same was probably the case with M. Kluijtmans, who set up shop in Den Bosch in the mid-1860s. At the end of the 1860s G. Funnekotter began to work as Stoltzenberg's representative in Utrecht.

The founders of the first Dutch parament firms were succeeded by their sons. Frans Stoltzenberg took over from his father in 1875. The youngest son and namesake of Daniël van Kalken took over his firm in Oirschot, while the older sons and son-in-law Janssen set up companies in Breda (1864), Tilburg (1864), Mechelen (1870) and Weert (c. 1877). C.H. de Vries who set up business in 1874 in Amsterdam probably received his training with an existing company. The same was also the case with the third generation of suppliers. Highly significant were the firms of H. Funnekotter, a nephew of G. Funnekotter, and his brother-in-law H. Fermin. Both of them started off in Delft, in 1883 and 1888 respectively, but soon left for Rotterdam and The Hague.

Convent embroidery workrooms in Holland emerged very late. In 1879 the Sisters of the Poor Child Jesus, originally based in Aachen, took up residence in the Netherlands, bringing with them their workroom, originally founded in 1848. The *Kulturkampf* in Germany, a policy of discrimination against Catholics initiated by Bismarck, the Chancellor of the newly united Germany, had made their existence impossible. Their workroom flourished thanks to the support they received from Franz Bock. From the 1880s onwards the convent of the Franciscan sisters of Eemnes produced stylish embroidery, perhaps on Van Heukelum's encouragement. While the output of these convents was limited, they were highly influential in the development of neo-Gothic embroidery.

At the end of the nineteenth century the neo-Gothic was the predominant style. Two types of ornament can be discerned. First of all there were textiles decorated with foliage. The design was initially very close to that of the neo-Baroque. Symbolic motifs such as roses, lilies and passion flowers were the most common. Their design however gradually became increasingly influenced by that of medieval decorative work, deriving from illuminated manuscripts and gold and silver work. In the course of time colourful silk embroidery began to prevail over the more simple gold and silver embroidery.

This decoration genuinely derived from Dutch embroidery, like that which adorned the paraments of the fifteenth and sixteenth centuries. Colourful figures of saints and picturesque Biblical scenes are placed in an architectural setting. By around 1900 the knowledge and technical skills of the workshops had become prodigious. Medieval compositions and embroidery techniques could be reproduced exactly. The lessons that had been learned from studying medieval textiles were extremely favourable for the development of embroidery.

From the 1870s onwards the mechanisation of the silk industry had a considerable impact on the output. The German city of Krefeld in particular became a centre for the supply of church textiles and ready-made ornamental work. From 1859 onwards Franz Bock supplied fragments of cloth from his own collection for manufacturers to copy. These were mainly medieval Italian damask silks of Moslem origin, decorated with fabulous animals and hunting scenes. The 'deer' cloth and the 'lion' cloth in particular were enormously popular. At the end of the century they were followed by heavy late-medieval brocades with pomegranate motifs. Besides copies of original textiles, a number of patterns were devised based on the formal idiom of the Middle Ages. Component parts with a neo-

Gothic design were also produced in the weaving mills – crosses for chasubles, gold friezes and copes.

New embroidery techniques were devised that achieved a luxurious effect with little effort. Finely woven textiles and painted satin served as a basis for cruder work. The embroidery machine made it possible to make lines and fill whole areas of cloth rapidly. These specialized techniques meant that the production of some firms expanded by leaps and bounds. Both Belgian and German firms produced decorative embroidered items that were mass-produced and which could be purchased separately. In theory the supplier only had to assemble the cloth and embroidery. Extremely cheap products flooded the Dutch market. For the first time merchants who had no knowledge of the craft of embroidery set up shop in Holland.

The Neo-Gothic Style and Art Nouveau, 1900–1930

In the 1890s a new generation of Catholic artists rebelled against the neo-Gothic style and against the factory-produced work that was flooding the market. It was a long while before the church opened its doors to new styles, such as Art Nouveau, Expressionism and abstract art. People did however increasingly embrace the essence of the art of the Middle Ages, instead of its outward features. The *Beuroner Schule* was typical of this approach. This artistic trend emerged in the late 1860s in the Benedictine monastery of Beuron, but its influence only began to spread after 1900. Strict geometry and the shunning of perspective became departure points for painting. The outward features of the *Beuroner Schule* are especially evident in German church textiles. Some damask articles in the Beuron style were produced by companies in Krefeld. Watered-down features of the *Beuroner Schule* can be seen well into the 1920s in the work of some German firms, such as Krieg and Schwarzer in Mainz. From 1910 onwards this firm supplied two new Dutch companies: P.P. Rietfort in Haarlem and H. Verbunt-van Dijk of Tilburg.

Dutch religious artists also turned to austere geometric work as a source of innovation. Total abstraction and expressionism were still rejected within the church, but the sobriety of the decorative artists led to a style that was typical of Holland: monumentalism. The decoration of textiles became more sober and abstract.

In the surrounding countries there was less resistance to modern artistic trends. Leo Peters, a Dutch artist who had settled in Kevelaer, was one of the most important representatives of the geometrical Art Nouveau style. In Holland this style was influential only in the decoration of banners; the typical spiral motifs of this style can be found in virtually all the banners of the second half of the 1910s. Of the most important producers of banners from this epoch – C.M. van Diemen from Dordrecht, the Van Oven brothers in The Hague and G.M.R. Werson from Rotterdam – none were Catholics. New fashions were therefore more acceptable in this field than they were in the parament workshops. In Belgium the Art Deco

style had a great influence on design. Starting in the 1920s, the Bruges firm of Grossé exported a vast number of sober textiles, decorated with appliqué work, to a number of countries including Holland.

Representatives of the new generation of Dutch Catholic artists such as Joseph Cuypers, Jan Dunselman and Theo Molkenboer sent their designs for manufacture to H. Fermin's workshop in The Hague, one of the best in the country. Their work consisted of fine embroidery, which, while still including figurative work, was set against a golden ground, surrounded with modern floral motifs and soberly framed. With other firms, such as that of H. Funnekotter in Rotterdam and Cox and Charles in Utrecht, the innovation consisted mainly of a greater sobriety in the design of the vestments. They still produced the neo-Gothic style damasks and woven borders, but used them to make wide, flowing vestments with hardly any ornament. The Sint-Bernulphushuis in Amsterdam, founded in 1925 by the brothers Jan Eloy and Leo Brom, represented this approach.

Monumentalism and the German School, 1925–1955

From the end of the 1920s onwards, two trends in Holland reinforced each other – monumentalism, the typical Dutch style, which was particularly influential in painting, and the German School, which had a great influence on embroidery. Monumentalism adhered to the principles introduced by the *Beuroner Schule*. Among the most important representatives of this style were Wally Kraemer and Alex Asperslagh. In the second half of the 1920s this style became more personal, expressive and colourful. The artists, of whom the most important were Humbert Randag and Willem Wiegmans, were interested in all art forms and did not have any specialized acquaintance with embroidery techniques.

From 1910 onwards there were numerous craft schools in Germany where religious art was taught. The basic approach was to maintain a unity of material, technique and design. Medieval linen embroidery with figures depicted in a somewhat primitive fashion became the most important source of inspiration for religious art. In the second half of the 1920s several German women artists of the primitive school brought this style to Holland, among them Joanna Wichmann, Hildegard Fischer, Hildegard Michaelis and Trude Benning. Dutch women artists such as Jeanne Nijsten, Gerda Blankenheym and Johanna Klijn used a very similar style. Their output was relatively small, because they were responsible for both design and execution. The founding of two new firms brought about a change. A.W. Stadelmaier and his wife Magdalena Glässner, both from Germany, set up an independent workshop in Nijmegen in 1930, while a textile dealer from Hilversum, J.L. Sträter, founded an embroidery workshop in the mid-1930s. They became the most important manufacturers of paraments for Holland. The reigning styles of the 1930s – monumentalism and the German School – were converted into an expressive art form that was typically Dutch. From the second half of the 1930s it was the artist Wim van Woerkom who set the trend in Stadelmaier's production. In Sträter's workshop the monumental artist Wim Nijs was succeed-

ed by Jacques de Wit. The principles of the German school were enthusiastically seized on and transformed in his colourful designs. These two workshops set the tone for the whole industry until well into the 1950s.

The Benedictine order also made a name for itself. From the 1850s onwards the order had propagated the return to the original, extremely sober, flowing vestments, but it was well into the twentieth century before these reforms were accepted. The architect and Benedictine monk Hans van der Laan played a major role here. From 1933 onwards he was in charge of the parament workroom of the monastery of Saint Paul in Oosterhout. In the early years of the workroom a great deal of experiment was carried out, both with regards to the models and to the materials and ornament. In 1948 Van der Laan began publishing articles about paraments in Benedictine periodicals. He described the original models in some detail and provided patterns and instructions for use. In the 1950s the monastery's market expanded. Other workshops started imitating its models, although in most cases these were in adapted, easier-to-wear versions.

Decline and Fall, 1945–1962

In the course of the 1940s and 1950s laypeople felt an increasing need to participate in the liturgy. During Mass priests now faced their congregations, so that decorative work on the back of their vestments lost their function. The strict control of art from Rome gradually became more relaxed. Illustrative art vanished and a sober, purely abstract design became increasingly accepted. All this led to great unease and stagnation in the world of parament manufacture. The Second Vatican Council gave the seal of authority to these changes. The art of embroidery disappeared and, with it, the *raison d'être* of most of the workshops. A few survived the changes, but they too ran into difficulties due to the decline in church attendance.

BIJLAGE I

Overzicht bedrijven

Naam
OMSCHRIJVING Letterlijke weergave van omschrijving uit de bronnen, zoals handelsregisters, advertenties en adresboeken, voorzien van jaartal van vermelding.
OPRICHTING Data van het bedrijf en de betrokken personen, afkomstig uit handelsregisters en bevolkingsregisters. De data uit de eerste bron zijn zelden exact, aangezien wijzigingen vrijwel nooit direct werden doorgegeven. Het gaat hier soms om een vertraging van maanden, een enkele keer zelfs jaren. Indien er meerdere data gegeven worden, is de vroegste opgenomen. Specificatie van maand en dag wordt alleen gegeven indien de datum van de gebeurtenis exact bekend is. Deze kan afwijken van de datum van de opgave.
BIJZONDERHEDEN Lidmaatschappen e.d.
ADRESSEN Vestigingsadressen van het bedrijf, voorzien van het vroegst gevonden jaartal, afkomstig uit handelsregisters en adresboeken. Niet altijd zijn wijzigingen van huisnummer een wijziging van adres; omnummering kan de oorzaak zijn.
GERELATEERDE KUNSTENAARS Kunstenaars die in dienst zijn geweest van een bedrijf of die er hun ontwerpen lieten uitvoeren. Niet opgenomen indien het bedrijf hun werk alleen verhandelde.
BRONNEN Bronnen waaraan de vermelde gegevens ontleend zijn.
LITERATUUR Verkorte titelweergave van zowel primaire als secundaire literatuur.

Annie Adams, Tilburg, 1936–1971
OMSCHRIJVING Handel in paramenten, kerkgewaden, vaandels enz. (1936), Handel in kerkparamenten en ornamenten (1965)
OPRICHTING 1936–02 door Anna Eugenia Maria Adams (Tilburg 17–09–1896).
1946–03–18: Firma Janssen & Co ingebracht in bedrijf
1971–08–01: liquidatie
BIJZONDERHEDEN Stadelmaier spreekt van de dames Adams.
ADRESSEN
1936–02: Korenbloemstraat 27, Tilburg
1936–10: Lindenplein 20, Tilburg
1952–05: St. Annaplein 3, Tilburg
BRONNEN BHIC, 404a
LITERATUUR Adresboeken Tilburg, Stadelmaier 1992

Ars Sacra, Roermond, voor 1918–na 1929
OPRICHTING voor 1918
GERELATEERDE KUNSTENAARS Joep Nicolas
LITERATUUR *De Nieuwe Koerier / Maas- en Roerbode* 21–11–1925 en 19–06–1928, Molkenboer 1929, Lucassen 2006

M. Back, Amsterdam, 1938–1961
OMSCHRIJVING Vlaggen, kerk-paramenten, vaandels, in diverse uitvoeringen (1941), Kleinhandel in kerkparamenten, handwerken en borduurbenodigdheden (geen winkel) (1949)
OPRICHTING 1938–08–08 door Maria Helena Back (Amsterdam 04–02–1889), handwerkster, voorheen firmante van de firma Hoenselaar
1961–08–15: opheffing
ADRESSEN
1932: Joh. Verhulststraat 162, Amsterdam
GERELATEERDE KUNSTENAARS Gerard Mathot
BRONNEN NHA (453), SAA (bevolkingsregister), SKKN (knipsels)
LITERATUUR *Pius-almanak* 1941, 1942

Sint-Bernulphushuis, Amsterdam, 1925–1936
OMSCHRIJVING Christelijke kunst en kunstnijverheid, kerkgewaden, edelsmeedwerk, vaandels (1929), Liturgische gewaden, kunstborduurwerken [...] Atelier voor religieuse kunst (1931)
OPRICHTING 1925–01–29 als filiaal van de Commanditaire Vennootschap Brom's Edelsmederij (bewerking van goud, zilver en koper, opgericht 1918 te Utrecht) door Leo Henricus Maria Brom (Utrecht 28–05–1896 / Arnhem 14–02–1954) en Joannes Gerardus

Josephus Eligius Brom (Utrecht 23–08–1891 / Utrecht 14–02–1954)
1928–09–04: vertrek beheerder Willem Henricus Marinus Lambregts; hij start in datzelfde jaar een eigen bedrijf onder de naam 'Het Gildehuis'
1928–09–29: nieuwe beheerder Clemens Franciscus Theodorus Josef Meuleman (Dieren 04–07–1903 / 1989)
1931–02–17: ontslag C.F.T.J. Meuleman, opgevolgd door directrice/beheerster/procuratiehoudster Joanna Wilhelmina Francisca Paula Brom (Utrecht 08–11–1898 / Utrecht 29–05–1980)
1936–09–03: opheffing
ADRESSEN
1925–02–02: Nieuwezijds Voorburgwal 371, Amsterdam
1927–12–16: Nieuwezijds Voorburgwal 332, Amsterdam
GERELATEERDE KUNSTENAARS Jan Eloy Brom, Hildegard Michaelis, Johanna Wichmann, W.H.M. Lambregts, Hildegard Fischer
BRONNEN NHA (453), HUA (548)
LITERATUUR Anoniem 1926d, *Het Centrum* 15–12–1928, Molkenboer 1929, Lauweriks 1930, *Liturgische gewaden* 1930, Rientjes 1930, Rogge 1932, De Jong 1933, Hexges 1934, Catalogus 1983, De Haan-Meuleman 1996

A. de Block, Amsterdam, voor 1821–na 1933
OMSCHRIJVING Passement Fabrikeur (1821), In gouden en zilveren Militaire Ornementen (1850) Fabrijkant in Goud- en Zilverdraad, Militaire Ornamenten, Borduursels enz. (1859), Fabr. van Goud- en Zilverdraad Galonnen, Equipementen enz. (1932)
OPRICHTING voor 1821
1859: Tentoonstelling van Provinciale Nijverheid en Kunst, Amsterdam
1864 en 1865: twaalf werklieden in dienst
1862: Wereldtentoonstelling, Londen
1877: Tentoonstelling van Kunst toegepast op Nijverheid, Amsterdam
ADRESSEN
1821: Warmoesstraat bij de Pijlsteeg nr. 21, Amsterdam
1859: Warmoesstraat bij de St. Jansstraat J 57, Amsterdam
1887: Warmoesstraat 171, Amsterdam
1932: Keizersgracht 99, Amsterdam
BRONNEN SAA (5287)
LITERATUUR Adresboeken Amsterdam, Catalogus 1859, Van Eijk 1863, Catalogus 1877

Instituut voor Kerkelijke Kunst Sint Bonifacius, Amsterdam, 1931–1938
OPRICHTING 1931–05 door Clemens Franciscus Theodorus Josef Meuleman (Dieren 04–07–1903) en Otto Koch
1938: opheffing
BIJZONDERHEDEN Paramentenatelier o.l.v. Joanna Wichmann. Bestuur: C.W.H. Baard (voorzitter, directeur van het Stedelijk Museum te Amsterdam), H.A.P.C. van der Waarden (deken te Almelo), H.W.J. Hoosemans (pastoor O.L.V. van de Allerheiligste Rozenkrans te Amsterdam), W. Nolet (pastoor H.H. Petrus en Paulus te Amsterdam), Willem Nieuwenhuis, H. Nelissen, baron H. van Lamsweerde, W.A. Maas (architect te Utrecht), P.J. Witteman (secretaris), H.J.A.M. Coebergh (gedelegeerde van het bestuur). Meuleman was lid van het Sint-Bernulphusgilde vanaf 1930.
ADRESSEN
1931: Leidsegracht 18, Amsterdam
1935–11: Vondelstraat, Amsterdam
GERELATEERDE KUNSTENAARS Joanna Wichmann
BRONNEN SAA (bevolkingsregister)
LITERATUUR Adresboeken Amsterdam, Anoniem 1930, Meuleman 1932, Rogge 1932, De Haan-Meuleman 1996

Borromeus Instituut, Roermond / Arnhem, 1922–na 1923
OMSCHRIJVING Fabricatie van kerkelijke goederen en handel in kerkelijke goederen (1922)
OPRICHTING 1922 door Alfonsus Leonardus Andreas Jansen (Roermond 1901–01–25)
ADRESSEN
1922: St. Christoffelstraat 9, Roermond
1923–03–07: Bergstraat 23a, Arnhem
BRONNEN RHCL (07.Z02–1)

J. Bos / Bos-Claessen / Joh. Vandenbosch, Hilversum / Amsterdam, 1948–1969
OMSCHRIJVING Kunstnaaldwerk-atelier, tevens woningstoffeerderijbedrijf (1948), Het inrichten van kerken op textielgebied, het vervaardigen van kerkelijke gewaden (paramenten), gobelins en de reparatie daarvan (1955), Handel in zijden, linnen, katoen, weefsels, damasten, brocaten, fluwelen, handgeweven stoffen, ontwerp & uitvoering t.w. vervaardiging van vaandels, vlaggen, kerkelijke gewaden, wandkleden, gobelins (1966)
OPRICHTING 1948–03 door Jan Bos (Utrecht 03–08–1921)
1950–12–28: procuratiehoudster Aleida Maria Claessen (Hilversum 28–09–1921). Lijda Bos-Claessen volgde

privélessen bij schilders en glazeniers en was voorheen werkzaam voor J.L. Sträter
1959–10–29: naamswijziging: J. Bos h/o Bos en Claessen. Op etiketten staat de naam: Bos-Claessen
1969–08–12: wijziging familie- en firmanaam; Joh. Vandenbosch – Kunstnijverheid
1969–10–02: opheffing, na enige jaren van stilstand
ADRESSEN
1948–11–29: Heerenstraat 10 b, Hilversum
1953–10–19: Van Lenneplaan 37, Hilversum
1963: Asterstraat 43, Hilversum
1966–11–11: Weesperzijde 83 II, Amsterdam
BRONNEN NHA (453), SAGV (handelsregister)
LITERATUUR Catalogus 1950

P.P.W. Bouman, Nijmegen, voor 1904–na 1907
OMSCHRIJVING Algemeen Vertegenwoordiger F. Stoltzenberg & Co
OPRICHTING voor 1904 door Petrus Paulus Wilhelmus Bouman (Wamel 29–06–1853), handelsreiziger
ADRESSEN
Broerstraat, Nijmegen
LITERATUUR *Pius-almanak* 1904–1907

Kerkelijke Kunst Ateliers C. Bousardt, Tilburg, 1959–na 2001
OMSCHRIJVING Vervaardigen en doen vervaardigen, verhandelen en doen verhandelen van kerkelijke sieraden en andere benodigdheden de eredienst betreffende, alles in de ruimste zin van het woord (1959)
OPRICHTING 1959–05–01 door Cornelis Maria Johannes Jacobus Bousardt (Den Haag 01–05–1926 / Tilburg 01–04–2007)
1960: IIe Biennale 'Christlicher Kunst der Gegenwart', Salzburg (gouden medaille), ca. 35 personen in dienst
1985: twee tot vier werkzame personen
1990: één werkzame persoon
ADRESSEN
1959–05–01: Noordstraat 105, Tilburg
1976–10–25: Noordstraat 89a, Tilburg
GERELATEERDE KUNSTENAARS Jan Dijker
BRONNEN KKB (handelsregister), KDC (druksels)
LITERATUUR Anoniem 1960, *Katholiek Nieuwsblad* 30–11–2001

Fr. van den Burgt, Uden, rond 1845
OPRICHTING voor 1845
BRONNEN SAA (688)

Caron & De Bruijn, Amsterdam, voor 1895–na 1898
OMSCHRIJVING In Kerkmeubelen, Altaarsieraden in Goud, Zilver, Koper en Brons, Borduurwerken, Kerklijnwaad, Beelden, Kunstschildering (1895), Ateliers van Christelijke Kunst. Kerkmeubelen, Beelden, Kerksieraden, Kunstnaaldwerk, Gewaden, vanen, Goud- en zilverwerken, Cuivre polis, Vernis incolore. Altaar- en Communiebanken in hout, koper, brons. Kerkkronen, verlichting. Kruiswegen in relief, op doek en op koper. Polychromie. Restauratie van alle kunstvoorwerpen en gobelins. Overzetten en restaureeren van antiek borduurwerk (1896)
OPRICHTING voor 1895
ADRESSEN
1895: Spuistraat 90, Amsterdam
BRONNEN
LITERATUUR Adresboeken Amsterdam, *Pius-almanak* 1896–1898

Firma M.J. Coopmans, Hoeven, voor 1920–heden
OMSCHRIJVING Fabriek van Kasuifels, Dalmatieken en Koorkappen, Lof, Bedienings- en Biechtstola's, Kelken, Ciboriën en Remonstranzen in alle stijlen en prijzen, Altaarkandelaars, Lusters, Processiekruizen en Lantaarns, Wierookvaten, Godslampen en Altaarbellen, Theologischen, Liturgischen Boekhandel, Speciaal Adres voor Priesterbenoodigdheden (1920), Fabr. van en handel in kerkparamenten, kerkbenodigdheden, boeken, garen, priesterbenodigdheden, waskaarsen enz., kleinhandel in textielgoederen, paramentenatelier, fabricage van waskaarsen, boek- en kantoorboekhandel en kleinhandel in benodigdheden voor kerkelijke eredienst (196?)
OPRICHTING voor 1920, mogelijk door Martinus Josephus Coopmans (Hoeven 23–07–1839 / 06–07–1904); voortgezet door Johannes Baptist Adrianus Maria Coopmans (Eindhoven 23–08–1939) en E.H.W.M. Coopmans; tegenwoordig fabrikant van kaarsen
BRONNEN BHIC (025.3)
LITERATUUR Anoniem 1920a

P. Cox / Cox & Charles, Utrecht, 1883–1959
OMSCHRIJVING Magazijn Fabriek van kerk-ornamenten F. Stoltzenberg (1890), Kerksieraden in den meest uitgebreiden zin. Borduurwerken, Gewaden, Vanen en Banieren, Stoffen en Fournituren voor Gewaden, Altaarlinnen, Beelden, Meubelen, Goud- en Zilverwerken. Koperwerken enz. Agenten der Firma F. Nicolas en zonen te Roermond, kunstateliers voor de vervaardiging van gebrand geschilderd glas vertegenwoordigers

van Camille Esser te Weert, kunstdrijver van kerkelijk vaatwerk en sieraden in goud, zilver en koper (1898), In kerkornamenten (1900), Vervaardiging van en handel in kerksieraden (1921), Fabrikant van en handelaar in paramenten, vaandels, vlaggen en andere kerkelijke benoodigdheden. Kunstnaaldwerk- en borduuratelier (1946)
OPRICHTING 1883 door Peter Cox (Maasniel 03–11–1855 / Amersfoort 12–04–1929), fabrikant van kerksieraden, vertegenwoordiger van F. Stoltzenberg te Roermond. Lid der firma: Elisabeth Maria Augustina Hubertina Cox-Baert (Roermond 31–05–1857 / Amersfoort 10–10–1927)
1896: oprichting Cox & Charles, door Peter Cox en Willem Hendrik Hubert Charles (Wessem 28–11–1852 / Dongen 08–03–1907), die al circa 23 jaar werkzaam was geweest voor F. Stoltzenberg, vanaf 1892 als procuratiehouder
1912–05–01: aanvang firma Cox & Charles, door Petrus Cox en Jozefus Andreus Petrus Hubertus Cox (Utrecht 30–10–1886)
1923–01–03 : uittreding P. Cox, nieuwe vennoot: Eugenius Josephus Maria Cox (Utrecht 02–01–1900).
1946–04–01: ontbinding, firma overgedragen aan J.L. Sträter, procuratiehouder: J.A.P.H. Cox
1947–01–01: filiaal van Verenigde Paramenten-Ateliers N.V.
1959: opheffing filiaal
BIJZONDERHEDEN J. Cox was lid van het Sint-Bernulphusgilde en voorzitter van de Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden (1922), Eug. Cox was lid van de Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging.
ADRESSEN
1880: Maliesingel, Utrecht
1883: Heerenstraat A 1204/5, Utrecht
1895: Heerenstraat 7/9, Utrecht
1897: Catharijnesingel 38, Utrecht
1910: Catharijnekade 3, Utrecht
1923–04–07: Maliestraat 1, Utrecht
GERELATEERDE KUNSTENAARS Trude Benning (1934–1936), Anton A.J. Heyn (omstreeks 1950)
BRONNEN GAR (bevolkingsregister), HUA (bevolkingsregister), HUA (548), SAGV (handelsregister), KDC (druksels), HUA (449) 649, KDC (423) 25, HUA (617), ABS (II E 1)
LITERATUUR *Maas- en Roerbode* 09–07–1892, 27–09–1892 en 04–02–1899, *Pius-almanak* 1893, 1897–1899, 1910, 1929, Ledenlijst 1927, Catalogus 1928, Welters 1928, Cox & Charles ca. 1932, Ledenlijst 1932, Engelman 1935, Ledenlijst 1940, Catalogus 1950, Drenth 1993

Kunstwerkplaatsen Cuypers & Co, Roermond, 1892–1947
OMSCHRIJVING Beeldhouwwerken, Schilderwerken, Kerkmeubelen en Sieraden, in den meest uitgebreiden zin (1895)
OPRICHTING 1892 door Petrus Josephus Hubertus Cuypers (Roermond 16–05–1827 / Roermond 03–03–1921) en Josephus Theodorus Joannes Cuypers (Roermond 10–06–1861 / Meerssen 20–01–1949, als opvolger van de op 15 september 1892 ontbonden vennootschap Cuypers & Stoltzenberg
1900–1908: J.Th.J. Cuypers geassocieerd met J. Stuyt
BIJZONDERHEDEN gerelateerd bedrijf: H. Fermin (uitvoering borduurwerken en vertegenwoordiger, in ieder geval van 1894 tot 1897)
BRONNEN NAI (CUBA), GAR (4116)
LITERATUUR *Maas- en Roerbode* 15–09–1892, Van Leeuwen 2007

C.M. van Diemen, Dordrecht, 1890–1977
OMSCHRIJVING Winkelier in Dameshandwerken en houder van een atelier tot vervaardigen van Vaandels (1921), Sedert vestiging wordt tevens een vervaardigingsbedrijf van dameshandwerken, blaas- en slagmuziekinstrumenten en onderscheidingstekens alsmede een kleinhandel in vergulde, bronzen en verzilverde wedstrijdprijzen uitgeoefend (1948), Atelier ter vervaardiging van dameshandwerken, vaandels, vlaggen, onderscheidingstekenen, wedstrijdprijzen, blaas- en slagmuziekinstrumenten. Kleinhandel in dameshandwerken, wedstrijdprijzen, jongens- en meisjesbovenkleding, damesmode- en textielkleinvakartikelen, wollen- en katoenen stoffen en garens en breiapparatuur (1955)
OPRICHTING 1890–05–01 door Cornelis Marie van Diemen (14–08–1863)
1925: uittreding C.M. van Diemen, nieuwe eigenaar Leendert Dirk Willem Anthonie van Diemen (04–08–1894 / Dordrecht 23–02–1971)
1959: opheffing afdeling Kleinhandel in Muziekinstrumenten
1971: overlijden L.D.W.A. van Diemen, nieuwe eigenaar Pieter Wegman (Dordrecht 15–05–1912)
1977: opheffing
BIJZONDERHEDEN niet katholiek, gespecialiseerd in vaandels

ADRESSEN
1921: Voorstraat 195, Dordrecht
1959: Voorstraat 253, Dordrecht
BRONNEN NA (3.17.01.02) 47, SAD (315 en 552)
LITERATUUR *Pius-almanak* 1934, Ter Hofstede & Schonewille 1991

P.J. van Elten, Amsterdam, 1921 – ca. 1934
OPRICHTING 1921 door Petrus Jacobus van Elten (Veghel 05–05–1897 / Amersfoort 1966)
1934–06–23: vertrokken naar Utrecht (zie overzicht kunstenaars).
ADRESSEN
1920–06–15: Jan van der Heydenstraat 155 III, Amsterdam
1922–05–27: Brederodestraat 51 III, Amsterdam
1932–10–17: Mercatorstraat 119 II, Amsterdam
BRONNEN SAA (bevolkingsregister)

H. Fermin, Delft / Den Haag, 1889–1963
OMSCHRIJVING Kerkornamenten. Zilver- en koperwerken. Damast, linnen en alles wat tot het vak behoort (1892), Kerkornamenten. Atelier voor Kunstborduurwerken. Magazijn van Gothieke en Romaansche Stoffen voor tapijten en gordijnen. Zilver- en Koperwerken (1893), Kerkornamenten. Atelier voor Kunstborduurwerk, als Kasuifels en geheele Officies, Vanen, Banieren, enz.enz. in alle gewenschte stijlen. magazijn van Gewaden en Altaarsieraden. Gothieke en Romaansche Gordijnstoffen. Koper- en Zilverwerken. Eenige vertegenwoordiger der Kunstateliers van de Firma Cuypers & Co. (1895), Ateliers voor Kerkparamenten (1907), Ateliers voor kerkelijke kunst (1911), gesloten mag. Fabriceren van Kerkelijke Kunst, kerkgewaden, -sieraden enz. (1921), Fabricatie van kerkelijke kunstvoorwerpen en den handel daarin (1930)
OPRICHTING 1889 door Hubertus Noël Henri Fermin (Maastricht 25–12–1859 / Den Haag 08–03–1930)
1894–1897: enige vertegenwoordiger van Cuypers en Co
1904: Wereldtentoonstelling, St. Louis (Grand Prix)
1904: Tentoonstelling Arti et Industriae, Den Haag (Diploma 1e klasse)
1922: gevolmachtigde: Antonius Henricus Fermin (Den Haag 17–05–1900 / Den Haag 29–07–1962)
1930: overlijden H. Fermin, nieuwe eigenaar: Mevr. de Weduwe Helena Johanna Fermin-Funnekotter (Delft 25–04–1861). Procuratiehouders: A.H. Fermin en Wilhelmina Hubertina Adeline Fermin (Den Haag 08–10–1901).
1936: omzetting in vennootschap, vennoten A.H. Fermin (edelsmeedwerk) en W.H.A. Fermin (borduurwerk)
1962–07–29: overlijden A.H. Fermin, opheffing bedrijf
BIJZONDERHEDEN Zowel H. als A.H. Fermin was lid van het Sint-Bernulphusgilde. H. Fermin was werkend lid (1907) en penningmeester (1908) voor de afdeling Den Haag van de Katholieke Kunstkring De Violier en lid van de Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden (1922).
Rond 1905 werkte Fermin samen met de uit Aken afkomstige edelsmid August Witte (overleden in 1908).
ADRESSEN
1887: Pepersteeg 11, Delft
1890: Pepersteeg 4, Delft
1891: Koornmarkt 23, Delft
1892: Molslaan 31, Delft
1894: Willemstraat 73, Den Haag
1900: Willemstraat 71–73, Den Haag
1921: Nieuwe Havenstraat 36, Den Haag
1925: Muzenstraat 29, Den Haag
1935: Muzenstraat 31, Den Haag
GERELATEERDE KUNSTENAARS K.P.C. de Bazel, J.Th.J. Cuypers, P.J.H. Cuypers, H.N.H. Fermin, J.L. Lauweriks, Th. Molkenboer, J.H. Tonnaer, J. Velthuys
BRONNEN GAD (bevolkingsregister), HGA (bevolkingsregister), NA (3.17.13.03) 4 en 134, HDA (OV3), HUA (449) 649, KDC (423) 25
LITERATUUR *Pius-almanak* 1892, 1893, 1895–1898, 1900–1902, *Maas- en Roerbode* 09–05–1894, Kalf 1905, Fermin 1907, Jaarverslag 1907, Jaarverslag 1908, Jaarverslag 1909, Molkenboer 1909, Fermin 1911, *Het Centrum* 09–02–1918, Rientjes 1919, Ledenlijst 1927, Fermin 1929, Molkenboer 1929, Ledenlijst 1940

G.J. Funnekotter, Utrecht, voor 1869–ca. 1883
OMSCHRIJVING Specialiteit van Kerktapijten, fijn Damasten Mappae, Corporalia, Lavabo's, Purificatoria (1879), in kerkgewaden (1881)
OPRICHTING voor 1869 door Gerardus Johannes Funnekotter (Delft 02–12–1830 / Utrecht 09–07–1894), vertegenwoordiger van Stoltzenberg.
BIJZONDERHEDEN Lid Sint-Bernulphusgilde 1880.
ADRESSEN
1873: Heerenstraat, Utrecht
1879: Heerenstraat A 1204/5, Utrecht
BRONNEN HUA (822–4) 43, 236, 237
LITERATUUR Van Heukelum 1873b, *Pius-almanak* 1879–1881, 1883, Ledenlijst 1880

H. Funnekotter / H. Funnekotter & Zoon, Delft / Rotterdam, 1883–1967

OMSCHRIJVING Fabrikant van en handelaar in kerkornamenten (1921), Ateliers voor Kerkelijke Kunst, Kunstborduurwerken, Vaandels, Vlaggen en Banieren (1934), Het ontwerpen en doen vervaardigen van paramenten (1961)

OPRICHTING 1883–05–01 door Hermannus Funnekotter (Delft 01–12–1864 / Rotterdam 04–10–1930), handelsreiziger

1891–06–15: ingeschreven in Rotterdam, achtereenvolgens als handelsreiziger, fabrikant en kunstborduurwerker

1930–10–04: overlijden H. Funnekotter

1934: eigenaar: de weduwe Jacomina Dymphna Funnekotter-van Schijndel (Rotterdam 20–09–1864 / Rotterdam 05–12–1940); gevolmachtigde: Antonius Theodorus Maria Funnekotter (Rotterdam 11–12–1894)

1941: nieuwe eigenaar: A.Th.M. Funnekotter, naamswijziging: H. Funnekotter & Zoon

1967–11–01: opheffing

BIJZONDERHEDEN Zowel H. Funnekotter als A.T.M. Funnekotter was lid van het Sint-Bernulphusgilde. H. Funnekotter was werkend lid voor de afdeling Rotterdam van de Katholieke Kunstkring De Violier (1907). A.T.M. Funnekotter was secretaris van de Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden (1922).

ADRESSEN

1890: Pepersteeg 13, Delft

1892: Nieuwehaven 161, Rotterdam

1900 of 1901: Nieuwehaven 109b, Rotterdam

1934: Nieuwehaven 157b, Rotterdam

1940: Eikenlaan 185, Schiebroek (vanaf 1943 genaamd Larixlaan 185, Rotterdam)

GERELATEERDE KUNSTENAARS J.H. Tonnaer

BRONNEN GAD (bevolkingsregister), NA (3.17.17.03) 117, HUA (449) 649, KDC (423) 25

LITERATUUR B. 1900, Funnekotter ca. 1900, Jaarverslag 1907, Ledenlijst 1927, Welters 1928, Van Hardeveld 1929, Kraemer 1929, Molkenboer 1929, *Pius-almanak* 1929, Ledenlijst 1940

Van Gennip & Huijsman, Amsterdam, voor 1854–ca. 1862

OMSCHRIJVING Fabriekanten van Borduurwerken en Kerkornamenten (1854), In Kerk-Ornamenten en Borduurwerken (1857)

OPRICHTING voor 1854 door Wilhelmus Adrianus van Gennip (Bergen op Zoom ca. 1828 / Amsterdam 04–02–1869) en Johannes Gerardus Huijsman (ca. 1809 / Amsterdam 22–11–1889).

1859: Tentoonstelling van Provinciale Nijverheid en Kunst, Amsterdam

1861: Algemeene Nationale Tentoonstelling, Haarlem

1862: laatste vermelding samenwerking, beide firmanten gaan zelfstandig verder

ADRESSEN

1856: Oudezijds Voorburgwal bij de Sint-Barberenstraat, A75, Amsterdam

LITERATUUR Adresboeken Amsterdam, Catalogus 1859, Catalogus 1861

W.A. van Gennip, Amsterdam, ca. 1862–1869

OMSCHRIJVING In Kerk-Ornamenten en Borduurwerken (1863)

OPRICHTING ca. 1862 door Wilhelmus Adrianus van Gennip (Bergen op Zoom ca. 1828 / Amsterdam 04–02–1869), koopman, voorheen firmant van Van Gennip & Huijsman

ADRESSEN

1863: Wolvenstraat, KK222, Amsterdam

1865: Nieuwezijds Voorburgwal over de Kolk, G202, Amsterdam

1869: Nieuwezijds Voorburgwal 204, Amsterdam

LITERATUUR Adresboeken Amsterdam

Nelly van Gerwen, Breda / Roosendaal, 1937–1983

OMSCHRIJVING het vervaardigen en verkoopen van kerkgewaden, vaandels en vlaggen in de meest uitgebreiden zin (1946), vervaardiging en reparatie van kerkgewaden, vaandels, vlaggen en banieren en kleinhandel in stukgoederen, speciaal stoffen voor paramenten (1956), 1. Paramentenatelier (hoofdbestanddeel), 2. kleinhandel in textielgoederen (speciaal priesterkleding), 3. kleinhandel in benodigdheden voor de kerkelijke eredienst (1962)

OPRICHTING 1937–12 door Petronella Johanna Gerwen (Standdaarbuiten 14–03–1909), sinds ca. 1929 werkzaam in het vak, opgeleid bij ateliers voor kerkelijke kunst te Breda en te Roosendaal

1966: opheffing kleinhandel

1983: opheffing atelier

ADRESSEN

tot 1945–06: Dillenburgstraat 15a, Breda

1945: Kade 32a, vanaf 1948: 44a, Roosendaal

1951: Molenstraat 106, Roosendaal

1981: Tollensflat 3, Roosendaal
BRONNEN BHIC (025.03) 1689

Geurts en Eling, Nijmegen, 1929–2000
OMSCHRIJVING handel in dameshandwerken en alles wat hiermede in verband staat (1929), Van den aanvang van den vennootschap: Groot- en kleinhandel in textielwaren en aanverwante artikelen (1943), groot- en kleinhandel in dames- en meisjesbovenkleding, damesmode- en kleinvakartikelen, stukgoederen, huishoudgoed, onderkleding, babygoed, corsetartikelen (incl. kousen en sokken) en woningtextielgoederen (1951), Sedert de aanvang van het bedrijf: aanvulling afdeling paramenten (1956)
OPRICHTING 1929–12–13 door Wilhelmus Hendrikus Geurts (Heteren 26–09–1895) en Hendrikus Gradus Eling (Heteren 19–10–1880)
1941: nieuwe vennoten: Lambertus Gradus Geurts (Elst 19–02–1912 / Nijmegen 1974) en Jacobus Hendrikus Eling (Arnhem 02–05–1914)
1953: uittreding W.H. Geurts en H.G. Eling
1970: uittreding J.H. Eling, nieuwe vennoten: L.G. Geurts en Wilhelmus Henricus Maria Geurts (Nijmegen 10–08–1944)
1974: overlijden L.G. Geurts, nieuwe vennoot de weduwe Christina Maria Schievers (Nijmegen 17–01–1909)
1978: B.V., directeur W.H.M. Geurts
1998: activiteiten beëindigd
2000: beëindiging W.H.M. Geurts als directeur en aandeelhouder
ADRESSEN
1929: Sint Annastraat 226, Nijmegen, filiaal aan de Molenstraat 57, Nijmegen (tot 1941)
1970: Sint Annastraat 10, Nijmegen
1978: Fabrieksweg 22, Nijmegen
BRONNEN KCG (Nijmegen), KDC (druksels)
LITERATUUR Stadelmaier 1992

Het Gildehuis / W.H.M. Lambregts, Amsterdam, 1928–ca. 1935
OMSCHRIJVING In Kerksieraden (1932)
OPRICHTING 1928 door Wilhelmus Hendricus Maria (of Marinus) Lambregts (Amsterdam 19–09–1891 [gezinskaart] of 06–01–1892 [handelsregister]), kunsthandelaar, voorheen werkzaam bij het Sint-Bernulphushuis
ADRESSEN
1928–09–11: Huidenstraat 12 h, Amsterdam
1935–10–10: Boterdiepstraat 16 III, Amsterdam
BRONNEN NHA (453), SBR (kaartsysteem), SAA (bevolkingsregister)
LITERATUUR Adresboeken Amsterdam

Arthur Heemann, Deventer, ca. 1930–ca. 1950
OPRICHTING ca. 1930 door Arthur Heemann (Utrecht 28–08–1906?), ontwerper
BIJZONDERHEDEN Het borduurwerk werd uitgevoerd door de Zusters van het klooster van de Goede Herder te Enschedé.
LITERATUUR Stadelmaier 1992

Aug. Hermans, Roermond, ca. 1920
OMSCHRIJVING Bureau v. Kerkelijke Kunst, Borduurwerken, Gebrandschilderd glas, Kerkmeubelen, Beeldhouwwerken, Goud-, Koper- en IJzerwaren, Polychromie (1920)
OPRICHTING ca. 1920 door Aug. Hermans
BIJZONDERHEDEN Prijswinnaar Studieprijsvraag Liturgisch Hoofdaltaar
ADRESSEN
1920: Jezuïtenstraat 2, Roermond
LITERATUUR Anoniem 1920a

Firma Hoenselaar, Amsterdam, voor 1932–ca. 1938
OMSCHRIJVING kerkparamenten, borduur- en handwerkbenoodigdheden voor scholen en pensionaten, tevens het aangewezen adres voor linnen- damast tafel- en huishoudgoed (1934)
OPRICHTING voor 1932
1938: M. Back, voorheen firmante van Hoenselaar, start haar bedrijf op hetzelfde adres
ADRESSEN
1932: Johannes Verhulststraat 162, Amsterdam
LITERATUUR *Pius-almanak* 1934, 1941

J. van Hoof, Woensel / Statum / Eindhoven / Strijp, ca. 1849–na 1870
OMSCHRIJVING kerkelijke borduur- en kantwerken (1861)
OPRICHTING ca. 1849 door Johannes van Hoof (Stratum 30–03–1828), borduurder
1861: Algemeene Nationale Tentoonstelling, Haarlem (eervolle vermelding)
ADRESSEN
1849–1851: Woensel
1856–1858: Statum
1861–1870: Eindhoven
1870–03–05: Strijp

BRONNEN RHCE (Eindhoven)
LITERATUUR Catalogus 1861

Van Hove & Laumen, Roermond, 1863–1891
OMSCHRIJVING alle soorten van borduurwerken, zoo in zijde als in goud. Zij zijn in het bezit eener nieuwe wijze van behandeling, om aan de besmeurde borduurwerken nagenoeg hunnen oorspronkelijken glans terug te geven. Door betrekkingen, aangeknoopt met het buitenland, zijn zij in staat zilveren en koperen kerkornamenten, ook tot zeer billijke prijzen te kunnen bezorgen en zij gelasten zich gaarne met het leveren van staties, door erkende meesters geschilderd. Aan Societeiten bieden zijn hunne diensten aan tot het maken van keurige Banieren, welke noch in teekening, noch in uitvoering iets te wenschen zullen overlaten (1863), Fabriek van borduurwerken in goud, zilver en zijde (1869)
OPRICHTING 1863–04–02 door J. van Hove en J. Laumen, voorheen medewerkers van F. Stoltzenberg
1866: acht medewerkers
1871: zes medewerkers
1891: ontbinding, beide firmanten starten hun eigen bedrijf
BRONNEN GAR (verslagen)
LITERATUUR *De Volksvriend* 25–04–1863 en 09–05–1863, Catalogus 1887a, Catalogus 1887b, *De Nieuwe Koerier* 12–12–1891

Van Hove & Zoon, Roermond, 1891–ca. 1914
OMSCHRIJVING het vervaardigen van Borduurwerken in alle genres, als: casuifels, dhalmatieken, choorkappen, drapeaux voor gezelschappen, zwenkvanen, taboureerwerken en alles wat tot het vak behoort (1891), Borduurwerken in goud en zilver (1893), Casuifels, Dalmatieken, Stola's, Kerkvanen, Drapeaux, Zwenkvanen, enz. Gouden zijde en zilveren Galons, dito Franjes, Kwasten, zijden en halfzijden damasten, Lyonsche fluweelen (1898), Borduurwerken (1907)
OPRICHTING 1891–02–01 door Jos. van Hove, voorheen firmant van Van Hove & Laumen
1914: laatste vermelding
ADRESSEN
1898: Willem II Singel, D191, Roermond
1903: Minderbroedersingel 26, Roermond
1910: Kapellerlaan 36d, vervolgens Minderbroederssingel 28, Roermond
BRONNEN GAR (verslagen)
LITERATUUR *De Nieuwe Koerier* 31–07–1891, 12–12–1891 en 31–10–1903, *Maas- en Roerbode* 24–09–1898 en 04–02–1899, *De Nieuwe Koerier / Maas- en Roerbode* 23–04–1910

J.G. Huijsman, Amsterdam, ca. 1862–1889
OMSCHRIJVING In Borduurwerken (1863), Magazijn van kerkornamenten, fabriek van Gouden-, Zilveren- en Zijden-Borduurwerken (1878), In Borduurw. en Kerkornament (1887)
OPRICHTING ca. 1862 door Johannes Gerardus Huijsman (ca. 1809–Amsterdam 22–11–1889), voorheen firmant van Van Gennip & Huijsman.
ADRESSEN
1862: O.Z. Voorburgwal bij de Kuipersteeg, A75, Amsterdam
1870: Herengracht bij de Vijzelgracht, X390, Amsterdam
1878: Herengracht bij de Vijzelstraat 525, Amsterdam
1887: Herengracht bij de Vijzelstraat 596, Amsterdam
LITERATUUR Adresboeken Amsterdam, *Pius-almanak* 1878, Catalogus 1887a, Catalogus 1887b

W.J. Hurts, Amsterdam, voor 1908–ca. 1977
OMSCHRIJVING In vaandels en kerkborduursels (1908), borduurinrichting, vaandels, vlaggen en uitmonstering op uniformen (1950)
OPRICHTING voor 1908 door Wilhelmus Johannes Hurts (Amsterdam 06–01–1877), borduurder. Zijn drie zoons werden opgeleid tot goudborduurder: Cornelis Petrus Hurts (Amsterdam 1902), Henricus Petrus Paulus Hurts (Amsterdam 1913) en Gerardus Hurts (Amsterdam 22–05–1914). De laatste volgde zijn vader op.
1950–01–28: tijdstip van voortzetting van een oorspronkelijk niet in het handelsregister ingeschreven onderneming, door Maria Johanna Hurts (Amsterdam 05–06–1915)
ADRESSEN
1907: Lauriergracht 33, Amsterdam
1924: De Wittenkade 1e, Amsterdam
1924: Eksterstraat 25, Amsterdam
1926: Prinsengracht 262, Amsterdam
1931: Prinsengracht 268, Amsterdam
1938: Prinsengracht 272, Amsterdam
1950: Prinsengracht 278, Amsterdam
1977–06: Poolster 62 (Grote Waal), Hoorn
BRONNEN KKA
LITERATUUR Adresboeken Amsterdam

A. Jansen Kerkelijke Kunst / Jansen Braam, Nijmegen, 1923–1971
OMSCHRIJVING Fabrikatie van- en handel in kerkelijke goederen (1924), Fabricatie van en handel in Kerkelijke en religieuse artikelen in den ruimsten zin des woords, alsmede handel in handwerken en textielproducten (1941), Het uitgeoefende bedrijf omvat mede: een stans- en persbedrijf voor metalen (1948), De kleinhandel in textielproducten omvat: Damesmode- en kleinvakartikelen, stukgoederen en huishoudgoed, woningtextielgoederen en kousen en sokken. Sedert 1946 omvat het bedrijf mede de fabricage van kunstnijverheidsproducten (1956), Stans- en persbedrijf van metalen wordt sinds Januari 1960 niet meer uitgeoefend. Onder fabricage van kunstnijverheidsproducten worden geen metalen kunstnijverheidsproducten bedoeld (1963).
OPRICHTING 1923 door Alfonsus Leonardus Andreas Jansen (Roermond 25–01–1901)
1927: wijziging handelsnaam: Jansen-Braam
1971–12–31: opheffing
ADRESSEN
1923: Broerstraat 21, Nijmegen
1926: Vondelstraat 59, Nijmegen
1934: Vondelstraat 69, Nijmegen
1937: In de Betouwstraat 31, Nijmegen
BRONNEN KCG (Nijmegen), KDC (druksels)
LITERATUUR Stadelmaier 1992

Ch.T. Jansen, Nijmegen, voor 1948–na 1959
OMSCHRIJVING Atelier Kerkelijke Gewaadkunst en Kunstnijverheid (1948)
OPRICHTING voor 1948 door mevrouw Ch.T. Jansen. Zij staat al vanaf 1924 in de adresboeken, maar wordt pas in 1948 voor het eerst als atelierhoudster omschreven. Stadelmaier spreekt over de dames Jansen.
1959: laatste vermelding atelier
ADRESSEN
1924: Sint Annastraat 153, Nijmegen
1932: Oranjesingel 30, Nijmegen
1934: Th. van Oldenbarneveltstraat, Nijmegen
1936: Sint Annastraat 50, Nijmegen
LITERATUUR Adresboeken Nijmegen, Stadelmaier 1992

Kerkelijke Kunstateliers J.R. Jansen, Nijmegen / Roermond, voor 1932–1964
OMSCHRIJVING Ateliers kerkelijke kunst (1932), Paramentenatelier (1956)
OPRICHTING voor 1932 te Nijmegen door Johannes Richardus Jansen (Helmond 26–06–1890 / Nijmegen 07–06–1964)
1932–05: vestiging in Roermond
ADRESSEN
1932: Voogdijstraat 14, Roermond
1935–01–05: Munsterstraat 8a, Roermond
1964–06–07: opheffing
BRONNEN RHCL (07.Z02–1)

J.W. Jansen & Zn v/h F. Stoltzenberg & Co, en: Jansen-Stoltzenberg v/h Fa. G. van Breekel, Roermond / Nijmegen, 1907–ca. 1923
OMSCHRIJVING Ateliers voor Christelijke Kunst. Kunstnaaldwerk. Gewaden, Vanen, Drapeaux en benoodigdheden daarvoor. Goud, Zilver, Koper enz. Kerkmeubelen, Beelden, Kruiswegen, Kerkschildering (1910), Ateliers van kerkel. borduurwerken, meubelen, beelden enz. Geheel nieuw electrisch ingerichte fabriek voor kerkel. goud-, zilver- en koperwerken (1916)
OPRICHTING 1907, door overname van F. Stoltzenberg te Roermond door J.W. Jansen uit Tilburg
1909: nog geadverteerd als Stoltzenberg
1910: eerste vermelding als J.W. Jansen & Zn.
1914: in advertentie met Jansen-Stoltzenberg v/h Fa. G. van den Breekel te Nijmegen (in koperen en zilveren kerkornamenten)
1923: laatste vermelding
BIJZONDERHEDEN J.W. Jansen was lid van de Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden (1922).
ADRESSEN
1909: J.W. Jansen & Zn v/h F. Stoltzenberg & Co: Christoffelstraat 9, Roermond
1914: Jansen-Stoltzenberg v/h Fa. G. van den Breekel: Oude Stadsgracht 47, Nijmegen
BRONNEN HUA (449) 649
LITERATUUR *Pius-almanak* 1909–1920, Schiphorst 1994, Schiphorst 2004

M. Jansen & Co, Amsterdam, ca. 1900
OMSCHRIJVING Ateliers van Kerkelijk Kunst. Lijnwaden, Sieraden, Gewaden, Vanen, Borduurwerken, Wierook, Metalen Bloemen. Christelijke Beeldhouwkunst. Vertegenwoordigers der gunstig bekende firma: Ph. Hochreiter & F. Geijer te Antwerpen voor wat aangaat alle soorten Kerkramen, gebrand, geschilderd en in lood gezet (1900)
OPRICHTING voor 1900

ADRESSEN
1900: Singel 246 bij de Raadhuisstraat, Amsterdam
LITERATUUR *Pius-almanak* 1900, 1902

Janssen en Co, Tilburg, 1864–1946
OMSCHRIJVING Winkeliers in kerkornamenten (1889), Ateliers van Kunstborduurwerken, Paramenten, Vanen en Banieren, Kerkelijke Vaatwerken, Metaal en Smeedwerken. Beeldhouwwerken en Beelden. Kruiswegen in Kunstschilderwerk, op Doek en Metaalplaten, op Tegels en Porcelein, in Mozaïek, Emaïl, Reliefs en Drijfwerk, (Staties in all soorten voorradig). Engelsche-, Duitsche- en Fransche Kerkelijke Vloertegels. Vertegenwoordiging der eerste buitenlandsche ateliers voor Kerkramen (1894), Magazijn van alle kerkelijke benoodigdheden Werkplaatsen van Kunstborduurwerken, Uitgebreide Magazijnen van alle Kerkbenoodigdheden alsook Goud-, Zilver- en Koperwerken, Vaandels en Banieren. Steeds groote voorraad van alle soorten Misgewaden, Zijden, Gouden of Zilveren Stoffen, Galon, Franje, enz. enz. (1911), Werkplaats voor Kunstborduurwerken. Onder eigen directie. vaandels, banier, alle soorten misgewaden. Restaureeren van Oude Borduurwerken. Specialiteiten in Rouw- en andere Decoratie. Gouden- en Zilverwerken, Koperwerken, Kruiswegen en alle verdere Kerkbenoodigdheden (1912), In kerkornamenten (1921), Misgewaden, vaandels, beeldhouwwerken, goud-, zilver- en koperwerken, magazijn van alle kerkbenoodigdheden (na 1929)
OPRICHTING 1864, waarschijnlijk door de broers Johannes Cornelis Janssen (ca. 1832), fabrikant, Karel Johannes Janssen (1829), koopman, en Hendrik Dionisius Janssen (09–10–1833), koopman (zwagers van J.A. Verbunt en J.A.J. van Kalken)
1893: Wereldtentoonstelling, Chicago
1894: Wereldtentoonstelling, Antwerpen
1895: tentoonstelling te Amsterdam
1896: tentoonstellingen te Haarlem en Leeuwarden
1897: Wereldtentoonstelling, Brussel
1898: tentoonstelling te Dover
1900: Wereldtentoonstelling, Parijs (goud)
1900: aanvang vennootschap Sophie Johanna Dimphna van Kalken (Breda 24–01–1867), Maria Antoinette Caroline van Kalken (Breda 18–09–1868), Mathilda Adriana Maria van Kalken (Turnhout 05–03–1876), dochters van J.A.J. van Kalken en Carolina Maria Janssen. De vierde dochter, Josephina Augusta Maria van Kalken (Turnhout ca. 1872), was eveneens lid van de firma, waarschijnlijk tot haar huwelijk in 1904. Zie ook Gustaaf van Kalken
1902: tentoonstelling te Turijn
1912: vertegenwoordiger: Jules van Geffen
1941: uittreding M.A.C. van Kalken
1946: ingebracht in zaak van Mej. A. Adams.
BIJZONDERHEDEN De firma Janssen & Co was lid van de Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden (1922).
ADRESSEN
1889: Nieuwland M 870, Tilburg
1900: Stationstraat M 1095, Tilburg
1911: Stationsstraat 4, Tilburg
BRONNEN BHIC (404a), RAT (bevolkingsregister), HUA (449) 649, RAL (544) 602
LITERATUUR *De Katholieke Illustratie* 1898–1899 (341–342), Verslag 1902, *Pius-almanak* 1905, 1911–1914, Anoniem 1914a, Anoniem 1916

J.L. Janssen, Rotterdam, voor 1934–na 1935
OMSCHRIJVING Atelier voor Kerkelijke Kunst (1934)
OPRICHTING voor 1934
ADRESSEN
1934–1935: Dijkstraat 89b, Rotterdam
BRONNEN SBR (kaartsysteem)

J. Jongenelen, Roosendaal, 1890–1966
OMSCHRIJVING Atelier van Kerkelijke Kunst. Ontwerping van Plannen, Teekeningen, Modellen, enz. tot het beschilderen van Kerken, Kapellen, Altaren, Muurvlakten, Beelden en Ornamenten. Polychromie volgens de eischen der Christelijke Kunst, in verschillende stijlen. Levering van alle kerkelijke benoodigdheden, als: H.H. Vaten in Goud, Zilver en ander metaal, Priestergewaden, Vanen, Drapeaux, kerkelijke tapijten en gordijenen, Kerkmeubelen, Beelden, Kruiswegen in hout en steen, geschilderd op koper, doek of houtpaneel. Kerstkribben in verschillende afbeeldingen (1903), Winkel in Kerkgoederen, religieuze artikelen en kunstvoorwerpen (1935), paramentenatelier, borduurbedrijf en kleinhandel in kerkgewaden, paramenten en religieuse artikelen (1956), het vervaardigen van en de kleinhandel in textiel, waaronder begrepen worden kerkelijke paramenten en religieuze artikelen en kunstvoorwerpen, alsmede alle aanverwante artikelen in de ruimste zin des woords. [...] 1. kleinhandel in textielgoederen (hoofdbestanddeel religieuze kleding), 2. borduurbedrijf (paramentenatelier), 3. groothandel in stoffen en fournituren voor religieuze kleding en kerkelijke gewaden, 4. kleinhandel in attributen voor de eredienst (1962)

OPRICHTING 1890 door de kerkschilder Johannes Jongenelen (Roosendaal 09–07–1866 / Roosendaal 05–09–1935).
1935–02–21: overdracht aan zijn dochters Adriana Cornelia Catharina Jongenelen (Roosendaal 24–10–1896) en Catharina Adriana Laurentia Jongenelen (Roosendaal 09–08–1898) in de vorm van een vennootschap.
1962: overname door Antonius Adrianus Johannes Jongenelen (Roosendaal 30–07–1909) en Hans Jules Adriaan Jongenelen (03–01–1935). Leonardus Theodorus Gerardus Vissers (10–01–1925) is gevolmachtigde van 1962 tot 1965.
1965: overname door Hans Jules Adriaan Jongenelen en echtgenote Mathilde Madeleine M.E. Jongenelen-Cornelis (03–09–1941)
1966–04: faillissement
ADRESSEN
1921: Achterstraat 15, vanaf 1948 genaamd Raadhuisstraat, Roosendaal
1965, ca.: Kade 59, Roosendaal
BRONNEN BHIC (176)
LITERATUUR *Pius-almanak* 1903

Kerkelijke Kunstateliers Sint Joseph / J.M.A. Leliveld, Nijmegen, ca. 1903
OMSCHRIJVING Ateliers voor Vanen, Gewaden, Goud-, Zilver- en Koperwerken. Ateliers voor reparatie van oude Gewaden etc. Inrichting voor Acetyleengas [...] Beelden. Kruiswegen. Specialiteit in afgietsels van Oude Kunstvoorwerpen. Eenig Vertegenwoordiger van de Ateliers van Glasschilderkunst van H.A.M. de Vos te Utrecht.
OPRICHTING voor 1903
LITERATUUR *Pius-almanak* 1903

Kerkelijke Kunstateliers Sint Joseph, Den Haag, ca. 1911
OMSCHRIJVING Ateliers voor Kerkelijke Kunst in den meest uitgebreiden zin. Kunstborduurwerken. Goud-, Koper-, en Zilverwerken. Rouwdecors. Rouwkandelaars. Tapijten. Loopers. Beeldhouwwerk. Kerkramen enz (1911)
OPRICHTING voor 1911
ADRESSEN
1911: Dunnen Bierkade 21a, Den Haag
LITERATUUR *Pius-almanak* 1911

Kerkelijke Kunstateliers Sint Joseph, Arnhem, ca. 1935
OMSCHRIJVING paramenten, edel smeedwerk, kruiswegen, rouwdécor, vaandels. Alles in meest uitgebreiden zin (1935)
OPRICHTING voor 1935
ADRESSEN
1935: De Wetstraat 7, Arnhem
LITERATUUR *Pius-almanak* 1935

D. van Kalken, Antwerpen / Oirschot, 1838–1923
OMSCHRIJVING
OPRICHTING 1838–11–10 door Daniël van Kalken (Nijkerk 02–09–1810 / Oirschot 05–03–1896), koopman te Antwerpen
1891–08–12: benoeming tot Hofleverancier
1896: overlijden Daniël van Kalken, bedrijf voortgezet door zijn jongste zoon Daniël Aloysius van Kalken (Oirschot 17–08–1855 / Oirschot 14–04–1923), goudborduurder.
1914–07–21: toekenning Eerekruis Pro Ecclesia et Pontifice
1923: overlijden D.A. van Kalken
BIJZONDERHEDEN D.A. van Kalken was lid van de Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden (1922).
ADRESSEN
1839–07–10: Antwerpen, wijk Kerkhof
1842–03–15: Kerkhof, Oirschot
BRONNEN SAN (bevolkingsregister), RHCE (Oirschot), HUA (449) 649
LITERATUUR *Meijerijsche Courant* 12–08–1891, 04–11–1913, 21–07–1914, Anoniem 1903

F.D. van Kalken / F.D. van Kalken van Meurs, Weert / Ubbergen, voor 1879–1902
OMSCHRIJVING fabriek van kerksieraden
OPRICHTING voor 1879 door Franciscus Daniël van Kalken (Oirschot 20–02–1846 / Amsterdam 1925) te Weert, zoon van Daniël van Kalken. Gehuwd 23–04–1877 met Maria Alphonsa Theresia van Meurs (Ubbergen 09–04–1855 / 30–01–1922).
1887: Nederlandsch-Vaticaansche tentoonstelling, Amsterdam
1902–11–12: opheffing
1903–08–19: faillissement
ADRESSEN
1879: Weert
1893: Ubbergen
tot 1902–01–11: Helmond

BRONNEN SAA (bevolkingsregister)
LITERATUUR Catalogus 1887a, Catalogus 1887b, Van Kalken van Meurs z.j.

Gustaaf van Kalken / Kalcken, Tilburg / Haarlem, ca. 1900–1920
OMSCHRIJVING in kerkornamenten (1900), Marchand d'ornements d'Eglises (1910)
OPRICHTING ca. 1900 door de beeldhouwer Gustaaf Antoine Daniël Jean Baptiste van Kalken (Breda 24–05–1865 / Haarlem 1920), zoon van J.A.J. van Kalken
voor 1904: vertrokken naar Haarlem
1906: genaamd 'eccles art'
ADRESSEN
1900: Stationstraat M 1095, Tilburg (het adres van Janssen & Co)
1910: Jansstraat 48, Haarlem
BRONNEN SBR (kaartsysteem)
LITERATUUR Adresboeken Tilburg, *Pius-almanak* 1905

J.A.J. van Kalken, Breda, 1864–ca. 1874
OMSCHRIJVING fabrikant in kerksieraden (1870), borduurwerker, in gasornamenten (1874)
OPRICHTING 1864 door Joachim Antonius Johannes van Kalken (Antwerpen 21–08–1841), goudborduurder en koopman, zoon van Daniël van Kalken. In 1864 gehuwd met Carolina Maria Janssen, zuster van de oprichters van het Tilburgse atelier Janssen & Co.
1874: laatste vermelding J.A.J van Kalken in Breda
1876: eerste vermelding van zijn broer, J.A. van Kalken, als fabrikant in Breda
ADRESSEN
1864: Haven B 274, Breda
1870: St. Janstraat A 497, Breda
1874: St. Catharinastraat D 80, Breda
In of kort na 1874 verhuisd naar Turnhout (België).
LITERATUUR Adresboeken Breda

J.A. van Kalken, Breda, ca. 1876–ca. 1914
OMSCHRIJVING borduurfabr. v. kerkgewaden (1876), fabrikant van kerkornamenten (1891)
OPRICHTING ca. 1876 door Josephus Aloysius van Kalken (Oirschot 14–05–1844), zoon van Daniël van Kalken
1914: laatste vermelding bedrijf
1917–01–11: vertrek J.A. van Kalken naar Den Haag
ADRESSEN
1876: Nieuwstraat B 207, Breda
1900: Sophiastraat 39, Breda
1906: Veemarkt 11a, Breda
LITERATUUR Adresboeken Breda

M. Kluijtmans / firma Wed. M. Kluijtmans, 's-Hertogenbosch, voor 1865–na 1914
OMSCHRIJVING fabrikant van kerkornamenten (1865), fabrijkant en goudborduurder (1880)
OPRICHTING voor 1865 door Mattheus Hubertus Josephus Maria Kluijtmans (Maastricht 26–04–1837 / 's-Hertogenbosch 28–03–1891), mogelijk voormalig medewerker van F. Stoltzenberg
1891: overlijden M.H.J.M. Kluijtmans, bedrijf voortgezet door de weduwe Maria Elisabeth Christina Kluijtmans-de Booij (12–08–1844 / 's-Hertogenbosch 30–03–1898)
1898: overlijden weduwe, bedrijf voortgezet als de firma Wed. M. Kluijtmans, mogelijk door de enige zoon Johannes Jacobus Kluijtmans ('s-Hertogenbosch 22–03–1869)
1914: laatste vermelding
ADRESSEN
1865: Korte Putstraat A228, 's-Hertogenbosch
na 1865: Peperstraat A136, 's-Hertogenbosch
1875: Hoogensteenweg C417, 's-Hertogenbosch
1885: Hoogensteenweg C436, 's-Hertogenbosch
1896: Peperstraat A133, 's-Hertogenbosch
1905: Kerkstraat A55, 's-Hertogenbosch
1914: Koninginnelaan 7, 's-Hertogenbosch
BRONNEN SAH (bevolkingsregister)
LITERATUUR Adresboeken 's-Hertogenbosch, Stadelmaier 1992

W. Kluitmans & Co, Roermond, voor 1894–na 1898
OMSCHRIJVING fabriek van goud- en zilverborduurwerken (1894), borduurwerken, misgewaden, koperwerken en altaarbenodigdheden (1894)
OPRICHTING voor 1894
1898: laatste vermelding
ADRESSEN
1894: Zwartbroeksingel, Roermond
BRONNEN GAR (verslagen)
LITERATUUR *Maas- en Roerbode* 19–05–1894

A.A. Knuijver & Zonen, Den Haag, 1858–na 1913
OMSCHRIJVING fabriek van borduur- en passementwerk en galonweverij (1913)
OPRICHTING 1858
1861: Algemeene Nationale Tentoonstelling, Haarlem
1900: Wereldtentoonstelling, Parijs (zilver)
1913: 32 werknemers
LITERATUUR Catalogus 1861, Anoniem 1913b

J. Laumen & Zoon, Roermond, 1891–1906
OMSCHRIJVING alle tot het vak behoordende artikelen, als: kerkgewaden, vanen, drapeaux voor vereenigingen en gezelschappen, zwenkvanen voor schutterijen, tableaux met portretten voor huwelijksgeschenken enz. enz., kortom alle soorten van borduurwerken (1891), Borduurwerken in goud en zilver (1893)
OPRICHTING 1891–12–01 door J. Laumen, voorheen firmant van Van Hove & Laumen
1906: faillissement Hubert Laumen, goudborduurder, boedelverkoop op 5 februari
ADRESSEN
1892: Zwartbroeksingel, D 174, Roermond
1892: Kloosterwandstraat, Roermond
1900: Willem II Singel 46, Roermond
LITERATUUR Adresboeken Roermond, *De Nieuwe Koerier* 12–12–1891, 18–05–1893 en 28–06–1894, *Maas- en Roerbode* 04–06–1892, 16–07–1892, 27–12–1900 en 02–04–1902, *De Nieuwe Koerier / Maas- en Roerbode* 25–01–1906

H.J. Lindeman, Den Haag, voor 1904–na 1924
OMSCHRIJVING atelier van kerkel. Kunstnaaldwerk, gewaden, vanen, lijnwaden, etc. Kerksieraden in goud, zilver en koper. Banieren en Vanen voor Kerkelijke en Wereldlijke Vereenigingen (1904), Kerkornamenten, gewaden, vaandels (1920), Kerkel. Paramenten, Vaandels, Banieren, Gala Borduursels, Insignes, Medailles enz. (1924)
OPRICHTING voor 1904 door Hendricus Joannes Franciscus Antonius Lindeman (Den Haag 08–06–1867 / Den Haag 08–03–1940), borduurwerker
ADRESSEN
1901–04–10: Oranjeplein 104, Den Haag
1921–05–06: Z.O. Buitensingel 180, Den Haag
1924–03–03: Rijswijkscheweg 294, Den Haag
1939–05–17: Hofwijkscheplein 84, Den Haag
BRONNEN HGA (bevolkingsregister), HGA (OV3)
LITERATUUR *Pius-almanak* 1904–1906, 1920, Anoniem 1909

Frans Loots, Tilburg, 1928–1976
OMSCHRIJVING Liturgische Gewaden (1929), Het fabriceeren van en handel in Kerkelijke Artikelen (1930), Handel in Kerkgewaden en Kerkelijke Verbruiksartikelen (1939)
OPRICHTING 1928 door Franciscus Loots (Hilvarenbeek 13–11–1882 / Tilburg 25–02–1939)
1937–09: oprichting vennootschap door F. Loots en Theodoor Jozef Loots (Tilburg 27–03–1911)
1939–03: overlijden F. Loots, nieuwe vennoot de weduwe Henriette Hubertine Loots-Wevers (Roermond 18–06–1884)
1939–12: uittreding H.H. Loots-Wevers
1976–06: opheffing
ADRESSEN
1930–05: Gasstraat 27, Tilburg
1951: Koestraat 134, Tilburg
1973: Enschotesestraat 155, Tilburg
BRONNEN SBR (kaartsysteem), BHIC (176)
LITERATUUR Adresboeken Tilburg, Stadelmaier 1992

H.A. Lowes / Herman Lowes, Dieren, ca. 1891–1937
OMSCHRIJVING Handel in Kerkelijke goederen ten dienste van de R.K. Kerken (1926), Handel in Kerkparamenten (1936)
OPRICHTING ca. 1891 door Henderikus Ambrosius Lowes (Wedde ca. 1865 / Dieren 04–01–1941), koopman
1926–01–01: aanvang bedrijf Herman Antoon Josef Lowes (Dieren 13–07–1892), koopman in kerkelijke kunst
1936: faillissement
1937–04: opheffing
BIJZONDERHEDEN Afnemer van Neyret Frères, Parijs en Saint-Étienne, Fabricants de rubans pour décoration, de galons, étoffes riches, tissus et ornements d'église et de tableaux religieux tissés. H.A. Lowes was lid van de Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden (1922) en lid van het Sint-Bernulphusgilde (1927).
ADRESSEN
1908: Oranje Nassaustraat 1, Dieren
1936: Julianastraat 1 (later genaamd Marktstraat), Dieren
BRONNEN SBR (kaartsysteem), KCG (Arnhem), HUA (449) 649
LITERATUUR Ledenlijst 1927, Catalogus 1983, Stadelmaier 1992

E. Luckx & Zn, Haarlem, ca. 1923
OPRICHTING voor 1923
GERELATEERDE KUNSTENAARS Han Bijvoet
BRONNEN Vaandels Sint-Bavokathedraal en Museum Catharijneconvent

Sint Maartenshuis / J.N. Ypma, Maartensdijk / Utrecht, 1938–1962
OMSCHRIJVING Atelier voor kerkparamenten, vaandels, vlaggen, borduurwerk (1954)

OPRICHTING 1938–10 door Jarig Nicolaas Ypma (Almenum 23–09–1906), voorheen werkzaam als vertegenwoordiger bij A.W. Stadelmaier
1962–02–28: opheffing
ADRESSEN
1954: Prof. L. Broekemalaan 14, Utrecht
BRONNEN HUA (548)
LITERATUUR Stadelmaier 1992

H.J. Maas, Den Haag, ca. 1938
OMSCHRIJVING Paramenten (1938)
OPRICHTING voor 1938. Mogelijk ook gevestigd geweest in Breda.
ADRESSEN
1938: Adelheidstraat 18, Den Haag
LITERATUUR Anoniem 1938b, Lucassen 2006

Wilhelm Mengelberg / Otto en Willem Mengelberg / W. Mengelberg, Driebergen / Utrecht / Zeist, 1869–na 1948
OMSCHRIJVING Kerkramen, Beeldhouwwerken, figuurschilderen op paneel en muur, mosaik, paramenten, vanen, glas-in-lood in alle genres (1923), Beeldhouwwerk (kerkelijke kunst) (1924), glasschilderkunst, het glas in lood zetten, het beeldhouwen, en kerkelijke kunst (1933)
OPRICHTING 1869 door Friedrich Wilhelm Mengelberg (Keulen 1838 / Utrecht 06–02–1919)
Voor 1899 vervaardigde zijn zoon Otto Maria Maximiliaan Mengelberg (Burtscheid 25–07–1867 / Utrecht 16–12–1924) ontwerpen voor linnengoed, uitgevoerd bij Julius Gunst te Bielefeld
1924–12–16: overlijden O.M.M. Mengelberg, vestiging bedrijf van zijn zoon Wilhelmus Maria Martinus Mengelberg (Rijsenburg 15–01–1897).
1933–07–01: vereniging van de handelszaken in beeldhouwwerk en in glasschilderkunst en glas in lood, onder de naam: W. Mengelberg, Atelier voor Sierkunst, of Firma E. Löhrer.
BIJZONDERHEDEN Wilhelm Mengelberg was lid van het Sint-Bernulphusgilde (1880, 1890) en later bestuurslid (1918). Willem Mengelberg was eveneens lid van het Sint-Bernulphusgilde (1890) en lid van de Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging.
ADRESSEN
1899: Driebergen (Otto)
1902: Utrecht (Wilhelm)
1919: Maliebaan, Utrecht (Wilhelm)
1923: Stationsplein 16, Utrecht (Otto en Willem Mengelberg)
1925: Stationsplein 17, Utrecht (W. Mengelberg)
1933–04–01: Oude Woudenberghschezandweg 11a, Zeist
BRONNEN HUA (548), HUA (bevolkingsregister Utrecht), HUA (449) 617, ABS (II E 1)
LITERATUUR Ledenlijst 1880, Ledenlijst 1891, Mengelberg & Gunst z.j., Schnütgen 1898a, Schnütgen 1899, Schnütgen 1900, Braun 1903, Schnütgen 1905, Anoniem 1918a, Anoniem 1920b, *Pius-almanak* 1923, 1924, Molkenboer 1929, Tietzel 1980, Catalogus 1983, Borkopp 1993, Von Wilckens 1997

J.A. Moonen, 's-Hertogenbosch, voor 1884–na 1887
OMSCHRIJVING kommissionair in kerkornamenten voor den Heer F. Stolzenberg te Roermond (1884), diverse soorten singels en alle tot dat vak behoorende artikelen (1887)
OPRICHTING voor 1884
1887: laatste vermelding
ADRESSEN
1884: Lange Putstraat A 184a, 's-Hertogenbosch
LITERATUUR *Pius-almanak* 1884, 1886, 1887

J. Mulder-Herzet, 's-Hertogenbosch, ca. 1892
OMSCHRIJVING depôt voor het bisdom 's Hertogenbosch voor het huis F. Stolzenberg in goud-borduurwerken (1892)
OPRICHTING voor 1892
LITERATUUR *Pius-almanak* 1892

Ch. Noyons, Utrecht, ca. 1911–voor 1970
OMSCHRIJVING Kelken, ciborie's in alle gewenschte metalen. Geciseleerd of gegraveerd. Borduurwerken, als kasuifels, vaandels, enz. volgens de eischen der liturgie.
OPRICHTING ca. 1911 door Charles Noyons (06–07–1885 / 1970)
ADRESSEN
1917: Stationsplein, Utrecht
1939, ca.: A.R. Falckstraat 7, Utrecht
LITERATUUR *Pius-almanak* 1917, Meulekamp 1992

N.V. Boek- en Kunsthandel 'Opgang', Amsterdam, voor 1932–na 1934
OMSCHRIJVING Kerksieraden, Paramenten, Beeldhouwwerk, Kerkelijke Kunst (1933)
OPRICHTING voor 1932
1934: laatste vermelding
ADRESSEN
1932: Prinsengracht 684, Amsterdam
BRONNEN SBR (kaartsysteem)
LITERATUUR Adresboeken Amsterdam

Aug. van Os, Tilburg, voor 1910–na 1939
OMSCHRIJVING Maison d'ornements d'Eglises
OPRICHTING voor 1910 door Augustinus Arnoldus van Os (Tilburg 06–02–1883 / Tilburg 21–10–1940).
BIJZONDERHEDEN Lid van de Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging. Lid van het Sint-Bernulphus-gilde.
ADRESSEN
1929: Noordstraat 119, Tilburg
BRONNEN SBR (kaartsysteem)
LITERATUUR Boogmans 1919, Molkenboer 1929, Ledenlijst 1932, Van Os 1939

Gebr. van Oven, Den Haag, 1831–1946
OMSCHRIJVING Vaandels, gewaden, medailles, insignes (1917), fabriek van vaandels, vlaggen, insignes, militaire uitrustingen, galacostuums, met winkel (1922), Aanvulling omschrijving: kerksieraden en sportprijzen (1928)
OPRICHTING 1831. Er zijn verscheidene leden van de joodse familie Van Oven die mogelijk betrokken zijn geweest bij het bedrijf, namelijk Jonas van Oven (14–12–1814 / 25–12–1893) en zijn neef David van Oven, (Den Haag 25–04–1852 / Den Haag 08–05–1929), beide borduurders. De zoon van David, Emmanuel van Oven (Den Haag 06–09–1888), eerst reiziger, later fabrikant van vaandels, was in ieder geval vanaf 1922 eigenaar van het bedrijf.
1862: Wereldtentoonstelling, Londen
1877: Tentoonstelling van kunst toegepast op nijverheid, Amsterdam
1917: hofleverancier
1922: eerste opgave bedrijf door Emmanuel van Oven
1942: benoeming Marianus Wilhelmus Stein tot Verwaltungstreuhändler (bewindvoerder), vervolgens tot Liquidationstreuhändler
1943–03–19: E. van Oven naar Duitsland vertrokken. Geen enkel lid van de familie keerde terug.
1946: bedrijf ambtshalve opgeheven
ADRESSEN
1922: Wagenstraat 105, Den Haag, en: St. Jacobsstraat 26, Den Haag (fabriek)
1928: Wagenstraat 72, Den Haag
BIJZONDERHEDEN Joods, maakte voor de katholieke kerk alleen vaandels.
BRONNEN HGA (bevolkingsregister), NA (3.17.13.03)
LITERATUUR *Pius-almanak* 1917–1919, 1922–1925, 1927, 1930–1934, 1938, Schwetschinski 1997

Leo Peters, Kevelaer en Venlo, voor 1897–na 1955
OMSCHRIJVING Kunstmaler (1897), Kunstschilder en Kunstborduurder (1904), Atelier voor Kunstschilderen en Kunstborduren (1905), Atelier für kirchl. Kunststickerei, Fahnen und Paramenten (1914)
OPRICHTING voor 1897 door Jakob Leo Peters
1905: tentoonstelling te Amsterdam (gouden medaille)
1908 of 1909: internationale tentoonstelling voor christelijke kunst te 's-Hertogenbosch (gouden medaille en erekruis)
1911: Gewerbe-, Industrie- und Kunstausstellung, Krefeld (gouden medaille)
1914: Deutsche Werkbundausstellung, Keulen
1921: tentoonstelling van Christelijke Kunst te Keulen
1955: tien borduursters in dienst
ADRESSEN
1897: Kevelaer
1905: Venloerstrasse 93, Kevelaer, en Venlo
1910: Venloerstrasse 95, Kevelaer
1955: Venloerstrasse 93, Kevelaer
LITERATUUR Adresboeken Venlo, Anoniem 1914b, Boogmans 1921, Catalogus 1992, Von Wilckens 1997, Lingens 2002

Sint Petrus Canisiushuis, Nijmegen, 1931–1952
OMSCHRIJVING Handel in paramenten en ornamenten (1931)
OPRICHTING 1931 door Petrus Josephus Antonius Maria Royackers (Zierikzee 09–06–1908)
1952–01–01: opheffing
ADRESSEN
1931: Van Slichenhorststraat 6, Nijmegen
1936: St. Annastraat 67, Nijmegen
BRONNEN KCG (Nijmegen)

Th. Pijnappel / Pijnappel Paramenten / J. Spigt / Kunstatelier Vriens v/h Pijnappel / Kunstatelier Vriens, 's-Hertogenbosch / Engelen, 1938–2006?
OMSCHRIJVING Atelier voor kerkelijke gewaadkunst (ca. 1960), het vervaardigen en handelen in paramenten en textielproducten in de ruimste zin en het handelen in borduur- en andere garens (1963), [idem] alsmede de verkoop van edelsmidwerken (1970), het vervaardigen en handelen in paramenten en textielproducten in de ruimste zin van het woord alsmede het handelen in borduur- en andere garens, de verkoop van edelsmidwerken, ikonen en aanverwante art. (1990), toevoegen: ambts-toga's (1993)

OPRICHTING 1938–01–01 door Theodorus Aloysius Pijnappel ('s-Hertogenbosch 30–09–1904 / 's-Hertogenbosch 05–03–1970)
1961: meer dan veertig werknemers
1963–01–01: vennootschap T.A. Pijnappel en Johannes Aloysius Ignatius Pijnappel (Heerlen 24–07–1936 / 's-Hertogenbosch 10–10–1978)
1970: overlijden Th.A. Pijnappel, vanaf dat moment eenmanszaak
1978: overlijden J.A.I. Pijnappel, voortgezet door Johannes Spigt (Bergen 24–09–1921)
1983: wijziging handelsnaam: Paramenten-Pijnappel / J. Spigt
1985: twee tot vier werkzame personen
1990: overname door Ida Anna Huberdina Maria Vriens-van de Mortel ('s-Hertogenbosch 13–05–1940), voormalig medewerker, onder de naam: Kunstatelier Vriens v/h Pijnappel
2000: wijziging naam: Kunstatelier Vriens
2006?: opheffing
ADRESSEN
1960, ca.: Stationsweg 33–35, 's-Hertogenbosch
1961: Torenstraat 3, 's-Hertogenbosch
1990: Heuvelstraat 2a, Engelen
BRONNEN KKO, KDC (druksels)
LITERATUUR Stadelmaier 1992

P.P. Rietfort, Haarlem, ca. 1884–1968
OMSCHRIJVING Goed en fournituren (1884), Magazijn van kerkelijke goederen als: gestopte, geborduurde en linnen kanten, altaarlinnen, damasten dwalen, uitrustingen van ondergoederen voor E.E. H.H. Geestelijken. Boorden, kousen, handschoenen, tricot, flanellen, linnen en katoenen ondergoederen (1905), Atelier en Magazijn van kerkparamenten (1914), origineele ontwerpen – eigen ateliers (1918)
OPRICHTING ca. 1884 door Petrus Paulus Rietfort (Renkum of Oosterbeek 05–05–1857 / Haarlem 06–02–1934), winkelier, gevestigd in Haarlem 1884–08–05
1912: sluiting garen- en bandwinkel
1921–09–01: overname door Joseph Maria van de Pavoordt (Oudewater 25–08–1890 / Overveen 29–01–1979), koopman, neef van P.P. Rietfort
1947–01–01: opname in de Verenigde Paramenten-Ateliers N.V., filialen: J.L. Sträter, Hilversum (statutaire vestiging), P.P. Rietfort, Haarlem
1968–01–01: opheffing filiaal Haarlem
1968–08: uittreden J.M. van de Pavoordt
BIJZONDERHEDEN J.M. van de Pavoordt was lid van het Sint-Bernulphusgilde en van de Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden (1922).
ADRESSEN
1884: Gierstraat 44, Haarlem
1928: Kruisweg 69, Haarlem
GERELATEERDE KUNSTENAARS Wim Nuis
BRONNEN NHA (453), NHA (bevolkingsregister), NHA (briefhoofden), HGA (OV3), SKKN (knipsels), KDC (druksels), KDC (423) 25, HUA (449) 649
LITERATUUR Anoniem 1914a, *Mededeelingen* 1919, Krieg & Schwarzer ca. 1920, Van de Pavoordt 1928, Rietfort 1932, Ledenlijst 1932, Ledenlijst 1940, Stadelmaier 1992, Drenth 1993

T.A. Rietstap & Zoon, Den Haag, voor 1812–1881
OMSCHRIJVING Marchand Chapellier (1812), hoedemaker en passementmaker (1845)
OPRICHTING voor 1812 door Theodorus Adrianus Rietstap (Den Haag 12–08–1785 / 1847), opgevolgd door zijn zoon Johannes Leonardus Theodorus Rietstap (Den Haag 20–07–1812 / Den Haag 30–12–1881), fabrikant
1852: Tentoonstelling van Voortbrengselen der Nationale Nijverheid van Nederland en zijn Overzeesche Bezittingen, Arnhem
ADRESSEN
tussen 1861 en 1879: Buitenhof 3, Den Haag, en Wagenstraat 125, Den Haag
BRONNEN HGA (bevolkingsregister)
LITERATUUR Catalogus 1852

Van Roosmalen, 's-Hertogenbosch, ca. 1843
OMSCHRIJVING ornamentwerker (1843)
OPRICHTING voor 1843
BRONNEN HUA (822–4) 347, KDD (127)

F. Seijller, 's-Hertogenbosch, voor 1877–1905
OMSCHRIJVING kunstborduurder/goudborduurder en winkelier (1877)
OPRICHTING voor 1877 door Franciscus Johannes Bonifacius Seijller (Cranenburg 20–03–1841 / 's-Hertogenbosch 12–05–1905)
1905: laatste vermelding
ADRESSEN
1877: Schapenmarkt A444, 's-Hertogenbosch
1885: Vischstraat B74, 's-Hertogenbosch
1896: Orthemstraat B76(a), 's-Hertogenbosch
BRONNEN SAH (bevolkingsregister)
LITERATUUR Adresboeken 's-Hertogenbosch

C. Smit, Amsterdam, ca. 1882
OMSCHRIJVING Magazijn van beelden, kerkornamenten van zilver en koper, alsmede van gestikte- en borduurwerken (1882)
OPRICHTING voor 1882
ADRESSEN
1882: Keizersgracht 69, Amsterdam
LITERATUUR *Pius-almanak* 1882

A.W. Stadelmaier / Stadelmaier Nijmegen B.V. / Stadelmaier B.V., Nijmegen, 1930–heden
OMSCHRIJVING verkoopkantoor van paramenten, textielgoederen der firma Emil Metzner te Neustadt O/S, Duitsland (1932), Fabriek van handwerken voor scholen en pensionaten / Ateliers voor kerkelijke kunst (1933), Verkoopkantoor van paramenten en textielgoederen alsmede ateliers voor kerkelijke borduur- en gewaadkunst (1934), Fabricage van- en handel in handwerken en handwerkmaterialen, alsmede ateliers voor profane en Kerkelijke borduurkunst en paramenten (1940), De vennootschap heeft ten doel het vervaardigen van- en de handel in handwerken en handwerkmaterialen, paramenten en andere liturgische artikelen en benodigdheden voor de eredienst, en de exploitatie van ateliers voor het beoefenen van profane en kerkelijke borduurkunst, alsmede groothandel in textiel, alles in de ruimste zin (1963)
OPRICHTING 1930–10 door Arthur Willi Stadelmaier (Pforzheim 04–11–1901 / Nijmegen 17–5–1981) en Magdalena Glässner (Gross-Wartenberg 27–09–1906 / Nijmegen 20–09–1989) in Nijmegen. Het echtpaar (gehuwd in 1928) vestigde zich in Nijmegen als vertegenwoordigers van Emil Metzner GmbH te Neustadt (Oberschlesien). Deze verbinding werd omstreeks 1934 verbroken.
1939: naturalisatie van beide echtelieden.
1949: omzetting in vennootschap, vennoten: A.W. Stadelmaier en M. Glässner
1964: nieuwe procuratiehouder: Bernard Konrad Paul Stadelmaier (Nijmegen 08–04–1934), nieuwe opgave N.V.
1972: besloten vennootschap, B.K.P. Stadelmaier adjunct-directeur
1977: B.K.P. Stadelmaier bestuurder, omzetting in Stadelmaier Nijmegen B.V.
1997: Aart Stadelmaier (Nijmegen 12–03–1965) bestuurder
2004: omzetting in Stadelmaier B.V.
ADRESSEN
1930: Hazenkampscheweg 83, Nijmegen
1934: Sint Annastraat 59, Nijmegen
1953: Oranjesingel 65, Nijmegen
2004: Dorpsstraat 112, Nijmegen
GERELATEERDE KUNSTENAARS Magdalena Stadelmaier-Glässner; Wim van Woerkom, Nijmegen; Johanna Bax, Nijmegen; Werner Persy, Trier; Franz Pauli, Brauweiler
BRONNEN KCG (Nijmegen), KDC (druksels), CS
LITERATUUR *Pius-almanak* 1946 e.v., Catalogus 1950, *De Gelderlander* 09–08–1956, Catalogus 1979, Hoogstraten 1987, Catalogus 1991, Catalogus 1992, Stadelmaier 1992

F. Stoltzenberg, Roermond, ca. 1838–1907
OMSCHRIJVING fabriek van goudborduurwerken, van kerkstoffen en ornamenten enz. (1852), [vermelding] schildersatelier (1858, 1901–1906), Fabriek van Borduurwerken in goud zilver en zijde (1867), Kerkornamenten, gewaden, vanen, goud- en zilver- en koperwerken enz. (1890)
OPRICHTING ca. 1838 door François Charles Stoltzenberg (1805 / Roermond 22–01–1875)
1852: F.C. Stoltzenberg start een tweede onderneming, samen met P.J.H. Cuypers en E.F. Georges (de laatste treedt uit in 1854)
1855: Wereldtentoonstelling, Parijs (brons)
1856: Tentoonstelling van Limburghse Nijverheid, Maastricht (verguld)
1861: Algemeene Nationale Tentoonstelling, Haarlem (goud)
1866: Algemene tentoonstelling van Nederlandsche nijverheid en kunst, Amsterdam
1867: Wereldtentoonstelling, Parijs (zilver)
1875: overlijden F.C. Stoltzenberg, overname bedrijf door zoon Frans Marie Hubert Stoltzenberg (Roermond 1838 / New York 1909)
1877: Tentoonstelling van kunst toegepast op nijverheid, Amsterdam (goud)
1879: tentoonstelling Arnhem
1883: Wereldtentoonstelling, Amsterdam
1892: F.M.H. Stoltzenberg vestigt zich in New York, voortzetting borduuratelier door Carolina Maria Hubertina Stoltzenberg (1845 / Roermond 09–11–1934) en Marie Hubertine Hortense Pauline Stoltzenberg (Roermond 30–08–1850 / Roermond 21–04–1937)
1892–09–15: ontbinding Cuypers-Stoltzenberg. Stoltzenberg richt een eigen atelier op voor Christelijke beeldhouwkunst, kerkmeubelen en kerkschilderingen. G.H.H. Charles wordt procuratiehouder.
1893: Wereldtentoonstelling, Chicago (goud)
1907: overname door J.W. Jansen uit Tilburg

BIJZONDERHEDEN Vertegenwoordigers: G.J. Funnekotter (ca. 1869–1883), P. Cox (1883–1896), J.A. Moonen (ca. 1884), J. Wennen-Vinkesteyn (ca. 1887–1917), J. Mulder-Herzet (ca. 1892), P.P.W. Bouman (ca. 1904), Medewerkers die voor zichzelf begonnen: J. van Hove en J. Laumen (1863), J. Cox en W.H.H. Charles (1896), mogelijk ook M. Kluijtmans (ca. 1865).
ADRESSEN
1892: Graaf Ottostraat, G99, Roermond
GERELATEERDE KUNSTENAARS Joseph Johan Hubert Lücker, P.J.H. Cuypers
BRONNEN GAR (4016), GAR (verslagen)
LITERATUUR Anoniem 1852a, Alberdingk Thijm 1855, Anoniem 1855, Darcel 1855, De Lasteyrie 1855, Anoniem 1856, *De Roermondenaar* 26–01–1856 en 05–07–1856, Alberdingk Thijm 1857, Anoniem 1858, Bock 1859c, Catalogus 1861, *Maas- en Roerbode* 09–11–1861, *De Volksvriend* 09–05–1863, Anoniem 1874, Catalogus 1876, Catalogus 1877, *Maas- en Roerbode* 22–11–1877, Catalogus 1883, Rombaut 1883, De Farcy 1890, Stoltzenberg 1890, *Maas- en Roerbode* 09–07–1892, 15–09–1892, 27–09–1892, 25–10–1892, 24–03–1893 en 01–08–1893, Catalogus 1893, *De Nieuwe Koerier* 25–02–1893, *Pius-almanak* 1893, 1895–1899, 1903–1909, *Maas- en Roerbode* 03–01–1894, 18–12–1897 en 11–12–1897, Sloots 1947, Blondel 1949, Delhougne 1956, Linssen 1969, Schiphorst 1994, Schiphorst 2004

G. Stommels, Eindhoven, voor 1861–1896
OMSCHRIJVING kerkelijke borduur- en kantwerken (1861)
OPRICHTING voor 1861 door Gommarius (Gummar) Stommels (Lier 16–10–1823 / Eindhoven 23–10–1896), winkelier
1861: Algemeene Nationale Tentoonstelling, Haarlem
1896–11–10: veiling boedel op verzoek de weduwe G. Stommels
BRONNEN RHCE (Eindhoven)
LITERATUUR Catalogus 1861

J.L. Sträter, Hilversum, 1927–1980
OMSCHRIJVING handelaar in paramenten, vaandels en andere kerkelijke benoodigdheden (1933), kerkelijke kunst (1935), [Verenigde Paramenten-Ateliers:] Paramenten-atelier, tevens groothandel in textiel (1948), het vervaardigen van en de handel in kerkgewaden, priesterkleding, kerksieraden en voorwerpen, welke worden gebruikt bij de uitoefening van de erediensten, vaandels, vlaggen, weef- en borduurwerk op ieder gebied en de daarvoor benodigde grondstoffen en hulpzaken, alles in de ruimste zin des woords (1972), verkopen van paramenten en aanverwante artikelen (1979)
OPRICHTING 1927 door Joseph Lodewijk (Joop) Sträter (1904–01–05), gehuwd met Gerarda Maria Johanna Feitz (1905–12–12 / 2005–07–13)
1946–04–01: Cox & Charles overgedragen aan J.L. Sträter, procuratiehouder: J.A.P.H. Cox
1947–11–17: oprichting Verenigde Paramenten-Ateliers N.V., Hilversum, filialen: J.L. Sträter, Hilversum (statutaire vestiging), P.P. Rietfort, Haarlem.
1949–01–08: inbreng Cox & Charles als filiaal van de Verenigde Paramenten-Ateliers N.V.
1959: opheffing filiaal Cox & Charles
1968–01–01: opheffing filiaal P.P. Rietfort
1972–12–19: omzetting N.V. in B.V.
1979–01–01: omzetting in eenmanszaak, alleen statutaire inschrijving (B.V. zonder activiteiten)
1980–03–25: opheffing wegens leeftijd
1987–10–06: ontbinding
BIJZONDERHEDEN Afnemer van Victor Perret et Compagnie te Lyon (Fabricants de dorures, broderies, passementeries pour ornements d'église, ameublement, article militaires et théâtre. Fabricants de soieries, étoffes brochées or et argent pour ornements d'église. Exportation), voor 1947.
ADRESSEN
1933: Vaartweg 36, Hilversum
1935–03–30: Veerstraat 7a, Hilversum
1938–01–18: Heerenstraat 19, Hilversum
1938–02–17 tot 1942–12–09: Julianaplein 3, 's-Hertogenbosch (filiaal)
1942–12–09: Bremlaan 2, Vught (filiaal)
1956–07–18: Vaartweg 54, Hilversum
1963–02–01: Graaf Florislaan 40, Hilversum
1968–07: Spieghellaan 2, Hilversum
1976–03–01: Hugo de Grootstraat 37a, Hilversum
GERELATEERDE KUNSTENAARS Gerda Blankenheym, Jan Everts, Stan Gall, Anton Heyn, Fred Klaasen, Louis Koenders, Wim Nijs, Ietje (Spoelders-)Raven, , Ella Sliedrecht, Jacques A.H.M. de Wit
BRONNEN SAGV (handelsregister), KDC (druksels)
LITERATUUR Engelman 1935, Colette 1939, Anoniem 1947, Catalogus 1950, Sträter 1954, Catalogus 1991, Stadelmaier 1992, Drenth 1993, Van Dijk & De Rooij 1994

Paul Sutorius & Co, Amsterdam, voor 1850–na 1905
OMSCHRIJVING In Kerk-Ornamenten (1850), Fabrijk van Gouden, Zilveren en Zijden Borduurwerken. Koop-

lieden (1859), Commisionair in Manufacturen (1870), Koopman in Manufacturen (1887)
OPRICHTING voor 1850 door Paulus Sutorius (Helmond 10–03–1807 / Helmond 15–04–1871)
1859: tentoonstelling Amsterdam
1870: overname bedrijf door zijn zoon Petrus Wilhelmus Sutorius (Helmond ca. 1837 / Amsterdam 17–12–1918). Eveneens in dat jaar in Amsterdam gevestigd: G. Sutorius, koopman, J.J. Sutorius, koopman, beiden in manufacturen, waarschijnlijk resp. neef en broer van P.W. Sutorius
ADRESSEN
1850: Kloveniersburgwal bij de Slijkstraat 102, Amsterdam
1859: N.Z. Voorburgwal bij de Nieuwstraat, H 552, Amsterdam
1870: Damrak bij den Dam, H 73, Amsterdam (G. en J.J. Sutorius), Warmoesstraat bij de Pijlsteeg, J 67, Amsterdam (P.W. Sutorius)
1887: N.Z. Voorburgwal bij de Kolkstraat 66, Amsterdam
1905: Keizersgracht 109, Amsterdam
BRONNEN GAA (bevolkingsregister)
LITERATUUR Adresboeken Amsterdam, Catalogus 1859

M. en J. Travaglino, Haarlem, voor 1884–na 1887
OMSCHRIJVING agenten in priestergewaden en kerkornamenten (1884), vertegenwoordigers van de voornaamste fabrieken […] borduurwerk, koper, zilver, vaatwerk, linnen enz. (1887)
OPRICHTING voor 1884. De familie produceerde voorheen zijden stoffen (J.A. Travaglino & Zonen).
1887: vermelding bekroning met pauselijk wapen
ADRESSEN
1884: Spaarne 24, Haarlem
LITERATUUR Adresboeken Haarlem, Catalogus 1847, Catalogus 1849, Catalogus 1852, Catalogus 1859, Catalogus 1876, Catalogus 1887a, Catalogus 1887b, Van Voorst tot Voorst 1981

H. Verbunt-van Dijk, Tilburg, 1895–1937
OMSCHRIJVING Wijnhandel en stroohulzenfabrikant (1900), Stroohulzenfabrikant, handel in kerksieraden en miswijn (1920), Kerkelijke Gewaden, Vaandels, Stoffen voor Toga's, Kloosterstoffen, Gegarandeerd zuivere Miswijnen, Koperwerken, Beelden, Olie, Pitten,Wierook, Kaarsen (1920), Wijnhandel en Kerksieraden (1921)
OPRICHTING 1895 door Henricus Josephus Maria Verbunt (Tilburg 14–05–1868 / Tilburg 27–12–1937), gehuwd met Petronella Johanna Clasina van Dijk (Terheyden 13–05–1863 / Tilburg 06–08–1928)
1934: uittreding H.J.M. Verbunt, opvolging door zijn broer Bernardus Josephus Maria Verbunt (Tilburg 04–11–1871 / Tilburg 11–01–1940)
1937–07–01: opheffing; het bedrijf wordt voortgezet als J.A. Verbunt
BIJZONDERHEDEN H. Verbunt en Fr. Loots waren als vertegenwoordigers van de firma beiden lid van de Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden (1922).
ADRESSEN
1920: Gasthuisstraat 64, Tilburg
GERELATEERDE KUNSTENAARS Frans Loots (1921)
BRONNEN BHIC (404a), SBR (kaartsysteem), HUA (449) 649, KDC (druksels)
LITERATUUR *Maandschrift voor liturgie* 3 (1918), p. 15, Anoniem 1920a, Gorisse 2001

J.A. Verbunt, Tilburg, ca. 1937–na 1972
OMSCHRIJVING De handel in wijnen, daaronder begrepen miswijnen, gedistilleerd, kerksieraden en kerkparamenten en al, hetgeen daartoe behoort en daarmede in verband staat, in meest uitgebreide zin (1940), vervaardigingsbedrijf van Kerkelijke Paramenten in de ruimste zin des woords (1948), [aanvulling:] grossierderij in wollen stoffen (1949), [aanvulling:] Vervaardigingsbedrijf van koperen en smeedijzeren sieraden (1951), De handel in- en het vervaardigen van: wijnen, miswijnen, gedistilleerd, edelsmeedwerk, kunstnaaldwerk en goederen, bestemd voor de kerkelijke eredienst en het verrichten van al hetgeen daartoe behoort en daarmede in de ruimste zin in verband staat, daaronder begrepen het deelnemen in andere ondernemingen, welke een soortgelijk of aanverwant doel beogen (1953), atelier voor liturgische kunst (1965)
OPRICHTING 1937 of 1940 door Eduardus Egbertus Josephus Maria Verbunt (Tilburg 19–01–1902) en Emilius Josephus Ignatius Maria Verbunt (Tilburg 29–07–1910), als opvolger van H. Verbunt-van Dijk
1962–03–01: overgave afdeling kerkornamenten aan de Vennootschap onder firma Ateliers voor liturgische kunst v.h. J.A. Verbunt (de afdeling dranken van J.A. Verbunt gaat zelfstandig door tot de overname door Douwe Egberts in 1986)
1972: laatste vermelding atelier
ADRESSEN
1940: Langestraat 27, Tilburg

1956: Filiaal te Heerlen
1965: Spoorlaan 86, Tilburg
1969: Spoorlaan 384, Tilburg
BRONNEN SBR (kaartsysteem), BHIC (404a)
LITERATUUR Adresboeken Tilburg, Catalogus 1991, Stadelmaier 1992

Verenigde Paramenten-Ateliers, Hilversum, 1947–1987
OMSCHRIJVING De vennootschap heeft ten doel het vervaardigen van en de handel in kerkgewaden, priesterkleding, kerksieraden en voorwerpen, welke worden gebruikt bij de uitoefening van de eredienst, vaandels, vlaggen, weef- en borduurwerk op ieder gebied en de daarvoor benodigde grondstoffen en hulpzaken, alles in de ruimste zin genomen, alsmede het deelnemen in en samenwerken met andere ondernemingen, die een soortgelijk doel beogen (1948), het vervaardigen van en de handel in kerkgewaden, priesterkleding, kerksieraden en voorwerpen, welke worden gebruikt bij de uitoefening van de erediensten, vaandels, vlaggen, weef- en borduurwerk op ieder gebied en de daarvoor benodigde grondstoffen en hulpzaken, alles in de ruimste zin des woords (1972)
OPRICHTING 1947–11–17, als vennootschap met de filialen: J.L. Sträter, Hilversum (statutaire vestiging), P.P. Rietfort, Haarlem.
1949–01–08: inbreng Cox & Charles als filiaal van de Verenigde Paramenten-Ateliers N.V.
1959–01–05: opheffing filiaal Cox & Charles
1966–08: overlijden J. Cox
1968–01–01: opheffing filiaal P.P. Rietfort
1968–08: uittreden D.C. en J.M. van de Pavoordt
1972–12–19: omzetting N.V. in B.V.
1979–01–01: omzetting in eenmanszaak, alleen statutaire inschrijving (B.V. zonder activiteiten)
1980–03–25: opheffing filiaal Hilversum wegens leeftijd eigenaar
1987–10–06: ontbinding
Zie voor overige gegevens de afzonderlijke bedrijven.
BRONNEN SAGV (handelsregister)

A.T.R. Vermolen-Damen, Amersfoort, ca. 1912
OMSCHRIJVING Bleekerij van Bijenwas. Waskaarsenfabriek. Handel in Inlandsch Geel en Gebleekt Was. Wierook. Briketten voor Wierooksvaten. Godslampolie. Guillonpitten en Glazen. Alsmede Koperwerk, Vanen, Kerkgewaden, Linnen, Kanten en alle benoodigdheden voor Altaar- en Kerkgebruik (1912)
OPRICHTING voor 1912, vertegenwoordiger: J. Vermolen
ADRESSEN
1912: Nachtegaalstraat / Nieuwstraat 4, Amersfoort
LITERATUUR *Pius-almanak* 1912

C.H. de Vries, Amsterdam, 1874–1962
OMSCHRIJVING In Borduurwerken (1879), Fabriek in Gouden en Zilveren borduurwerken (1881), In Gouden en Zilveren Borduurwerken en Kerkornamenten (1884), Speciale inrichting voor het restaureeren van antieke gewaden, kunstborduurwerken, kerkornamenten, eigen ateliers (1918), Atelier van Borduurwerken en Kerkornamenten (1921), [aanvulling:] Vaandels-Vlaggen-Gouden en zijden passementerieën (franjes, galons, kwasten etc.) (1926), kleinhandel in borduurwerken, kerkornamenten, vaandels en vlaggen en passementerieën (1962)
OPRICHTING 1874 door Cornelis Hendrikus de Vries (Hoorn ca. 1851 / Amsterdam 20–11–1918), fabrikant, werkman
1876: Tentoonstelling van kunst-industrie, Utrecht
1877: Tentoonstelling van kunst toegepast op nijverheid, Amsterdam
1883: Internationale, Koloniale & Uitvoerhandel Tentoonstelling, Amsterdam
1913: Wereldtentoonstelling, Gent (gouden medaille)
1918–11–20: overlijden C.H. de Vries
1919–09: voortzetting bedrijf door zijn zoon Constantinus Hendrikus de Vries (Amsterdam 19–10–1891), borduurwerker, fabrikant.
1963–07–24: opheffing
BIJZONDERHEDEN C.H. de Vries sr. was belangstellend lid van de Katholieke Kunstkring De Violier (1907). C.H. de Vries jr. was lid van het Sint-Bernulphusgilde en van de Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden (1922).
ADRESSEN
1879: Warmoesstraat 72 en 84, Amsterdam
1881: Keizersgracht, hoek Leliegracht 17a, Amsterdam
1883: Singel b/d Lijnbaansteeg 111, Amsterdam
1890: Nieuwezijds Voorburgwal 316, Amsterdam
1921: Keizersgracht 386, Amsterdam
1932–11–28: Herengracht 393, Amsterdam
1962–06–25: Sarphatipark 62, Amsterdam
GERELATEERDE KUNSTENAARS Willem Wiegmans
BRONNEN NHA (453), HUA (449) 649, KDC (423) 25
LITERATUUR Adresboeken Amsterdam, Anoniem 1876, Catalogus 1877, Catalogus 1883, Rombaut 1883, Kalf 1905, De Vries 1909, *Het Centrum* 02–12–1910, Catalogus 1913, Anoniem 1914a, Anoniem 1918d, *Het Gildeboek* 1927, Ledenlijst 1927, Ledenlijst 1932, Ledenlijst 1940,

Veling 1962, Mayer-Thurman 1975, Catalogus 1991, Stadelmaier 1992, Van Roon 2001

Firma Warren, Den Haag, voor 1926–na 1938
OPRICHTING voor 1926
1938: laatste vermelding
ADRESSEN
Anna van Buerenstraat, Den Haag
GERELATEERDE KUNSTENAARS Alex Asperslagh, Louis van Hemert, Wally Kraemer
BRONNEN RKD (beelddocumentatie)
LITERATUUR Anoniem 1928a, Van Hardeveld 1929, Kraemer 1929, Kwakman 1929, Molkenboer 1929, Lucassen 2006

Math. Waters, Geldrop, voor 1936–na 1997
OMSCHRIJVING Paramenten, vaandels, vlaggen, gildeattributen
OPRICHTING voor 1936
ADRESSEN
1997: Stationsstraat 18, Geldrop
LITERATUUR Stadelmaier 1992, Lucassen 2006

Gebr. Wehmeijer, 's-Hertogenbosch / Nijmegen, 1890–1932
OMSCHRIJVING Kerkparamenten (1917), Afdeeling: Liturgische Paramentiek [...] Kazuifels, stola's, Velums, enz., alsook alle benoodigdheden ter vervaardiging van Paramenten (1918), in modeartikelen, fournituren, paramenten (1921), liturgische paramentiek. Zijden Kazuivels (zonder katoen) [...] Kazuivelstoffen, franjes enz. (1927), Winkelbedrijf, handel in mode-artikelen, fournituren en paramenten (1928), Liturgische Kerkgewaden, Gobelin Altaargordijnen (1932)
OPRICHTING 1890 door Andreas August Wehmeijer (Mettingen, Westfalen, 13–10–1864), winkelier
1917: vermelding als Hofleverancier van Z.H. Paus Benedictus XV
1921: eerste opgave bedrijf bij handelsregister door de oudste zoon en mede-eigenaar Stephan Hermann Joseph Wehmeijer ('s-Hertogenbosch 17–11–1892)
1926: uittreding S.H.J. Wehmeijer, opvolging door zijn broer Ludgorus Carolus Constant Wehmeijer ('s-Hertogenbosch 28–03–1901)
1926: opheffing filiaal te Nijmegen
1928: eigenaren zijn de broers L.C.C. Wehmeijer, A.A. Wehmeijer en Paulus Josephus Leo Clemens Wehmeijer ('s-Hertogenbosch 15–03–1903)
1932–02–15: opheffing
BIJZONDERHEDEN Aug. en S. Wehmeijer waren beiden lid van de Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden (1922).
ADRESSEN
1921: Hinthamerstraat 42, 's-Hertogenbosch, en: Breestraat 29, Nijmegen (filiaal)
BRONNEN SAH (bevolkingsregister), BHIC (176), HUA (449) 649
LITERATUUR *Pius-almanak* 1917, 1918, Anoniem 1927b, *Opgang* 12 (1932), p. 569, titelpagina

J. Wennen-Vinkesteyn, Amsterdam, voor 1887–na 1917
OMSCHRIJVING Winkeliers en fabrikanten in borduurwerken (1887), depot van kerkgoederen van F. Stol[t]zenberg, Roermond. Waschechte Tamboereerzijde & Garen en Tamboereerhaakjes. Tapisserie. Broderie (1891), Dames Handwerken, Kerkborduurwerken en Ornamenten. Depot F. Stoltzenberg & Co., Roermond. Specialiteit in Waschechte garens en zijden voor Tamboureer en Kerkborduurwerken. Geteekend, begonnen en afgewerkte randen in kant, tamboureerkruissteek en borduurwerk voor Altaarranden, Albe, Rochet, Communiekleed enz. kerkgewaden, vanen, banieren. Goud-, Zilver- en Koperwerken. Beelden, Beeldhouwwerk, Kerstkribbe. geschilderde kerkramen. Priester-Kousen, Boorden, Bonnetten, Wollen- en Zijden Ceintures, wierook en houtskool (1903), vertegenwoordiger Jansen-Stoltzenberg (1911)
OPRICHTING voor 1887 door Joanna Clasina Wennen-Vinkesteyn (Delft 20–07–1860, gehuwd 30–01–1883)
1917: laatste vermelding bedrijf
1921–08–08: vertrek J. Wennen-Vinkesteyn naar Bussum
ADRESSEN
1883: Spuistraat 244, Amsterdam
1918–03–16: Amstel 147, Amsterdam
BRONNEN SAA (bevolkingsregister)
LITERATUUR *Pius-almanak* 1891, 1893, 1898, 1903–1917

G.M.R. Werson / Reinier Werson, Rotterdam / Utrecht, 1834–1952
OMSCHRIJVING Vlaggen: in wol, katoen en zijde, gedrukt, gestikt en met de hand geborduurd. Vaandels. Fietsvlaggen. Medailles. Bekers. Kranzen en aanverwante luxe artikelen in goud, zilver, verguld enz. Insignes: in metaal, geborduurd en geweven. Borduurwerken: in zijde, zilver en goud. Kunstborduur- en weefwerken. Foudralen en draagbanden. Stokken en sierknoppen. Franje: in zijde, zilver en goud. Vaandelkasten. Ledenlijsten. Oorkonden, jubileum albums enz. Fabricatie,

alsmede kleinhandel (winkel) (1941), vervaardiging van vlaggen, vaandels en borduurwerken en den handel in deze artikelen, zoomede bekers, insignes en medaille (1944)
OPRICHTING 1834; in ieder geval vanaf 1888 in handen van Gerardus Martinus Renier Werson (Rotterdam 09–03–1864 / Rotterdam 02–12–1928), passementwerker
1941: eerste opgave bedrijf in handelsregister door Reinier Werson (Dordrecht 28–07–1889 / 06–02–1945), vaandelmaker, passementwerker
1944: gevolmachtigde, vanaf 1945 eigenaar, Maria Johanna Werson-Zijlmans (Rotterdam 30–09–1889), Enoch Schut (Rotterdam 14–10–1914) benoemd tot procuratiehouder
1950: ontslag E. Schut, benoeming Reinier Werson (Rotterdam 04–03–1928) tot procuratiehouder en eigenaar
1952: opheffing
ADRESSEN
1888: Hofdijk 29 2, Rotterdam
1890–1907, ca.: Utrecht
1918–12–12: Spuiwater 12, Rotterdam
1920–21–01: Dijkstraat 104b, Rotterdam (familie)
1922–03–30: Langegeer 190v, Rotterdam (familie)
1941: Van Oldenbarneveldstraat 134b, Rotterdam
1945: Goudschesingel 534, Rotterdam
1949: Duivenvoordestraat 91a, Rotterdam
BRONNEN NA (3.17.17.03), GRO (bevolkingsregister)
LITERATUUR Adresboeken Rotterdam

A.J. van de Wiel / Sint Antoniushuis, Breda, 1905–1956
OMSCHRIJVING in kerkornamenten (1911), Kerkelijke kunstschilder en borduurwerken, handel in kerkornamenten (1921) Kerkelijke kunst, Borduur- en Schilderwerken, Manufacturen, Interieurbekleding, Paramenten, Passementen (1940), handel in Goud en Zilver en Woninginrichting vervalt (1948), Vervaardigen en handel drijvende in Kerkparamenten, Kerkschilderingen, Beelden, Liturgische boekwerken, Borduurwerken, Rouwwerken, vlaggen en vaandels, passementen, fournituren, stukgoederen en aanverwante artikelen. Uitbreiding van het bedrijf met grossierderij in alle voorkomende textielgoederen, haakgarens, borduurgarens, passementerieën en woningtextiel en een kleinhandel in woningtextielgoederen (1951)
OPRICHTING 1905 door Adrianus Johannes van de Wiel (Stratum 01–06–1873)
1936: wijziging handelsnaam in St. Antoniushuis – A.J. van de Wiel
1940: uittreding van eigenaar A.J. van de Wiel, overname door Johannes Adrianus Antonius van de Wiel (Breda 21–08–1917). In 1941–1942 is A.J. van de Wiel tijdelijk opnieuw eigenaar.
1943: oprichting vennootschap door Antonia Josepha Maria van de Wiel (29–03–1907), Johannes Adrianus Antonius van de Wiel en Stephania Maria Antonia van de Wiel (31–10–1920).
1948: uittreden S.M.A. van de Wiel, in 1949 opgevolgd door Louisa Maria Theresia van de Wiel (10–07–1922).
1951: uittreding vennoten A.J.M. van de Wiel en L.M.T. van de Wiel. Nieuwe eigenaar J.A.A. van de Wiel.
1955: J.A.A. van de Wiel vertrekt naar Australië, volmacht verleend aan Antoon Piederiet (Breda 12–10–1921)
1956: opheffing
BIJZONDERHEDEN A.J. van de Wiel was penningmeester van de Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden (1922).
ADRESSEN
1911: Sophiastraat 12, Breda
1952: Prins Frederiklaan 11, Breda
1955: Anna Paulownalaan 18, Breda
BRONNEN HUA (449) 649
LITERATUUR Catalogus 1983

J.W. van den Wyenbergh / Kevelaerer Paramenten- u. Fahnenfabrik van den Wyenbergh / Kevelaerer Fahnen und Paramenten, Kevelaer / Venlo, 1845–heden
OMSCHRIJVING Kunstatelier van kerkgewaden en kerksieraden (1920)
OPRICHTING 1845 door Johann Wilhelm van den Wyenbergh
1897: overgenomen door Hermann Tauwel en Anton Jansen, onder de naam: Kevelaerer Paramenten- u. Fahnenfabrik van den Wyenbergh
1927: hofleverancier van de Heilige Stoel
1985: overgenomen door de firma Stadelmaier te Nijmegen, onder de naam: Kevelaerer Fahnen und Paramenten.
ADRESSEN
1920: Kapellenplatz, Kevelaer, en: Grote Kerkstraat 2, Venlo (vertegenwoordiger: Will. Hovens, koopman, winkelier)
BRONNEN SAA (688) 345
LITERATUUR Adresboeken Venlo, Schnütgen 1898b, Stummel 1905, Stummel 1914, Catalogus 1991, Catalogus 1992, Lingens 2002

BIJLAGE II

Overzicht kloosters

Geordend op plaatsnaam.

Naam
CONGREGATIE OF ORDE Inclusief gegevens over vestiging in Nederland.
NAAMSVARIANTEN Omschrijvingen van de orde of congregatie, indien mogelijk voorzien van de officiële afkorting.
VESTIGING KLOOSTER Data van het klooster, zoals jaar van vestiging en opheffing. Deze kunnen sterk afwijken van de data van activiteit op het gebied van de paramentenijverheid.
OMSCHRIJVING Letterlijke weergave uit de bronnen van de activiteiten van het klooster, voor zover van toepassing op de paramentenijverheid.
BIJZONDERHEDEN Externe ontwerpers e.d.
LITERATUUR Verkorte titelweergave van literatuur waarin de paramentenijverheid besproken wordt.
ALGEMENE BRONNEN *Pius-almanak* 1875–1992, Nolet 1932, Damen 1964, Colignon 1979, Van Vugt & Voorvelt 1996.

Missieklooster Heilig Bloed, Aarle-Rixtel, 1891–heden
CONGREGATIE Missiezusters van het Kostbaar Bloed, in Nederland sinds 1891
NAAMSVARIANTEN Missiezusters van Mariannhill, Congregatio Pretiosi Sanguinis (CPS), Congregatio Sororum Missionum a Pretioso Sanguine
VESTIGING KLOOSTER 1891 in Helden-Panningen, vanuit Zuid-Afrika, in 1903 (1906 constituties goedgekeurd) verplaatst naar Aarle-Rixtel
OMSCHRIJVING 'Alle zusters zijn gelijk (geen koor- en werkzusters); zij beoefenen, naar verschil van opvoeding en aanleg, taalkundige, nuttige- en kunsthandwerken, allerlei huiswerk, om van de bekeerlingen ook arbeidzame menschen te kunnen maken' (*Pius-almanak* 1920), 'In Nederland houden de zusters zich bezig met onderwijs, zieken- en wijkverpleging, verzorging van ouden van dagen en met het vervaardigen van paramenten' (*Pius-almanak* 1939)

Franciscanessen Missionarissen van Maria, Amsterdam, 1907–1984
CONGREGATIE Franciscanessen Missionarissen van Maria, in Nederland sinds 1903
NAAMSVARIANTEN Witte Zusters
VESTIGING KLOOSTER 1907, sluiting huis in 1984
OMSCHRIJVING 'Zij zorgen voor de sacristie, de versiering der kerken, het onderhoud van het linnengoed, kerkgewaden enz. [...] Het huis heeft eene borduurschool, waar deze kinderen alle werkzaamheden leeren die haar tot volmaakte huismoeders zullen vormen' (*Pius-almanak* 1920), 'borduur-ateliers voor jonge meisjes' (*Pius-almanak* 1939, 1950)
BIJZONDERHEDEN Uitvoering van ontwerpen van de in Amsterdam gevestigde franciscanen Humbert Randag en Lando van den Berg, en mogelijk van Pieter Wiegersma, beëindiging borduurnijverheid ca. 1966.
LITERATUUR Stuyt 1934, Knipping 1941

O.L.V. van Koningsoord, Berkel-Enschot, 1937–2009
ORDE Cisterciënzerinnen (Trappistinnen), in Nederland van 1903 tot 1920 (Cisterciennes de l'Immaculée-Conception de Laval) en sinds 1937
VESTIGING KLOOSTER 1937, opheffing in 2009, zusters verhuizen naar Arnhem
OMSCHRIJVING 'De kloosterlingen beschikken over een moestuin, een boerderij, een boekbinderij en een atelier voor perkamenten, wandkleden, vlaggen, weef- en schilderwerk' (Colignon 1979)
BIJZONDERHEDEN Het naaldkunstatelier houdt zich tegenwoordig voornamelijk bezig met herstel- en restauratiewerk.

Priorij Manna Absconditum / Instituut der Benedictinessen van de Altijddurende Aanbidding van het H. Sacrament, Breda, 1922–1989
CONGREGATIE Benedictinessen van de Altijddurende Aanbidding van het Allerheiligst Sacrament, in Nederland sinds 1875, uitgeweken vanwege de Kulturkampf in

Duitsland. Vestiging vanuit Frankrijk van 1904 tot 1910 en sinds 1922.
NAAMSVARIANTEN Ordo Sancti Benedicti Adorationis Perpetuae (OSB ad.perp., OSB a.p.).
VESTIGING KLOOSTER 1922, opheffing in 1989, zusters verhuizen naar Teteringen
OMSCHRIJVING 'De religieuzen leggen zich [...] toe op het vervaardigen van allerlei Kerkgewaden' (*Pius-almanak* 1939, 1950)
BIJZONDERHEDEN Aanvang paramentenproductie ca. 1930.

Sint Nicolaasgesticht, Denekamp (Noord-Deurningen), 1875–heden
CONGREGATIE Franciscanessen van Denekamp, in Nederland sinds 1875, uitgeweken vanwege de Kulturkampf te Duitsland
NAAMSVARIANTEN Franciscanessen van de H. Martelaar Georgius, Franciscanessen van Thuine, Franciscanessen van de H. Nicolaas
VESTIGING KLOOSTER 1875, vanuit Thuine (Duitsland)
OMSCHRIJVING 'Stik- en borduurwerk voor kerken' (*Pius-almanak* 1900, 1910)
LITERATUUR Graas 2007

Sint-Willibrordusabdij / De Slangenburg, Doetinchem, 1945–heden
ORDE Benedictijnen, in Nederland sinds de vroege middeleeuwen.
VESTIGING KLOOSTER 1945 vanuit Oosterhout als Stichting Sint Willibrordus Munster, vanaf 1960 Sint-Willibrordusabdij, in 1983 stichting omgezet in rechtspersoon
OMSCHRIJVING 'tevens het vervaardigen van artikelen betrekking hebbende op de kerkelijke eredienst, o.m. kerkgewaden enz.' (1960)
BIJZONDERHEDEN 1985: tien tot veertien werkzame personen, 1990: vijf tot negen werkzame personen, o.l.v. pater Petrus van der Biesen, 1996: het vervaardigen van artikelen betrekking hebbende op de kerkelijke eredienst vervalt (GEA, 0291).

Zusters Franciscanessen, Eemnes, 1875–voor 1953
CONGREGATIE Zusters Franciscanessen van Heythuysen, gesticht in 1835 te Heythuysen door Catharina Daemen
NAAMSVARIANTEN Zusters van de Boetvaardigheid en van de Christelijke Liefde van de Derde Orde van de H. Franciscus, Sorores de Poenitentia ac Charitate Christiana Tertii Ordinis Sancti Francisci (OSF)
VESTIGING KLOOSTER 1875, opgeheven voor 1953
OMSCHRIJVING 'Zij hebben hier tevens een zeer beroemd Atelier ter vervaardiging van het fijnste stikwerk' (*Pius-almanak* 1900, 1910).

Priorij van Sint Adelbertus / Sint-Adelbertabdij, Egmond Binnen, 1935–heden
ORDE Benedictijnen, in Nederland sinds de vroege middeleeuwen
NAAMSVARIANTEN Ordo Sancti Benedicti (OSB)
VESTIGING KLOOSTER 1935, vanuit Oosterhout, in 1950 tot abdij verheven
BIJZONDERHEDEN De ontwerpen werden uitgevoerd door de zusters van De Karmel te Egmond aan den Hoef.

De Karmel, Egmond aan den Hoef, 1920–1997
ORDE Ongeschoeide Karmelitessen, in Nederland sinds 1624, herintroductie in 1872
NAAMSVARIANTEN Orde van O.L. Vrouw van de Berg Karmel, Ordo Carmelitarum Discalceatarum (OCD), Theresianen
VESTIGING KLOOSTER 1920 te Schiedam vanuit 's-Hertogenbosch, in 1931 verplaatst naar Egmond. Opgeheven in 1997, zusters verhuizen naar Maastricht.
OMSCHRIJVING 'Zij werken, naast 't voorgeschreven Koorgebed, voor kerken, en verdienen aldus door handenarbeid haar levensonderhoud' (Nolet 1932), 'Bovendien houden de zusters zich bezig met handwerken voor de eeredienst' (*Pius-almanak* 1939).
BIJZONDERHEDEN De ontwerpen werden door de broeders van de Sint-Adelbertabdij te Egmond gemaakt, de uitvoering was in handen van de zusters.

Sint-Liobaklooster, Egmond-Binnen, 1935–heden
CONGREGATIE Benedictinessen van St. Lioba
NAAMSVARIANTEN Sorores Benedictinae Sanctae Liobae Egmundensis
VESTIGING KLOOSTER 1935, door Hildegard Michaelis als Sint-Liobastichting, kerkelijk goedgekeurd in 1952 (KKL)
LITERATUUR Verwiel 1939

Klooster Sint Clara, Hengelo, 1952–1980
ORDE Clarissen, in Nederland sinds 1359, herintroductie in 1720
NAAMSVARIANTEN Zusters van de Tweede Orde van St. Franciscus, Ordo Sanctae Clarae (OSC), Clarissen-Urbanisten
VESTIGING KLOOSTER 1952, opgeheven 1980

OMSCHRIJVING 'de leekezusters [...] vereenigen haar gebedsleven meer met handenarbeid [...] Arbeid, welken ook de koorzusters verrichten, is.b.v. het verstellen van liturgische paramenten, het bakken van hosties ten gebruike bij de H. Mis en de H. Communie' (Nolet 1932).

Sint-Franciscusgesticht, Jutfaas (Nieuwegein), 1895–ca. 1955

ORDE Franciscanessen van Heythuysen, gesticht in 1835 te Heythuysen door Catharina Daemen
NAAMSVARIANTEN Zusters van de Boetvaardigheid en van de Christelijke Liefde van de Derde Orde van de H. Franciscus, Sorores de Poenitentia ac Charitate Christiana Tertii Ordinis Sancti Francisci (OSF)
VESTIGING KLOOSTER 1895, opgeheven rond 1955
OMSCHRIJVING 'Bewaar-, naai- en leerschool' (*Pius-almanak* 1900, 1910, 1920)
BIJZONDERHEDEN Uitvoering ontwerpen van J.E. Brom in 1913.
LITERATUUR Catalogus 1913, Boogmans 1919

Klooster Maria Immaculata / De Cloese, Lochem, 1938–?

ORDE Reguliere Kanunnikessen van het H. Graf, in Nederland sinds 1888
NAAMSVARIANTEN Canonicae Regulares Sancti Sepulchri (CRSS, OSSJ), Sorores Canonessae ss. Sepulchri, Sepulcrienen
VESTIGING KLOOSTER 1938 in Nijmegen, na de oorlog naar Lochem, in 1957 bouw huis Doornburgh. Opgeheven.
OMSCHRIJVING 'Aan dit klooster is verbonden 't Hoger Instituut Immaculata voor familiale opvoeding van jonge meisjes, die haar middelbare studie hebben beëindigd. Het programma bestaat uit vormende vakken voor de geest [...] en practische vakken: koken, onderhoud huis, vrouwelijke kunstwerken als spinnen, weven, enz.' (*Pius-almanak* 1950)
BIJZONDERHEDEN Rond 1950 ontwerpen van zuster Maria Virginia (Turnhout 1891), die haar opleiding had genoten aan het Instituut van het Heilig Graf te Turnhout en tekenexamen had afgelegd te Brussel.

Zusters Franciscanessen Missionarissen van Maria, Maastricht, 1908–1968

CONGREGATIE Franciscanessen Missionarissen van Maria, in Nederland sinds 1903
NAAMSVARIANTEN Witte Zusters
VESTIGING KLOOSTER 1908, sluiting huis in 1968
OMSCHRIJVING 'Zij zorgen voor de sacristie, de versiering der kerken, het onderhoud van het linnengoed, kerkgewaden enz. [...] Hier is eene borduurschool en een volkshuishoudschool' (*Pius-almanak* 1920), 'borduurateliers voor jonge meisjes' (*Pius-almanak* 1939)
LITERATUUR Catalogus 1991

Maison de la Miséricorde, Maastricht, 1856–?

CONGREGATIE Zusters van Barmhartigheid (Maastricht), in Nederland sinds 1856
VESTIGING KLOOSTER 1856 of 1882? Opgeheven.
BIJZONDERHEDEN De zusters hielden zich vooral bezig met naai- en verstelwerk.

Huize Koningsgaard, Nijmegen / Berg en Dal, 1915–1979

CONGREGATIE Gezelschap der Dochters van Jezus Heilig Hart, opgericht 1872
VESTIGING KLOOSTER 1915 te Nijmegen, 1928 naar Huize Koningsgaard te Berg en Dal, 1979 opheffing, zusters verhuizen naar Antwerpen
OMSCHRIJVING 'Naast het beschouwend leven leggen de zusters zich ook toe op het vervaardigen van kerkgewaden' (*Pius-almanak* 1939, 1950)
BIJZONDERHEDEN Hoogtepunt paramentenproductie vóór 1940.

Sint Paulusabdij, Oosterhout, 1907–2006

ORDE Benedictijnen, in Nederland sinds de vroege middeleeuwen
NAAMSVARIANTEN Ordo Sancti Benedicti (OSB)
VESTIGING KLOOSTER 1907, vanuit Wisques, congregatie van Solesmes, in 1910 verheven tot abdij, opgeheven in 2006
BIJZONDERHEDEN Vanwege de grote vraag naar goede en betaalbare paramenten maakten de broeders vanaf eind jaren twintig hun eigen paramenten. Dom Hans van der Laan werd hun belangrijkste ontwerper (ingetreden 1927, naar Vaals 1969). De uitvoering lag grotendeels bij de zusters van Abdij Notre Dame te Oosterhout.

Abdij Notre Dame / O.L.V. Abdij, Oosterhout, 1901–heden

ORDE Benedictinessen van Oosterhout, in Nederland sinds 1901
NAAMSVARIANTEN Benedictinessen van Solesmes, Ordo Sancti Benedicti (OSB)
Vestiging: 1901, vanuit Wisques, congregatie van Solesmes, in 1919 vertrekken de Franse zusters, maar laten een nieuwe stichting achter

OMSCHRIJVING 'Zij leven in strenge afzondering van de wereld; een groot gedeelte van haar bestaan is gewijd aan het "Opus Dei", afgewisseld door de "Lectio divino", terwijl de overige uren van den dag worden ingenomen door handenarbeid' (Nolet 1932)
BIJZONDERHEDEN De zusters vervaardigden al vanaf de oprichting van het klooster borduurwerk. Na verloop van tijd richtten zij een atelier op, waarin ontwerpen van de broeders van de Sint-Paulusabdij werden uitgevoerd, met name van dom Hans van der Laan. Zuster Christine van der Meer de Walcheren was lange tijd leidster van het atelier (ingetreden 1933, uitgetreden 1966).

Zusters Carmelitessen, Roermond, ca. 1876–?
ORDE Ongeschoeide Karmelitessen, in Nederland sinds 1624, herintroductie in 1872
NAAMSVARIANTEN Orde van O.L. Vrouw van de Berg Karmel, Ordo Carmelitarum Discalceatarum (OCD), Theresianen
VESTIGING KLOOSTER ca. 1876 te Odiliënberg, uitgeweken vanwege de Kulturkampf te Duitsland, later overgeplaatst naar Roermond. Opgeheven.
OMSCHRIJVING 'Zij werken, naast 't voorgeschreven Koorgebed, voor kerken, en verdienen aldus door handenarbeid haar levensonderhoud' (Nolet 1932), 'Bovendien houden de Zusters zich bezig met handwerken voor den eeredienst' (*Pius-almanak* 1939)

Zusters Redemptoristinnen, Sambeek, 1874–1993
ORDE Redemptoristinnen, in Nederland sinds 1848
NAAMSVARIANTEN Orde van de Allerheiligste Verlosser, Ordo Sanctissimi Redemptoris (OSSR)
VESTIGING KLOOSTER 1874, vanuit Wittem, opgeheven in 1993

Huis Loreto, Simpelveld, 1878–heden
CONGREGATIE Zusters van het Arme Kind Jezus, gesticht in 1844 te Aken (Duitsland) door Clara Fey, in Nederland sinds 1878
NAAMSVARIANTEN Sorores Pauperis Infantis Jesu (PIJ)
VESTIGING KLOOSTER 1878, vanuit Aken, uitgeweken vanwege de Kulturkampf te Duitsland, 1888 terugkeer Duitse zusters, met achterlating van nieuwe vestiging
OMSCHRIJVING 'atelier tot vervaardiging van Kerkelijke paramenten' (*Pius-almanak* 1939), 'ateliers voor Kerkelijke Paramenten, wassen kribbebeelden, alle artikelen op het gebied van kunstnijverheid, zoals glasschilderingen, ceramique, tekeningen voor cliché's enz. enz.' (*Pius-almanak* 1950)
BIJZONDERHEDEN Lid Sint-Bernulphusgilde (1930).
LITERATUUR Barun 1904, Stummel 1905, Vollmar 1918, Hesse 2001

Missiezusters Dienaressen van den H. Geest, Steyl, 1889–heden
CONGREGATIE Missiezusters Dienaressen van den H. Geest (Zusters S.Sp.S.), gesticht in 1889 te Steyl door Arnold Janssen
NAAMSVARIANTEN Blauwe Zusters van Steyl-Baexem, Zusters van Steyl, Congregatio Missionalis Servarum Spiritus Sancti (CMSSP.S, SSP.S)
VESTIGING KLOOSTER 1889

Klooster Nazareth / Priorij Nazareth, Tegelen, ca. 1875–heden
ORDE Benedictinessen van de Altijddurende Aanbidding van het Allerheiligst Sacrament, in Nederland sinds 1875 (vanuit Duitsland). Vestiging vanuit Frankrijk van 1904 tot 1910 en sinds 1922
NAAMSVARIANTEN Ordo Sancti Benedicti Adorationis Perpetuae (OSB ad.perp., OSB a.p.)
VESTIGING KLOOSTER ca. 1875 vanuit Keulen, uitgeweken vanwege de Kulturkampf
OMSCHRIJVING 'De dagelijksche bezigheden worden in verband gebracht met haar roeping: geestelijke lezing, studie van het Latijn, van den kerkzang; het vervaardigen van misgewaden en kerkornamenten zijn verschillende vormen om eer te betuigen aan het H. Sacrament' (Nolet 1932)

Klooster Maria Refugium, Uden, 1713–heden
ORDE Birgittinessen, in Nederland sinds 1434
NAAMSVARIANTEN Zusters van de Allerheiligste Zaligmaker, Ordo Sanctissimi Salvatoris (OSSS), Orde van de H. Birgitta, genaamd van den Allerh. Verlosser
VESTIGING KLOOSTER in 1713 overgeplaatst van Rosmalen naar Uden
OMSCHRIJVING 'verrichten in overige uren eenige handwerken zooals o.a. het bakken van hosties en het vervaardigen en herstellen van kerkgewaden en altaarbenoodigdheden' (Nolet, 1932)
LITERATUUR *Het Centrum* 24–06–1911

Abdij Sint-Benedictusberg, Vaals (Mamelis), 1923–heden
ORDE Benedictijnen, in Nederland sinds de vroege middeleeuwen
NAAMSVARIANTEN Ordo Sancti Benedicti (OSB)
VESTIGING KLOOSTER 1923 door dom Wolters vanuit Merlebeek. In 1947 overgedragen aan de congregatie

van Solesmes, 1951 eerste monniken vanuit Oosterhout, 1961 zelfstandige communiteit.
OMSCHRIJVING 'De monniken bezitten een moestuin, een bakkerij, een kleermakerij en een schoenmakerij. Zij smeden, timmeren en schilderen. De boekbinderij en het paramentenatelier zijn een bescheiden bron van inkomsten' (Colignon 1979)
BIJZONDERHEDEN In 1968 verhuisde dom Hans van der Laan vanuit de Sint-Paulusabdij in Oosterhout naar Vaals, broeder Smeets was hem voorgegaan. Ook in Vaals maakte hij ontwerpen voor paramenten.

Klooster Bethanië, Venlo, 1914–2004
ORDE Dominicanessen van Bethanië, in Nederland sinds 1914
NAAMSVARIANTEN Ordo Praedicatorum (OP)
VESTIGING KLOOSTER 1914, vanaf 1923 of 1924 zelfstandige congregatie
OMSCHRIJVING 'De dagorde varieert tusschen gebed, geestelijke lezing en onderrichting door den huisgeestelijke en handenarbeid. Deze laatste is voor allen verplichtend' (Nolet 1932)
BIJZONDERHEDEN De zusters hielden zich al vroeg bezig met onderhoud en reparatie van textiel. Hieruit kwam een atelier voort, actief van circa 1930 tot 1955.

Klooster Mariënthal, Venlo, 1879–1981
ORDE Dominicanessen van Mariadal, in Nederland sinds 1879
NAAMSVARIANTEN Dominicanessen van de Tweede Orde, Dominicanessen van de Koningin van de H. Rozenkrans
VESTIGING KLOOSTER 1879 in Hatert, vanuit Arenberg (Duitsland), uitgeweken vanwege de Kulturkampf, in 1881 naar Venlo, in 1888 officieel erkend. In 1981 opgeheven, zusters verhuizen naar Berg en Dal.
OMSCHRIJVING 'Den tijd, die na het officie nog overblijft, besteden de Zusters tot handarbeid, tot vervaardiging van paramenten, het bezorgen van kerkenwasch, enz.' (Nolet 1932), 'Dienst en arbeid: Koordienst, contemplatief leven en zelfvervaardiging en herstelling van Paramenten, bakken van hostiën, ondersteuning van behoeftige kinderen' (*Pius-almanak* 1939)

Klooster Maria-Hart, Weert, 1843–heden
ORDE Birgittinessen, in Nederland sinds 1434
NAAMSVARIANTEN Zusters van de Allerheiligste Zaligmaker, Ordo Sanctissimi Salvatoris (OSSS), Orde van de H. Birgitta, genaamd van den Allerh. Verlosser
VESTIGING KLOOSTER 1843, vanuit Uden
OMSCHRIJVING 'verrichten in overige uren eenige handwerken zooals o.a. het bakken van hosties en het vervaardigen en herstellen van kerkgewaden en altaarbenoodigdheden' (Nolet 1932)

BIJLAGE III

Overzicht kunstenaars

Naam (gehuwde vrouwen zijn opgenomen op hun meisjesnaam)
Plaatsen en data van geboorte en overlijden (indien onbekend 'werkzaam te … rond …').
Opleiding, lidmaatschappen, biografische bijzonderheden.
UITVOERING Bedrijven waar ontwerpen van de kunstenaar werden uitgevoerd.
BRONNEN Bronnen waaraan gegevens over de kunstenaar ontleend zijn. Niet vermeld zijn enkele veelvuldig gebruikte bronnen: de inventarissen van de Stichting Kerkelijke Kunst Nederland (SKKN), de collecties beelddocumentatie en persdocumentatie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), bevolkingsregisters en Genlias, een landelijke database voor stamboomonderzoek.
LITERATUUR Publicaties waarin de paramentennijverheid van de kunstenaar besproken wordt.

Alexander Petrus (Alex) Asperslagh
Den Haag 25–05–1901 / Hengelo 15–08–1984
Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten te Den Haag. Lid Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging. Lid Sint-Bernulphusgilde vanaf 1922.
UITVOERING fa. Warren
BRONNEN HUA (449) 617, ABS (II E 1)
LITERATUUR Ledenlijst 1927, Anoniem 1928a, Catalogus 1928, Welters 1928, Kraemer 1929, Kwakman 1929, Molkenboer 1929, Catalogus 1941, Hoogveld 1989

Lotte Bach
1908–1997
Münstersche Kunstgewerbeschule, samen met Hildegard Fischer. Werkzaam te Rothenburg en Münster en bij Ella Broesch in Bad Godesberg. Vanaf 1939 leiding over het atelier van Hein Bercker te Kevelaer(?). Haar werk werd al voor 1934 opgenomen in het Museum van Nieuwe Religieuze Kunst te Utrecht.
LITERATUUR Waterkamp 1933, Hexges 1934, Waterkamp 1934, Engelman 1936, Küppers 1949, Catalogus 1950, Lingens 2002

Johanna Bax
Werkzaam rond 1960
UITVOERING A.W. Stadelmaier

Karel Petrus Cornelis de Bazel
Den Helder 14–02–1869 / Amsterdam 28–11–1923
Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten te Den Haag. Werkzaam voor P.J.H. Cuypers vanaf 1889. Geassocieerd met J.L.M. Lauweriks vanaf 1895. In 1904 mede-oprichter van het meubelatelier De Ploeg.
UITVOERING H. Fermin
LITERATUUR Kalf 1905, Fermin 1929, Molkenboer 1929, Catalogus 1983, Brentjens 2006

M. Gerarda J. (Gerda) Beckers
Amsterdam 25–09–1919
Textielkunstenares en boekillustratrice. Lid Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging.
BRONNEN HUA (449) 617

N. van der Beek
Delft 1917
Lid Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging, gaf les te Bilthoven.
BRONNEN HUA (449) 617, Vaandelproject 1997
LITERATUUR Catalogus 1950

Guillaume Marie Edmond Bellefroid
Maastricht 03–07–1893 / Maastricht 07–01–1971
Stadsteeken Instituut te Maastricht en Ecole St. Luc te Luik (schilderen en tekenen). Batikkunstenaar.
LITERATUUR Engelman 1925

Trude Benning
Duisburg 09–02–1907 / Düsseldorf 2004

Kölner Werkschulen, les van Johan Thorn Prikker en Dominikus Böhm. Van 1934 tot 1936 leiding over het atelier van Cox & Charles te Utrecht. In 1936 vertrokken naar Duisburg.
UITVOERING Cox & Charles
LITERATUUR Engelman 1935, Küppers 1949, Catalogus 1950, Botte 1953, Anoniem 1962, Anoniem 1966, Catalogus 1992, Lingens 2002, Dinnendahl-Frisch 2007, Groot 2007

Dora Henriette Maria Hubertine Berden
1894
Rijksschool voor Kunstnijverheid te Amsterdam.
LITERATUUR Catalogus 1950

Jan Willem (Lando) van den Berg, O.F.M.
Wamel 13–07–1913 / Amsterdam 06–10–1969
Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers te Amsterdam. Pater bij de Minderbroeders te Amsterdam. Lid Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging.
UITVOERING Franciscanessen Missionarissen van Maria te Amsterdam
BRONNEN HUA (449) 617
LITERATUUR Knipping 1941

Henricus Alphonsus (Han) Bijvoet
Amsterdam 14–02–1897 / Haarlem 18–10–1975
Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam. Lid Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging. Lid Sint-Bernulphusgilde.
UITVOERING E. Luckx & Zn, mej. E. Schouten
BRONNEN HUA (449) 617, ABS (II E 1)
LITERATUUR Ledenlijst 1927, Van Hardeveld 1929, Kraemer 1929, Molkenboer 1929

Gerarda Arnolda Paulina Maria (Gerda) Blankenheym
Brummen 29–10–1913
Handwerkakten, middelbare opleiding voor kunst- en reclameschrift, atelier van Joanna Wichmann. Lid Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging.
UITVOERING J.L. Sträter
BRONNEN HUA (449) 617, RKD
LITERATUUR Catalogus 1950, Anoniem 1957a, Anoniem 1957b, Anoniem 1966

H. van Bloemhof
Werkzaam te Hilversum rond 1950

Johanna Cornelia Hermanna (Nelly) Bodenheim
Amsterdam 27–05–1874 / Amsterdam 07–01–1951
Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam, van 1894 tot 1896 les van Jan Veth.
LITERATUUR Rogge 1923, Catalogus 1950, Catalogus 1957, Groot 2007

C. Bossard
Werkzaam te Overveen rond 1950
Autodidacte. Gehuwd met A. Loots.
LITERATUUR Catalogus 1950

Johanna Laura Bouman
Amsterdam 06–04–1886 / Amsterdam 28–06–1973
Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam en lessen van haar echtgenoot, de beeldend kunstenaar Herman Kruyder.
LITERATUUR Catalogus 1957, Groot 2007

Johannes Gerardus Josephus Eligius (Jan Eloy) Brom
Utrecht 23–08–1891 / Utrecht 14–02–1954
Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam. Königliche Preussische Zeichenacademie te Hanau. Oprichter van het Sint-Bernulphushuis. In 1933 gehuwd met Hildegard Fischer. Comité van oprichting Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging.
UITVOERING Zusters Franciscanessen te Jutfaas, Dames Charro, Firma Grossé te Brugge, Sint-Bernulphushuis te Amsterdam
BRONNEN HUA (449) 617
LITERATUUR Anoniem 1911, Catalogus 1913, Boogmans 1919, *De Tijd* 24–11–1920, Molkenboer 1929

Maria Adelaïde Henriette (Mariëtte) Brüning
Amsterdam 01–01–1935
LITERATUUR Anoniem 1958, afb 37–38

Ellen Manon Buys
Apeldoorn 22–09–1920
Rijksinstituut voor Tekenleraren te Amsterdam.
LITERATUUR Catalogus 1950

Josephus Theodorus Joannes (Jos) Cuypers
Roermond 10–06–1861 / 26–01–1949
Polytechnische School te Delft. Vanaf 1885 in dienst van zijn vader, P.J.H. Cuypers, vanaf 1892 vennoot van de Kunstwerkplaatsen Cuypers & Co. Comité van oprichting en lid Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging. Lid Sint-Bernulphusgilde.
UITVOERING H. Fermin
BRONNEN Cuypers Archief, HUA (449) 617, 1938, Bernulphusgilde z.d.

LITERATUUR *Maas- en Roerbode* 09–05–1894, Fermin 1907, Fermin 1911

Petrus Josephus Hubertus (Pierre) Cuypers
Roermond 16–05–1827 / Roermond 03–03–1921
Vennoot van Cuypers & Stoltzenberg (Christelijke Beeldhouwkunst, Kerkschilderingen en Kerkmeubelen) van 1852 tot 1892, vennoot van de Kunstwerkplaatsen Cuypers & Co vanaf 1892. Erelid Sint-Bernulphusgilde.
UITVOERING F. Stoltzenberg, H. Fermin
BRONNEN Cuypers Archief
LITERATUUR *De Nieuwe Koerier* 31–07–1891, Fermin 1907

Gabriëlle Victorine Barbara Dernison
Haarlem 1923
Autodidacte. Gehuwd met beeldhouwer J.J. Beljon.
LITERATUUR Catalogus 1950

Leny de Does
Den Haag 14–10–1913 / Nieuwegein 20–04–1985
Academie van beeldende kunsten te Arnhem. Werkte samen met haar echtgenoot, de graficus Daan de Vries.
LITERATUUR Catalogus 1949, Catalogus 1950, Catalogus 1957

Jan Dunselman
Den Helder 05–08–1863 / Amsterdam 15–01–1931
Tekeninstituut te Den Helder, Rijksacademie van Beeldende Kunsten te Den Haag, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen. Comité van oprichting Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging.
UITVOERING H. Funnekotter
BRONNEN HUA (449) 617, 1919

Ida Elfrinkhof
Werkzaam rond 1935
LITERATUUR Engelman 1935

Petrus Jacobus van Elten
Veghel 05–05–1897 / Amersfoort 1966
Als goudborduurder opgeleid bij H. Verbunt-van Dijk. Eigen atelier in Amsterdam van 1921 tot ca. 1934 (zie overzicht bedrijven).
Werkzaam voor H. Verbunt-van Dijk (1910–1919), A. de Block (1919–1921), Gebr. van Oven (ca. 1920–1930), Cox & Charles (1935–1937), Hassink te Amersfoort (1938–?)

Jeanne Jacqueline van der Elst
Amsterdam 24–04–1899 / Saint-Cloud 27–10–1979
Opleiding bij Albert Roelofs en Willem van Konijnenburg.
LITERATUUR Catalogus 1950, Catalogus 1957

Anne Charlotte Christine (Chris) Enthoven
Amsterdam 27–07–1908 / Amsterdam 25–12–1990
Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam o.l.v. Heinrich Campendonk, les van Lodewijk Schelfhout.
LITERATUUR Catalogus 1950, *De Bussumsche Courant* 19–02–1955, Catalogus 1957

Antonius Nicolaas Maria (Ton) van Es
1901 / Groesbeek 13–06–1934
Opleiding bij Joan Colette te Nijmegen. Legde zich toe op batik, toegepast op paramenten.
UITVOERING voor René Smeets
BRONNEN Bevolkingsregister Nijmegen
LITERATUUR Catalogus 1928, Welters 1928, Van Hardeveld 1929, Kraemer 1929, Molkenboer 1929, Eissenloeffel 1930, *De Maasbode* 15–06–1934 en 18–06–1934, Engelman 1936

Johannes Hendrikus Antonius (Jan) Everts
Amsterdam 08–11–1899 / Amsterdam 10–12–1993
Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam. Lid Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging.
UITVOERING J.L. Sträter
BRONNEN ABS (II E 1)

Herman G. van Eijden
Werkzaam te Bussum rond 1928
Architect. Lid Sint-Bernulphusgilde.
LITERATUUR Catalogus 1928, Welters 1928

Ephraïma Henriëtte Johanna (Ima) van Eysinga
Noordwijkerhout 12–02–1881 / Ermelo 28–06–1958
Opleiding bij Theo van Hoytema en Anna Adelaïde Abrahams.
LITERATUUR Catalogus 1957, Groot 2007

Hildegard Maria Margarete Fischer
Coesfeld 16–07–1908 / Utrecht 22–04–2001
Münstersche Kunstgewerbeschule. Vanaf 1931 leiding atelier Sint-Bernulphushuis. In 1933 gehuwd met Jan Eloy Brom. Lid Algemeen Katholiek Kunstenaarsverbond. In 1933 bekroond met een *Grand prix* op de Vijfde Internationale Kunsttentoonstelling te Milaan en in 1937 met een *Diplôme d'honneur* op de Wereldtentoonstelling te Parijs. Werk van Hildegard Fischer werd

al voor 1934 opgenomen in het Museum van Nieuwe Religieuze Kunst te Utrecht. Haar belangrijke werken zijn gedateerd en gesigneerd met het monogram HBF en/of een visje.
Lid Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging
UITVOERING Sint-Bernulphushuis te Amsterdam, Benedictinessen van de Altijddurende Aanbidding te Breda
BRONNEN HUA (449) 617
LITERATUUR Rogge 1932, *Violier-boek* 1932, Engelman 1933, De Jong 1933, Moens 1933, Waterkamp 1933, Hexges 1934, Waterkamp 1934, Anoniem 1936, Engelman 1936, Anoniem 1937a, Anoniem 1937b, Catalogus 1939, Van Os 1939, Vermaseren 1939, Waterkamp 1939, Rientjes 1940, Catalogus 1941, Vroom 1941, Colleye 1947, Catalogus 1949, Majorick 1949, Rientjes 1949, Waterkamp 1949, Catalogus 1950, Catalogus 1957, Groot 2007

Erika Freund
Werkzaam te Keulen, overleden 1943
Paramentenklasse der Kölner Werkschule o.l.v. Ferdinand Nigg. Haar werk werd al voor 1934 opgenomen in het Museum van Nieuwe Religieuze Kunst te Utrecht.
LITERATUUR Hölker 1921, Boogmans 1922, Waterkamp 1934, Catalogus 1950, Catalogus 1957, Kliemand e.a. 1985, Kremp 2005

Magdalena Glässner
Gross-Wartenberg 27–09–1906 / Nijmegen 20–09–1989
Kunstgewerbeschule te Breslau. Gehuwd met A.W. Stadelmaier. In 1930 vestigden beiden zich in Nijmegen, als vertegenwoordigers van de firma Emil Metzner te Neustadt.
Werkzaam voor: A.W. Stadelmaier
LITERATUUR Catalogus 1950, *Honderd jaar* 1953, Catalogus 1973, Catalogus 1979, Catalogus 1991

Hendrikus Hermanus Anthonius (Harry) de Groot
Utrecht 08–07–1902 / Bunnik 05–08–1991
Van oorsprong edelsmid.
LITERATUUR Catalogus 1950

Lies Gunthenaar
Amsterdam 1921
Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs te Amsterdam.
LITERATUUR Catalogus 1957

Gerrit Jan Haalboom
Renkum 27–05–1919 / Utrecht 27–04–1981
LITERATUUR Catalogus 1949

Maria Anna Elisabeth (Marianne) Hartong
Leiden 25–11–1879 / ca. 1975
Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen te Rotterdam, les van A. Spoon en Maria Molijn.
LITERATUUR Catalogus 1950

Peter Heine
Werkzaam rond 1955
Ontwerper van wandkleden, uitgevoerd door J.L. Sträter.
BRONNEN SKKN

Jos. van Heekeren
Werkzaam rond 1928
Kazuifel tentoongesteld in het Sint-Bernulphushuis.
LITERATUUR *Het Centrum* 15–12–1928

Louis van Hemert
Werkzaam rond 1929
Ontwerper van vaandels, uitgevoerd door fa. Warren.
LITERATUUR Molkenboer 1929

Maria Hendriks
Rotterdam 02–07–1923
Gehuwd met de schilder Antoon Winkel. Lid Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging.
BRONNEN HUA (449) 617

J. van Hengel
Werkzaam rond 1949
LITERATUUR Catalogus 1949

Marianne van der Heijden
Kerkrade 20–12–1922 / Maastricht 26–05–1998
Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam.
LITERATUUR Catalogus 1950, Anoniem 1966

Suzanne Heskes
Werkzaam rond 1955
BRONNEN SKKN

Anton A.J. Heyn
Utrecht 28–09–1914
Tussen 1950 tot 1957 werkzaam bij J.L. Sträter.
UITVOERING Cox & Charles, J.L. Sträter
LITERATUUR Catalogus 1950

Lucien Albert Mathijs Mari (Luc, Lucas) van Hoek
Tilburg 30–06–1910 / Goirle 29–01–1991

Ontwerper van wandkleden, uitgevoerd door J.A. Verbunt, Kunstatelier Arnold Diepen te Tilburg
LITERATUUR *Nieuwsblad van het Zuiden* 28–02–1956, *De Tijd* 01–02–1965, Catalogus 1991

Ernestine Pauline (Ernee) 't Hooft
Amsterdam 08–06–1911 / 11–2004
Art Department, University of Reading, Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam o.l.v. Jurres, Roland Holst, Campendock, les van en werkzaam bij Nicolaas Eekman te Parijs en Joanna Wichmann, Gouden medaille op de Parijse wereldtentoonstelling van 1937.
LITERATUUR Anoniem 1937a, Engelman 1947, Rientjes 1949, Catalogus 1950, Deinum 1952, Catalogus 1957, Groot 2007

H.C. (Hein) ten Horn
Werkzaam jaren 1960
Ontwerper van wandkleden, werkte samen met Gerard Mathot.
BRONNEN SKKN

Constance Petronella van Houten
Willemstad 04–05–1858 / Den Haag 25–05–1930
LITERATUUR Catalogus 1950, Catalogus 1957, Oosterhof 2005, Groot 2007

Huub J.M. Hunfeld
Utrecht 1923 / 08–08–2006
Autodidact.
LITERATUUR Catalogus 1950

Johanna Engelina (An) Janssen
Nijmegen 09–10–1912
Gehuwd met de schilder Lou Manche, werkte onder diens leiding.
BRONNEN Bevolkingsregister Nijmegen
LITERATUUR Catalogus 1950

Henri Charles Jonas
Maastricht 08–05–1878 / Maastricht 15–09–1944
Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam
LITERATUUR Catalogus 1928, Welters 1928

Reinhardt Willem Kleijn
Breda 21–12–1828 / Breda 20–05–1889
Teekenschool Breda, Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen.

Johanna Klijn
Amsterdam 01–11–1914 / Laren 08–01–1970
Instituut voor Kunstnijverheid en het Rijksinstituut voor Tekenleraren te Amsterdam te Amsterdam. Les van Joanna Wichmann. Gehuwd met de edelsmid J.H.J.A.M. (Bob) Anink. Lid Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging. Lid Sint-Bernulphusgilde.
BRONNEN HUA (449) 617, Bernulphusgilde 1949
LITERATUUR Ledenlijst 1940, Anoniem 1949, Catalogus 1949, Rientjes 1949, Catalogus 1950

C. (Toos) Koedam
Utrecht 1924 / Amsterdam 19–11–2006
Gehuwd met de schilder Jan Koperdraat. Lid Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging.
BRONNEN HUA (449) 617

Ellen Philippine Kohn
Patschkau 30–01–1884
Celliste, gehuwd met de architect en vormgever H.Th. Wijdeveld.
BRONNEN Bevolkingsregister Amsterdam
LITERATUUR Waterkamp 1939

Wally Kraemer
Rotterdam 18–01–1890
Les in tekenen en aquarelleren van Willem Roelofs jr. Lid Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging. Lid Sint-Bernulphusgilde.
UITVOERING fa. Warren
BRONNEN HUA (449) 617, Bernulphusgilde 1930, 1949
LITERATUUR Ledenlijst 1927, Van Hardeveld 1929, Kraemer 1929, Molkenboer 1929, Ledenlijst 1932, Stuyt 1934, Catalogus 1939, Thunissen 1939, Catalogus 1950

Frieda Krebs
Werkzaam te Freiburg
Haar werk werd voor 1934 opgenomen in het Museum van Nieuwe Religieuze Kunst te Utrecht.
LITERATUUR Waterkamp 1934, Küppers 1949, Catalogus 1950, Anoniem 1951, Botte 1953, Anoniem 1962, Anoniem 1966, Kliemand e.a. 1985

Hans van der Laan, O.S.B.
Leiden 29–12–1904 / Mamelis 19–12–1991
Technische Hogeschool te Delft. In 1927 ingetreden bij de Benedictijnen, gevestigd in de Sint-Paulusabdij te Oosterhout, in 1968 naar de Abdij Sint-Benedictusberg te Mamelis bij Vaals.

UITVOERING Sint Paulusabdij te Oosterhout, Abdij Notre Dame te Oosterhout, Abdij Sint Benediktsberg te Vaals
LITERATUUR Van der Laan 1948, 1949a, 1949b, 1950a, 1950b, 1950c, 1951a, 1951b, 1953a, 1953b, 1954a, 1954b, 1956a, 1956b, 1956c, 1957

Johannes Ludovicus Mattheus (Jan) Lauweriks
Roermond 25–08–1864 / Amsterdam 15–04–1932
Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers te Amsterdam, Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam. Werkzaam voor P.J.H. Cuypers 1887–1895. Geassocieerd met K.P.C. de Bazel 1895–1900. Werkzaam in Duitsland 1904–1916.
UITVOERING H. Fermin

Joseph Johan Hubert Lücker
Krefeld-Linn 24–07–1821 / Roermond 18–12–1900
Werkte eerst voor François Stoltzenberg als schilder en beeldhouwer, daarna voor het atelier Cuypers & Stoltzenberg, na de ontbinding van 1892 opnieuw voor het atelier F. Stoltzenberg. Mogelijk ontwerper van medaillons voor paramenten.
UITVOERING F. Stoltzenberg
LITERATUUR *Maas- en Roerbode* 27–09–1892, 17–11–1892 en 06–10–1894, Linssen 1969, Schiphorst 2004

Hubert Marie (Huib) Luns
Parijs 06–06–1881 / Amsterdam 24–02–1942
Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers en Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam. Directeur van de Koninklijke School voor Kunst, Techniek en Ambacht, geopend 1918 te 's-Hertogenbosch.
LITERATUUR Molkenboer 1929

Jan Mammen
Leeuwarden 27–04–1899 / Amsterdam 10–12–1978
Glasschilder.
BRONNEN SKKN

Lisette Mannaerts
Werkzaam te Tilburg rond 1939
UITVOERING voor Wim Nijs
LITERATUUR Van Os 1939

Wilhelmus (Willy) Martinali
Beek en Donk 22–11–1914 / Deurne 22–11–1983
Contacten met Henri Jonas, H. Wiegersma en Egbert Dekkers.
LITERATUUR Catalogus 1957

Gerardus Leonardus (Gerard) Mathot, C.S.S.R.
Boskoop 09–07–1911 / Nijmegen 10–05–2000
Academie van beeldende kunsten, Arnhem. Redemptorist, gevestigd in Klooster Wittem.
UITVOERING Zusters van het Arme Kind Jezus te Simpelveld, M. Back te Amsterdam

Anne Marie Véronique Martine van der Meer de Walcheren / Zuster Christine / Xristine
Parijs 1912 / Tilburg 1976
Dochter van Christine Verbrugghe en Pieter van der Meer de Walcheren. In 1933 ingetreden in het Benedictinessenklooster van O.L. Vrouwe te Oosterhout. Leidster van het atelier. In 1966 uitgetreden.
UITVOERING Onze-Lieve-Vrouweabdij te Oosterhout

Hildegard Michaelis
Erfurt 17–11–1900 / Saint-Germain 1982
Kunstnijverheidsschool te Hamburg. In 1928 gevestigd in Amsterdam. In datzelfde jaar tentoonstelling in het Sint-Bernulphushuis. Lid van het Sint-Bernulphusgilde vanaf 1928. In 1935 oprichting Sint-Liobaklooster te Egmond-Binnen, Michaelis wordt abdis van dit benedictinessenklooster.
Leverancier: Grossé
BRONNEN Bernulphusgilde 1930
LITERATUUR *Het Centrum* 05–11–1928 en 15–12–1928, Anoniem 1929a, Lauweriks 1930, Van Moorsel 1930, Ledenlijst 1932, Catalogus 1939, Verwiel 1939

Antonius Henricus Johannes (Antoon) Molkenboer
Leeuwarden 08–04–1872 / Haarlem 10–03–1960
Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers te Amsterdam. Comité van oprichting en lid Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging.
UITVOERING Zusterschool in de Warmoezierstraat te Den Haag
BRONNEN HUA (449) 617
LITERATUUR Molkenboer 1929

Theodorus Henricus Antonius (Theo) Molkenboer
Leeuwarden 23–02–1871 / Lugano 01–12–1920
Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers te Amsterdam.
LITERATUUR Jaarverslag 1909, Molkenboer 1909, Der Kinderen 1920, Van Roon 1994

Beatrice von der Nahmer
1926

Les van en gehuwd met de beeldhouwer Theo von der Nahmer.
LITERATUUR Catalogus 1950

Josephus Antonius Hubertus Franciscus (Joep) Nicolas
Roermond 06–10–1897 / Tegelen 25–07–1972
Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam.
LITERATUUR Molkenboer 1929

Wilhelmus Johannes Hyacinthus (Wim) Nijs
Hillegersberg 16–09–1902 / Amsterdam 20–06–1961
Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen te Rotterdam.
UITVOERING Lisette Mannaerts, J.L. Sträter, Rietfort?
LITERATUUR C.M. 1934, Engelman 1935, Collette 1939, Van Os 1939, Catalogus 1950, Catalogus 1991

Jeanne Nijsten
1902
Autodidacte. Haar werk is gemonogrammeerd: JN.
LITERATUUR Engelman 1935, Engelman 1936, Van Dillen 1939, Catalogus 1950

Franz Pauli
1927–1970
Werkzaam te Keulen.
UITVOERING A.W. Stadelmaier
LITERATUUR Catalogus 1991

Werner Persy
Trier 10–03–1924
Staatliche Kunstakademie Düsseldorf.
UITVOERING A.W. Stadelmaier, Nijmegen / Kevelaerer Fahnen und Paramenten, Kevelaer
LITERATUUR Catalogus 1991, Catalogus 1992

Arnoldus Hendrikus Maria (Arnold) Pijpers
Bussum 30–03–1900 / Bussum 18–11–1951
Batikkunstenaar.
BRONNEN SKKN

Jozef Antonius (Jos) Postmes
Maastricht 30–07–1896 / Maastricht 30–11–1934
LITERATUUR Van Hardeveld 1929, Kraemer 1929, Molkenboer 1929, Lucassen 2006

Wilhelmus Franciscus Marie Constantinus (Humbert) Randag, O.F.M.
Amsterdam 18–10–1895 / Amsterdam 22–08–1965
Leerling van R. Roland Holst. Pater bij de Minderbroeders te Amsterdam, kapelaan van de Mozes en Aäronkerk.
UITVOERING Zusters Franciscanessen Missionarissen van Maria te Amsterdam
LITERATUUR Stuyt 1934, Knipping 1941

Margaretha Sandtmann
Amsterdam 10–04–1885 / Laren 01–09–1959
Voerde werk uit van Wim Nijs
LITERATUUR Catalogus 1950

E. en H. Schouten
Werkzaam te Rotterdam tussen 1910 en 1940
Beiden worden aangeduid als mejuffrouw. E. Schouten was lid van het Sint-Bernulphusgilde.
UITVOERING voor H. Bijvoet
Leverancier: Grossé
BRONNEN Bernulphusgilde 1930 en z.d.
LITERATUUR Boogmans 1919, Boogmans 1921, Ledenlijst 1927, Van Hardeveld 1929, Kraemer 1929, Molkenboer 1929, Ledenlijst 1932, Van der Vliet 1939, Ledenlijst 1940

Antoinette Bernardine Schregel
Den Haag 05–10–1903 / Arnhem 02–12–1980
Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten te Den Haag. Lid Sint-Bernulphusgilde.
BRONNEN Bevolkingsregister Den Haag
LITERATUUR Anoniem 1929a, Lauweriks 1931, Ledenlijst 1932

Lodewijk Antonius (Lode) Sengers
Rotterdam 05–09–1896 / Leiden 02–03–1956
Lid van de Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging.
BRONNEN HUA (449) 617
LITERATUUR Van der Vliet 1939

Anna Maria Woltera Sinnige
Groningen 19–05–1910 / Utrecht 20–02–2001
Nijverheidsakte, les van mevrouw Van der Wall Perné, les van en gehuwd met schilder en glazenier Abraham Petrus Stokhof de Jong.
LITERATUUR Catalogus 1949, Catalogus 1950

Elizabeth Maria Raphaëlla (Ella) Sliedrecht
Roermond 17–06–1925
Vrije Academie te Utrecht.
Eind jaren vijftig vanuit Utrecht naar Offenbeek bij Reuver met de kunstenaar Henri Kreykamp, waar zij

een eigen atelier oprichtten. Vervaardigde ook wand- en glasschilderingen.
UITVOERING Sint-Maartenshuis, J.L. Sträter
LITERATUUR *Dagblad van Noord-Limburg* 01–07–1954, 29–10–1959, 17–01–1963, *Maas- en Roerbode* 04–02–1963 en 20–02–1966, Lucassen 2006

René Henri Jozef Smeets
Maastricht 15–09–1905 / Dommelen 11–07–1976
Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam (avondlessen), Académie des Beaux Arts in Parijs, Kunstakademie Düsseldorf. Contacten met Charles Eijck en Matthieu Wiegman.
Vooral wandschilderingen en gebrandschilderd glas. Ontwierp onder andere vaandels in batik.
Lid van de Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging.
UITVOERING Ton van Es
BRONNEN HUA (449) 617
LITERATUUR Molkenboer 1929, Catalogus 1941

Henriette Johanna Petronella Wilhelmina (Willemien) Testas
Amsterdam 05–11–1876 / Amsterdam 23–12–1931
Les van Jozef Hoevenaar Wzn. en mej. Marius.
LITERATUUR Catalogus 1950, Catalogus 1957, Groot 2007

Johan Thorn Prikker
Den Haag 06–06–1868 / Keulen 05–03–1932
Academie van Beeldende Kunsten te Den Haag. Werkzaam in Duitsland 1904–1932, als kunstenaar en docent.
LITERATUUR Hoff 1925, Brom 1926, *Liturgische gewaden* 1930, Lauweriks 1930, Von Felner 1931, De Jong 1933, Hexges 1934, Engelman 1935, Küppers 1949, Anoniem 1982, Von Wilckens 1997, Thönissen 2000

Thea Traut
Werkzaam te Keulen rond 1934
Haar werk werd voor 1934 opgenomen in het Museum van Nieuwe Religieuze Kunst te Utrecht.
LITERATUUR Waterkamp 1934, Catalogus 1950, Catalogus 1957, Kliemand e.a. 1985

J.H. van Uffelen
Werkzaam rond 1935
LITERATUUR Engelman 1935

Christine Wilhelmine Françoise Joséphine Verbrugghe
Vlissingen 10–08–1876 / Breda 26–12–1953
Autodidacte, gehuwd met Pieter van der Meer de Walcheren.
LITERATUUR Anoniem 1911, Lajoost 1911, Viola 1913, Meysing 1922, Benedicta 1928, Molkenboer 1929, Catalogus 1950

Jo(h)anna Wichmann
Essen 05–01–1905
Geboren als Johanna Pittig.Opleiding aan de Folkwangschule te Essen bij Karl Kriete en Jos van Heekern, werkzaam bij Martin Monnickendam. In 1928 tentoonstelling in het Sint-Bernulphushuis. Gevestigd in Amsterdam van 1929 tot 1938, daarna terug naar Duitsland. Lid Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging. Lid Sint-Bernulphusgilde vanaf 1928. Haar werk werd voor 1934 opgenomen in het Museum van Nieuwe Religieuze Kunst te Utrecht. Belangrijke werken zijn gemonogrammeerd AW of JW, soms gedateerd.
UITVOERING Sint-Bernulphushuis, Instituut voor Kerkelijke Kunst Sint-Bonifatiushuis. Wichmann maakte gebruik van handgeweven stoffen van Greten Neter-Kähler, die opgeleid was aan het Bauhaus te Dessau en eveneens in Amsterdam was gevestigd.
BRONNEN Bevolkingsregister Amsterdam, HUA (449) 617
LITERATUUR Niehaus 1931, *Het Centrum* 15–12–1928, Van Hardeveld 1929, Kraemer 1929, Molkenboer 1929, Register 1929, Van Moorsel 1930, *Liturgische gewaden* 1930, Lauweriks 1930, Rogge 1932, Ledenlijst 1932, Meuleman 1932, *Violier-boek* 1932, Beerends 1934, Hexges 1934, Waterkamp 1934, Wichmann 1934, Engelman 1935, Engelman 1936, Anoniem 1937a, Anoniem 1937b, Beerends 1939, Catalogus 1950, Deinum 1952, Thunissen 1953, Catalogus 1957, Groot 2007

Mattheus Johannes Marie (Matthieu) Wiegman
Zwolle 31–05–1886 / Bergen 05–04–1971
Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam.
UITVOERING mevr. Fijn?
BRONNEN SKKN

Willem Leendert Wiegmans
Amsterdam 24–10–1892 / Utrecht 13–07–1942
Rijksakademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam. Lid Sint-Bernulphusgilde vanaf 1927.
UITVOERING C.H. de Vries, A.M. Wiegmans-Jonkers (echtgenote), Maria van Leer, Mien Willems-van Dijk, Cox & Charles
BRONNEN Drents Museum, Assen

LITERATUUR Ledenlijst 1927, Van Hardeveld 1929, Kraemer 1929, Molkenboer 1929, Register 1929, Stuyt 1934, Sijbsma 1939, Catalogus 1941

Jacobus Henricus Antonius Maria (Jacques) de Wit
Roosendaal en Nispen 13–05–1898 / Hilversum 29–10–1983
Rijksinstituut voor Tekenleraren te Amsterdam. Van 1920 tot 1936 werkzaam als ontwerper bij Brom's edelsmederij te Utrecht. Zijn eerste ontwerp voor een parament dateert uit 1929. Van ca. 1936 tot ca. 1960 ontwerper voor J.L. Sträter.
UITVOERING J.L. Sträter / Verenigde Paramenten-Ateliers
LITERATUUR Anoniem 1947, *Gooi- en Eemlander* 23–01–1971

Wilhelmus Antonius Maria Joseph (Wim) van Woerkom
Nijmegen 08–03–1905 / Nijmegen 02–1998
Koninklijke Academie te 's-Hertogenbosch, Hoger Instituut voor Schone Kunsten te Antwerpen.
voorzitter Groep Beeldende Kunsten, Algemene Katholieke Kunstenaars-Vereniging (1946). Lid Sint-Bernulphusgilde. Docent aan de Academie van Beeldende Kunsten te Arnhem van 1937 tot 1969.
UITVOERING A.W. Stadelmaier
BRONNEN HUA (449) 617, Bernulphusgilde z.d.
LITERATUUR Catalogus 1950, *De Gelderlander* 09–08–1956 en 28–06–1985, Catalogus 1991

Christina Tobieta Sophia (Christiene) van Zeegen
Amstelveen 22–01–1890 / Amsterdam 20–12–1973
Voerde ontwerpen uit van haar broer, de beeldend kunstenaar Janus van Zeegen (1881–1966)
LITERATUUR Meysing 1919, Catalogus 1950

E. en T. Zwirner
Mölke 1901 en Glotz 1898
LITERATUUR Catalogus 1950

Noten

1 Liturgische gewaden 1930, p. 8.
2 Le Vavasseur & Haegy 1935, p. 73.
3 Een onjuist gekozen term, die uit het midden van de negentiende eeuw stamt; in de tijd van Sint Bernardus (twaalfde eeuw) droeg men klokkazuifels.
4 Eveneens een niet erg gelukkig gekozen term uit de negentiende eeuw; juist in Rome droeg men langer dan in de rest van Europa bredere kazuifels.
5 Oorspronkelijk *Dalmatica vestis* = Dalmatisch gewaad.
6 Berthod 1992a, p. 38.
7 Moulin 1992b.
8 Moulin 1992a, p. 59.
9 De Lasteyrie 1855, p. 340.
10 Moulin 1992a, p. 61.
11 Berthod 1992a, p. 39.
12 SAA, toegang 688, inv.nr. 345, F.O. Soiderquelk aan A.H. van Giessen, 21 juni 1841.
13 Moulin 1992b, p. 109.
14 SAA, toegang 688, inv.nr. 345, F.O. Soiderquelk aan A.H. van Giessen, 12 maart 1842.
15 GAR, Verslag der Gemeente Roermond 1853, typoscript, z.p.
16 Schiphorst 2004, p. 191.
17 Archief Bisdom Breda, correspondentie betr. paramenten, F. Stoltzenberg aan de secretaris van mgr. Stoop, 6 maart 1860.
18 KDC, toegang 217, inv.nr. 265, P.J.H. Cuypers aan J. Alberdingk Thijm, 18 januari 1858.
19 Moulin 1992b, p. 101, en: Chavent & Berthod 1992, p. 157–173.
20 Santy & Osaer 1984, p. 97. In deze publicatie is een overzicht opgenomen van de op dit moment bekende Vlaamse ateliers voor vlaggen en vaandels (deze werden vaak in dezelfde ateliers gemaakt als paramenten). Het gaat om bijna zeventig ateliers, waarvan echter een minimum aan gegevens bekend is. Van slechts twaalf bedrijven zijn de oprichtingsdata bekend, de meeste zijn twintigste-eeuws.
21 Thijs 1987, p. 140–141.
22 Catalogus 1825, p. 55 e.v., 254 e.v. Genoemde Belgische bedrijven die zijden stoffen leveren zijn: Firma Joseph Bosschaert de Visser, Antwerpen (stoffen), Jan J. van Hal, Antwerpen (stoffen), J.H. van Bellingen, Antwerpen (stoffen), Lodewijk Jorez Zoon, Brussel (taf), Firma Previnaire en Seny, Molenbeke (halfzijde), Casse van Regemortel, Antwerpen (band, lint, vele stoffen, geverfde zijde, goudgalon), Weduwe J.B. Cateaux, Moescroen (satiné), Masquelier Herban, Moescroen (lamentine), Caestricque Werkin, Ieper (siamois), Van Landeghem-Talboom, Sint-Niklaas (halfzijde en boorden), Firma Rodrigo, Heyndrickx en Co, Sint-Niklaas (halfzijde), M. Demaere en Zonen, Sint-Niklaas (halfzijde).
23 Catalogus 1830, p. 65.
24 SKKN, inventaris St. Catharinakerk Eindhoven.
25 Alle gegevens over Grossé: Vandendriessche 1999.
26 Berthod & Hardouin-Fugier 1992; Vandendriessche 1999, p. 4.
27 Santy & Osaer 1984, deel 1, p. 83–85.
28 SBR, archief Grossé, kasboek leveranciers 1853–1861.
29 SAA, toegang 688, inv.nr. 345, J.F. Grossé aan A.H. van Giessen, 1 augustus 1842.
30 Gegevens geleverd door Annemie van Dyck te Gent.
31 RHCL, toegang 21.209A, inv.nr. 139, Registrum Pastorale 1840–1962, 88.
32 RHCL, toegang 21.209A, inv.nr. 490, J.A.A. van Halle aan pastoor Van Baer, 7 mei 1850 (datum poststempel).
33 Anoniem 1855, p. 112.
34 De Lasteyrie 1855, p. 337–342; De Farcy 1890, p. 112. Andere exposanten waren: Lassus, Lemire, Jaillard, Martel & Co, Vanel, Geoffrey, Valensot, Poton & Co, Laborie, Rodier & Co en Courtet, afkomstig uit Lyon, Kreichgauer, Limal-Boutron, Hubert-Ménage, Biais (naar ontwerp van Viollet-le-Duc) en Dubus uit Parijs, Lemoine uit Nantes, Kostner und Lemann uit Oostenrijk.
35 Alberdingk Thijm 1857, p. 122.
36 Anoniem 1858, p. 323.
37 Chung 1964.

38 Aantal weefstoelen in 1822: 2022, in 1828: 2492, in 1835: 4534, in 1840: 6700, in 1848: 10.000, in 1852: meer dan 10.780. Chung 1964, p. 50.
39 NHA, toegang 1073, inv.nr. 245, inventarisboek tot op 18–01–1859, opgesteld 02–08–1847 en 29–08–1848 door pastoor P.L.G. Boin, aangevuld door H. van Luenen 1848–1858, 33–34.
40 RHCE, toegang 77.09, inv.nr. 1, Registrum memoriale 1852–1960.
41 Miséricorde = Zusters van barmhartigheid, Maastricht. RHCL, toegang 21.209A, inv.nr. 139, Registrum pastorale 1840–1962.
42 SAA, toegang 442, inv.nr. 246, notities eigendom.
43 Alle gegevens over Stoltzenberg buiten de geannoteerde: Schiphorst 2004.
44 Genealogie van de familie Stoltzenberg: Delhougne 1956, p. 200–204.
45 Over de firma en het echtpaar Stoltzenberg-Receveur: Blondel 1949.
46 GAR, Verslag der Gemeente Roermond 1853, hoofdstuk 14, z.p.
47 Id. 1854.
48 Gegevens over Daniël van Kalken: SAN, bevolkingsregister Antwerpen; RHCE, bevolkingsregister Oirschot.
49 *Meijerijsche Courant*, 4 november 1913.
50 *De Katholieke Illustratie* 37 (1903–1904) p. 288.
51 KDD, inv.nr. 127, Kerkrekening, 111.
52 HUA, toegang 822–4, inv.nr. 347, kasboek Broederschap van het Allerheiligste en Onbevlekte Hart van Maria.
53 In 's-Hertogenbosch waren halverwege de negentiende eeuw een aantal katholieke kunstenaars met de naam Van Roosmalen actief: onder anderen de beeldhouwer Willem van Roosmalen en enkele edelsmeden.
54 SAA, toegang 688, inv.nr. 345, rekeningen Fr. van de Burgt, 12 maart, 19 augustus, 13 en 23 september 1845.
55 Hoewel deze familie in Uden ruim vertegenwoordigd is, ontbreekt elk spoor van een Fr. van de Burgt. De enige personen met wie hij misschien geïdentificeerd zou kunnen worden, behoren tot de familie Van der Burg (zonder t). Het gaat om de kleermaker Johan Baptist Francis, geboren in 1802, zoon van de timmerman Jan Matthijs van der Burg, geboren in 1770, en om Franciscus Petrus van den Burg, geboren in 1825, zoon van de timmerman Frans van den Burg, geboren in 1779.
56 Hoewel deze tentoonstellingen expliciet het doel hadden 'inlandse' producten, dat wil zeggen uit het (Verenigd) Koninkrijk der Nederlanden, te laten zien, is het de vraag of alle getoonde producten ook werkelijk geheel van eigen fabrikaat waren. Als er in de tentoonstellingscatalogus van 1825 staat vermeld dat het veterkoord van Lucas Frederik Overbeek te Haarlem 'door denzelven gemaakt' is en dat de monsters zijde van Simon van Delen uit Antwerpen 'in zijne fabrijk geverwd' zijn, dan werpt dat de vraag op of dat dan niet gold voor de andere producenten. Ook het feit dat de meeste in dit hoofdstuk genoemde exposanten kooplieden waren, doet vermoeden dat hun aandeel in de vervaardiging van de voorwerpen soms beperkt was.
57 Catalogus 1852, p. 44.
58 Catalogus 1859, p. 39.
59 Catalogus 1861, p. 169.
60 Gegevens over Rietstap: HGA, bevolkingsregister.
61 HUA, toegang 822–4, inv.nr. 347, kasboek Broederschap van het Allerheiligste en Onbevlekte Hart van Maria.
62 Gegevens over de familie Sutorius: SAA, bevolkingsregister Amsterdam, adresboeken; RHCE, bevolkingsregister Helmond.
63 Enkele familieleden waren (tijdelijk) in Amsterdam gevestigd. Paulus Sutorius (1807–1871) wordt genoemd in de adresboeken van 1850–1851 en in 1859–1860 als P. Sutorius en Co. Het adresboek van 1870–1871 maakt melding van zijn broer Johannes Josephus (1812–1876), in manufacturen, zijn neef Johan Wilhelm Georg (1840–1878), koopman, en zijn zoon Petrus Wilhelmus (1837–1918), commissionair in manufacturen. Alleen de laatste zal tot 1916 vermeld blijven als koopman in manufacturen.
64 SAA, bevolkingsregister Amsterdam, adresboeken.
65 Het gaat hier om het wapen van de bisschop, uitgevoerd in hoogliggend, eenvoudig goudborduurwerk op fluweel. Op de achterzijde van dit stuk, dat mogelijk oorspronkelijk deel uitmaakte van het behangsel achter de bisschopstroon, is een papier met gegevens gelijmd, gesigneerd door W.A. van Gennip. Het bevindt zich momenteel in Museum Catharijneconvent (BMH t09291a)
66 SKKN, inventarissen.
67 RHCE, bevolkingsregister Eindhoven.
68 RHCE, jaarverslagen Kamer van Koophandel.
69 Catalogus 1809, p. 106; Catalogus 1825, p. 55.
70 Catalogus 1847, p. 77; Catalogus 1849, p. 47; Catalogus 1876, p. 21.
71 NHA, adresboeken Haarlem; Archief St. Laurentiusparochie Heemskerk, inv.nr. 402–82, Dagboek van ontvangst en uit gaaf van het Parochiaal Kerkbestuur van Heemskerk, 1874–1921.
72 Catalogus 1840, p. 14–15.
73 Catalogus 1847, p. 80–81.

74 GAR, Verslagen der Gemeente Roermond.
75 Op de tentoonstelling van Parijs in 1855 staat de firma als Sartingen vermeld, op de tentoonstelling van Haarlem in 1861 als S. Sartingen van de Firma Sartingen en Schundelen, in 1862 te Londen als S. Sartingen. Volgens de gemeenteverslagen van Horst uit de jaren 1859–1863 werkten er bij Sartingen en Schundelen vier volwassenen en twee kinderen. In 1863 wordt bovendien melding gemaakt van 116 thuiswerkers. In dat jaar werd de zijdeweverij door H. Lucas overgenomen.
76 Anoniem 1855; Catalogus 1861, p. 129; Van Eijk 1863, p. 57.
77 Archief St. Laurentiusparochie, inv.nr. 4–3, inventarissen.
78 Deze gebeurtenis werd vastgelegd door de schilder G. Rouget. Berthod 1992a, p. 37.
79 Een juister naam zou 'metaalborduurwerk' zijn. Er worden namelijk verschillende metaalsoorten gebruikt. De draden bestaan uit een kern van zijde of een andere textielvezel, omwikkeld door metalen strips van goud, zilver, koper, verguld of verzilverd brons of koper en later ook wel verguld perkament of papier. Al deze technieken worden echter traditioneel aangeduid met de term 'goudborduurwerk'.
80 SAA, toegang 688, inv.nr. 345, F.O. Soiderquelk aan A.H. van Giessen, 21 juni 1841.
81 SAA, toegang 442, inv.nr. 245, inventaris 1910–1950.
82 Volgens de rekening van 21 juni 1841 is 400 francs gelijk aan 189 gulden.
83 De Lasteyrie 1855, p. 341–342. Deze tekst werd vertaald door J. Alberdingk Thijm in Alberdingk Thijm 1857: 'De Belgische borduurwerkers hebben de voldoening de op zijn zondagsch uitgedoschte Heeren en Dames der pleziertreinen in verrukking te zetten. Nooit had een boer zóo veel goud en zilver in zulk een klein hoekjen bij elkander gezien, en indien de kast van den Heer Joseph van Halle, op het gebied der goede smaak de konkurrentie niet kan doorstaan, op een ander gebied wedijvert hij schitterend met Kalifornië en Australië [...] Gaat dat zien, die waar van den Heer van Halle, gij zult een kompleet parement vinden van den verpletterendsten rijkdom. Men heeft ons verhaald dat het 50.000 frk waard is. Men mocht er ons wel het gewicht van zeggen! Het zijn heerlijke stoffen, buitensporig overladen met de rijkste cieraden: een ontzettende arbeid en een allerellendigsten smaak.'
84 Anoniem 1852a.
85 De kazuifel in de Sint-Janskathedraal te 's-Hertogenbosch komt oorspronkelijk uit Druten, de Amsterdamse kazuifel bevindt zich in de Sint-Franciscus Xaveriuskerk. Het borduurwerk is identiek, de plaatsing van de vier apostelen verschilt echter. Op de kazuifel uit Druten kloksgewijs Johannes, Marcus, Matteus, Lucas, op het Amsterdamse Johannes, Lucas, Marcus, Matteus.
86 Het vaandel met het opschrift 'St. Cecile / Rolduc / MDCCCLII', gedecoreerd met lauwerkrans, dat zich tegenwoordig in de kerk van Maria Boodschap te Rolduc bevindt, voldoet niet aan de beschrijving in *De Godsdienstvriend*. Hierin is sprake van twee vaandels, één met 'een prachtig, geheel met de hand, in goud en kleuren gewerkt stads wapen en eene Gothieke lier, met een krans van eiken loof omgeven', de ander 'in den Bizantijnschen stijl', 'draagt, op donkerrood fluweel, eene kostbare gouden lier met krans en opschrift'. Volgens *De Godsdienstvriend* werd het eerste vaandel vervaardigd voor de harmonie St. Cecilia.
87 De Lasteyrie 1855, p. 341.
88 Schiphorst 1994, p. 215–216.
89 KDD, inv.nr. 127, Kerkrekening [tot 1884], 185: 'Aan Van Kalken te Oirschot, 17,85.'
90 SAB, bevolkingsregister.
91 Aubert e.a. 1985, p. 666–668.
92 Anoniem 1983, p. 14.
93 Aubert e.a. 1985, p. 668–670.
94 Voorst tot Voorst 1994, p. 145.
95 Pugin 1868, p. III.
96 A.W.N. Pugin aan Edward James Willson, 22 augustus 1834. Pugin & Belcher 2001, p. 38.
97 A.W.N. Pugin aan John Rouse Bloxam, 24 september 1842. Pugin & Belcher 2001, p. 379.
98 Gyselen 1969, p. 96.
99 Schoeser e.a. 1998, p. 49–51.
100 Van Biervliet 1991, p. 13.
101 Het tijdschrift werd verkocht in Parijs, Londen, Brussel, Sint-Petersburg, Moskou en Mannheim.
102 Anoniem 1852b, p. 115–116.
103 De Linas 1879, p. 3.
104 Een overdruk van het artikel was in het bezit van J.F.A. Lindsen, oudheidkundige in Utrecht en lid van het Sint-Bernulphusgilde (Universiteitsbibliotheek Utrecht, Collectie Bibliotheek Seminarie Rijsenburg).
105 Cortjaens 2003.
106 Bock 1859a, deel 1, voorwoord.
107 Wanner-JeanRichard 1996; Anoniem 1885b.
108 Anoniem 1885a.
109 Musée des Tissus 2001, p. 9; De Farcy 1890, p. 106.
110 Hermans 1855, p. 182.
111 KDC, toegang 217, inv.nr. 265, P.J.H. Cuypers aan J. Alberdingk Thijm, 5 augustus 1860.
112 Anoniem 1863b.

113 Bock & Willemsen 1872, p. 32.
114 Stauffer 1991, p. 47–50.
115 Staufer 1991, p. 122–124 en 25.
116 Bock 1859c.
117 Sporbeck 1993.
118 Anoniem 1863c, p. 302.
119 Anoniem 1863c, p. 303.
120 Looijenga 1991, p. 367.
121 Hesse 2001, p. 49.
122 De Linas 1879, p. 23.
123 MCC, Lijst der voorwerpen in het aartsb. Museum voor de verzekering tegen Brand, 11 Mei 1883 en 8 Mei 1903.
124 Volgens tijdgenoten was een datering van de stof in de zevende of achtste eeuw goed mogelijk. Dit is echter achterhaald; de stof dateert uit de elfde of twaalfde eeuw en heeft dus geen relatie met Bonifatius. Braam 1873, p. 147; Van Vlierden 2004.
125 Looijenga 1991, p. 368.
126 Ledenlijst 1880, p. 171.
127 Van Heukelum 1873a, p. 31.
128 Van Heukelum 1877a.
129 Van Heukelum 1873b, p. 149–154; Van Heukelum 1877b, p. 135–137; Van Heukelum 1881, p. 55–58.
130 Musée des Tissus 2001, p. 9.
131 Anoniem 1885a.
132 Berthod & Hardouin-Fugier 1992.
133 Veiling 1962: Nr. 9: 'Een bizonder fraaie Romeinse kazuifel van Franse vieux-rose gebloemde damast, afgezet met goudgalon. – XVIIIe eeuw.' Nr. 35: 'Een kistje inhoudende: Antieke fragmenten van kazuifels, waaronder medaillons, enz., uitgevoerd in gouddraad, enz.' Nr. 49: 'Een doos inhoudende: Een antieke goudgeborduurde stola op zilverstofborduurwerk. Gerestaureerd en overgezet. Zeer fraai.' Nr. 93: 'Een wand- of sierkleedje met antiek hoogreliëf borduurwerk, in zijde en goud. Fond van zilveren drap romain. Voorstellende een mand met vruchten, voluutvormige bladen, enz. Afgezet met goudgalon – 2e helft XVIIe eeuw.' Nr. 102: 'Acht fragmenten antieke borduursels, enz. – XVIe eeuw.'
134 Guéranger 1841.
135 Looijenga 1991, p. 57–58.
136 Vandendriessche 1999, p. 89.
137 Hoe serieus kerkelijke hervormingen werden genomen blijkt wel uit de moord op Sibour in 1857 door een geschorste priester. Deze was tegenstander van het in 1854 afgekondigde dogma van de Onbevlekte Ontvangenis dat door Sibour werd ondersteund. De pogingen van Sibour om de Romeinse rites in Parijs opnieuw in te voeren werden daarmee gefrustreerd. *The catholic encyclopedia*, www.newadvent.org/cathen.
138 Berthod 1992b, p. 43.
139 Looijenga 1991, p. 367.
140 Er waren nog twee andere beschuldigingen: hij zou beelden op ramen hebben laten schilderen en bewaarde het sacrament in een sacramentshuisje buiten het altaar. Dit laatste feit is evenals het dragen van het gotische misgewaad een terugkeer naar middeleeuwse praktijken.
141 Bock 1859b. Vertaling met inleiding door Alberdingk Thijm: Alberdingk Thijm 1959.
142 NAI, CUBA, inv.nr. S48, nr. 152, P.J.H. Cuypers aan Antoinette Cuypers-Alberdingk Thijm, 5 februari 1859.
143 Catalogus 1861, p. 170.
144 Boogmans 1926.
145 Het schijnt dat de circulaire slechts beperkt is rondgestuurd. In ieder geval werd hij verstuurd aan de bisschoppen van Mechelen, Gent en Haarlem.
146 Anoniem 1866, p. 272–273; Weale 1864, p. 76. De oorspronkelijk Latijnse tekst van deze passage luidt: 'Ex hoc porro examine quamvis eadem Sacra Congregatio probe nosceret sacras illas vestes stylum Gothicum prae se ferentes praecipue saeculis XIII, XIV et XV obtinuisse, aeque tamen animadvertit Ecclesiam Romanam, alisque Latini ritus per orbem Ecclesias, Sede Apostolica minime reclamante, a saeculo XVI, nempe ab ipsa propemodum Concilii Tridentini aetate, usque ad nostra haec tempora illarum reliquisse usum; proindeque, eadem perdurante disciplina, necnon Sancta Sede inconsulta, nihil innovari posse censuit; uti pluries Summi Pontifices in suis edocuere Constitutionibus sapienter monentes immutationes istas, utpote probato Ecclesiae mori contrarias, saepe perturbationes producere posse, et fidelium animos in admirationem inducere.'
147 Boogmans 1926.
148 Mgr. Malou aan de apostolische nuntius, 14 november 1863. Kardinaal Patrizi aan mgr. Malou, 10 en 14 december 1863. Maertens Handleiding voor paramentiek 1938, p. VII–VIII.
149 Weale 1864.
150 Bock 1959a, p. 245–257.
151 Het is onzeker welke maatvoering hier wordt gebruikt. Indien Akense voeten en Rijnlandse duimen worden bedoeld: circa 196 cm breed en 168 cm lang.
152 Indien Akense voeten en Rijnlandse duimen worden bedoeld: circa 106 cm.
153 'Ex hoc Rescripto patet, fratres charissimi, vestes sacra ad stylem, quem vocant gothicum, conformatas,

praesenti Ecclesiae Romanae, aliarumque latini ritus Ecclesiarum usui et disciplinae non esse conformes; quod monuisse (in laudem dicimus,) suffecerit.' SAA, toegang 774, inv.nr. 307, nr. 30, G.P. Wilmer aan alle parochies in zijn diocees, 12 juli 1864.
154 Schaepman 1926, p. 161–163. A. Schaepman had Van Heukelums verhaal al in 1904 ontvangen, maar besteedde er tot 1926 geen aandacht aan, aangezien 'de quaestie niet urgent was'.
155 Braun 1907, p. 199.
156 Berthod 1992b, p. 47.
157 Braun 1907, p. 200.
158 RAL, toegang 544, inv.nr. 603, Victor de Stuers aan L.S., 10 augustus 1896.
159 Pugin 1868, p. 65.
160 SBR, archief Grossé, lithografie van De Lay De Muythere te Brugge.
161 Vandendriesche 1999.
162 Jouve 1855, p. 126.
163 De Lasteyrie 1855; Darcel 1855.
164 Het geëxposeerde vierstel werd gemaakt voor het huis Jaillard. De stof werd uitgevoerd door Bouvard & Lançon. Chavent & Berthod 1992, nr. 32.
165 Chavent & Berthod, nr. 36.
166 Bock duidt de firma aan als Noel Le Mire. De officiële naam was op dat moment Alexandre Lemire Père et Fils. Deze firma bestond van 1774 tot 1895 onder verschillende namen. Moulin 1992b, p. 100.
167 Casaretto exposeerde, als enige, gotische paramenten op de nationale Duitse tentoonstelling te München van 1854. Catalogus 1854, p. 180.
168 Bock 1861, p. 93.
169 Rapport: het aantal draden dat het volledige patroon bestrijkt.
170 Deze stof is, met variaties en daterend uit de veertiende en vijftiende eeuw, op veel meer plaatsen bewaard gebleven. Tietzel 1984, p. 438–440.
171 Bock 1859a, deel 1, p. 54–55.
172 In de Willibrordvertaling 1984: 'Gelijk het hert dat reikt naar waar het water stroomt, zó in verlangen reikt mijn ziel naar U, o God'.
173 Fragmenten van deze door Bock meegebrachte stof bevinden zich tegenwoordig in het Victoria & Albert Museum, het Kunstgewerbemuseum te Berlijn en het Cleveland Museum of Art. Borkopp 1993, noot 31.
174 Openbaring 5:5 en 20:2. In de Willibrordvertaling 1995: 'De leeuw uit de stam Juda, de wortel van David, heeft overwonnen', en: 'Hij greep de draak, de oude slang – dat is de duivel, de satan – en hij boeide hem voor duizend jaren'.
175 Borkopp 1993, noot 30.
176 Nu in het Germanisches Nationalmuseum te Neurenberg. Von Wilckens 1991, p. 127.
177 Bock 1859a, deel 1, p. 88.
178 Volgens de toelichting zou het ontwerp van Jacopo Bellini zijn (ca. 1400–1464), wat zeer onwaarschijnlijk lijkt voor een stof van overduidelijk Arabische oorsprong.
179 Bock 1887.
180 Fischbach 1890, Serie 1, Tafel 5.
181 De eerste editie van het werk werd niet verkocht in Nederland, wel in Oostenrijk (17 stuks), Pruisen (75), Sachsen-Weimar (5), Beieren (2) en aan enkele boekhandelaren in Duitsland en Oostenrijk, Parijs, Luik en Londen. In 1883 verscheen een tweede editie, naast een Engelse vertaling.
182 Van Heukelum 1873a, p. 31; Schnütgen 1889a.
183 Schnütgen 1889b, p. 216.
184 Schnütgen 1898b, p. 218.
185 Sporbeck 2001, p. 140–141.
186 Onder de naam Lamy & Gautier is geen bedrijf bekend. Lamy, de opvolger van Lemire, was al in 1895 opgeheven. Wel bestond er een huis onder de naam P. Gauthier (1899–1920). Tassinari werd in 1865 opgericht en stond vanaf 1872 bekend als Tassinari et Chatel, tot 1908. Moulin 1992b, p. 99–100, 110.
187 Op de kartons zijn stempels aangebracht van G.B. Brom. Zijn naam werd na zijn overlijden nog geruime tijd door het atelier gebruikt.
188 Chung 1974, p. 50–51.
189 Demand 2000, z.p.
190 Bock 1859a, p. 50.
191 'Pour netoyer la dorure – former une poudre composée de Jaune de chrome ou Jaune de naples et du Taleque blanc, faire ce melange de la nuance a peuprès de L'or et frotter la dorure avec une petite Brosse à Deuts; puis cette première opération acherée, on Passe sur la dorure et l'étoffe de la mie de pain (pas tros frais – du Pain de la veille) que lon frotte assez légèrement avec la main ou une brosse pour netoyer entièrement. Pour le tissu argent ou la broderie argent, ils Suffit d'Employer le Taleq blanc en poudre tout pur sans mélange et L'en servis suivant la manière Indignie en haut.' SAA, toegang 688, inv.nr. 345, F.O. Soiderquelk aan A.H. van Giessen, 21 juni 1841.
192 Bock 1859a, deel 1, p. 48–50.
193 Járó 2000, p. 12–13.
194 Boogmans 1920.
195 Borkopp 1993, p. 214.
196 Pugin 1840, p. 9.

197 Hunt 1851, p. 18, 39, 250, 268.
198 Darcel 1855.
199 De Farcy 1890, p. 136, afb. 138. Toeschrijving gebaseerd op de beschrijving van de stukken door Alfred Darcel en Ferdinand de Lasteyrie: Darcel 1855, p. 391; De Lasteyrie 1855, p. 340.
200 De ontwerpschets voor de mijter is slechts gedeeltelijk uitgewerkt; de ene kant toont een decoratie in kruisvorm, de andere kant een kruisbloem. Vandendriessche 1999, afb. 11.
201 Een goede analyse van Louis Grossés werk is te lezen in Gyselen 1969, p. 149–156. Enkele ontwerpen en foto's zijn afgebeeld in Vandendriessche 1999.
202 Alleen de kleine medaillons zijn hier anders gevuld; niet met de letters IHS en M, maar met een koningsappel en een ster.
203 Louis de Farcy was conservator van het bisschoppelijk museum van Angers en was betrokken bij tal van opdrachten van het bisdom. Met zekerheid ontwierp hij de iconografische programma's van de kazuifel van Pius IX uit 1877 en van de glasramen van de kerk te Theix uit 1883. Dit laatste werk werd uitgevoerd door het glazeniersatelier van de zoon van Louis Grossé, Louis Grossé de Herde. Daarnaast schreef hij een driedelige monografie over de kathedraal van Angers. Zie onder meer www.vitrail-syndicat.com.
204 De Farcy 1890, afb. 1 en 12.
205 Alle niet geannoteerde gegevens over dit atelier zijn ontleend aan Hesse 2001.
206 Hesse 2001, p. 48.
207 Bock 1861, p. 93–96.
208 Hesse 2001, p. 52.
209 Aangezien van de opdrachtgevers alleen de achternaam met eventuele titel is vermeld, is het niet altijd zeker of dit inderdaad de namen zijn van de welbekende neogotische voormannen en fabrikanten. HLS, Rechnungsbücher der Werkstatt in Aachen und Simpelveld, I–IX, 1869–1906.
210 Hesse 2001, p. 25–26.
211 Anoniem 1852a.
212 Darcel 1855, p. 392.
213 Gay 1847.
214 Cuypers kende het tijdschrift waarschijnlijk via zijn goede vriend en latere zwager J. Alberdingk Thijm. Verscheidene artikelen uit de *Annales archéologiques* werden vertaald en gepubliceerd in diens *Dietsche Warande*.
215 KDC, toegang 217, inv.nr. 265, P.J.H. Cuypers aan J. Alberdingk Thijm, 18 januari 1858.
216 'Msgr. de Aartsbisschop heeft de goede form verboden!!! Wanneer wij te zamen zijn zal ik over dit alles wel mede deelen, het is te uitvoerig om te schrijven en wij hebben weinig tijd.' NAI, CUBA, inv.nr. S48, nr. 152, P.J.H. Cuypers aan Antoinette Cuypers-Alberdingk Thijm, 5 februari 1859.
217 Anoniem 1891.
218 Brom 1933, p. 199: 'want zijn bedrijf leverde nu eenmaal geen metalen werken, omdat Stoltzenberg met zijn import daarop volgens contract beslag legde'.
219 Catalogus 1861, p. 169.
220 Anoniem 1863a.
221 Op de ene zijde is Sint Jacob afgebeeld, de patroon van de kerk, op de andere Sint Dominicus, die de rozenkrans ontvangt uit handen van Maria.
222 GAR, Verslagen der Gemeente Roermond, 1853 en 1858.
223 Waarschijnlijk gaat het hier om Jan Cornelis van Hove en Jan Baptist Laumen (1839–1901).
224 Anoniem 1863a.
225 J.G. Huijsman was toen al op gevorderde leeftijd; op 22 november 1889 overleed hij op tachtigjarige leeftijd. SAA, gezinskaarten.
226 Catalogus 1887, p. 40.
227 Museum Catharijneconvent, inv.nr. ABM 2299: schenking van mevrouw Maria Heeswijk te Rijswijk op 18 maart 1954, door bemiddeling van de firma H. Fermin, Den Haag.
228 *Bedevaartplaatsen in Nederland*, www.meertens.knaw.nl.
229 In een brief van Cuypers worden de namen Stoltzenberg en Funnekotter tezamen genoemd als leverancier van te plaatsen 'rosetten'. NAI, CUBA, inv.nr. S48, P.J.H. Cuypers aan Antoinette Cuypers-Alberdingk Thijm, 4 september 1863.
230 HUA, toegang 822–4, inv.nr. 236, rekening G.J. Funnekotter, 8 oktober 1869.
231 Van Heukelum 1873b, p. 153.
232 Ledenlijst 1880, p. 173.
233 HUA, toegang 822–4, inv.nr. 43, Registrum memoriale, Caput II. Dona et nomina benefactorum.
234 HUA, toegang 822–4, inv.nr. 237, rekening F. Stoltzenberg en G.J. Funnekotter, 1871.
235 Stam 1992, p. 65–66.
236 Er is een verschillende ondergrond voor het borduursel gebruikt (de aurifriezen op de kazuifel, een koorkap, dalmatiek en tuniek zijn van rood en goud brokaat met zigzagpatroon, de aurifriezen van de tweede koorkap, dalmatiek en tuniek van geel satijn), het borduurwerk van deze twee stellen wijkt in details af en het iconografisch programma van de onderdelen lijkt niet geheel op elkaar afgestemd.

237 Het fragment bevindt zich in de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum (nu onderdeel van Museum Catharijneconvent). Aangezien dit museum pas in 1872 werd geopend, moet het origineel tot de privécollectie van Van Heukelum hebben behoord.
238 De Lasteyrie 1855; Darcel 1855.
239 Bock 1859c.
240 NAI, CUBA, inv.nr. S48, P.J.H. Cuypers aan Antoinette Cuypers-Alberdingk Thijm, O.L.V. verloving (23 januari) 1859.
241 GAR, Verslagen der Gemeente Roermond 1851 e.v.: in 1855, 1856 en 1858 waren er twintig medewerkers, in 1861 tien, in 1862 en 1863 veertien, in 1866 en 1871 tien, in 1879 negen, in 1882 tien, in 1883 elf, in 1884 vijftien en in 1885 twaalf.
242 Zijn zuster Wilhelmina Klasina was er gevestigd, in ieder geval tussen 1854 en 1866.
243 Of er enige relatie is met J.M. Kluijtmans uit Eindhoven, die in 1852 exposeerde op de tentoonstelling te Arnhem met een beeld van Maria met Kind, kon niet achterhaald worden.
244 RAT, bevolkingsregister.
245 Informatie over François en Daniël van Kalken werd geleverd door twee kleindochters van de eerstgenoemde: mevrouw Derksen te Den Haag en mevrouw G. Hoogestraten-Raaijmakers te Waalre.
246 Catalogus 1887a en 1887b.
247 Volgens de oud-archivaris van het Gemeentearchief van Eindhoven, wiens tante bij het bedrijf werkzaam was.
248 Bij de familie zijn galon, goud- en zilverdraad en kleine borduursels bewaard gebleven. Het gaat vooral om eenvoudige reliëfs van goudborduurwerk, met linnendraad over karton en linnen gespannen, afgeplakt met papier.
249 1891: 2090 thaler, 1895: 360 thaler, 1896: 18.000 thaler. Een thaler is ruim 0,6 gulden (1371 thaler = 860 gulden), zodat het totale bedrag voor het Bredase vierstel op bijna 13.000 gulden komt.
250 Het vierstel is eigendom van het Bisschoppelijk Museum, dat ondergebracht is in het Breda's Museum.
251 Alleen het gaffelkruis en de figuren op de voor- en achterzijde – horend bij de taferelen van de Doop in de Jordaan en de Transfiguratie – werden gekopieerd. Hesse 2001, cat.nr. 77.
252 Er zijn enkele kleine wijzigingen aangebracht: het hoofd van God is enigszins genegen, de Geestesduif is boven het hoofd van Christus geplaatst, in plaats van vóór zijn lichaam, en de lendendoek van Christus is anders van vorm. De compositie en de plooival van het gewaad van God zijn echter exact hetzelfde. Een koorkap van het atelier uit circa 1870 is voorzien van exact dezelfde figurengroep. Anoniem 1869b; Hesse 2001, cat. nr. 83, afb. 224.
253 GAR, toegang 4016, inv.nr. 15, 1877: acht mannen, 1878: acht mannen, 1879: negen mannen, 1880: negen mannen, 1882: tien mannen, 1883: elf mannen, 1884: vijftien mannen, 1885: twaalf mannen.
254 Het is niet gezegd dat het hier alleen om textiel gaat; het briefpapier vermeldt ook zijn activiteiten op het gebied van meubilair, beelden, schilderingen, kerksieraden en metaalwerk.
255 De laatste drie staan vermeld in de *Pius-almanak*.
256 Anoniem 1892b.
257 Museum Catharijneconvent. Op basis van de iconografie was de koorkap in eigendom toegeschreven aan monseigneur A.I. Schaepman (aartsbisschop in 1868–1882). De Goede Herder was zijn wapenfiguur (Stam 1992, p. 68–69). Het is echter waarschijnlijker dat de koorkap werd vervaardigd voor monseigneur Henricus van de Wetering (aartsbisschop in 1895–1929), gezien de aanwezigheid van de heilige Henricus op de aurifriezen. Andere afgebeelde heiligen zijn Willibrordus (Utrechtse bisschop), Martinus (patroon van de Utrechtse Dom), Bonifatius (missionaris voor Nederland), Catharina (patrones van de Utrechtse kathedraal) en Fredericus (Utrechtse bisschop). De gebruikte materialen, zoals satijn voor de ondergrond en een galon van ineengrijpende gouden en rode tanden, zien we terug bij andere werken van Stoltzenberg uit deze periode.
258 Anoniem 1892a.
259 *Pius-almanak* 1900, p. 508.
260 Het Utrechtse exemplaar werd in 1988 door het Aartsbisdom geschonken aan Museum Catharijneconvent te Utrecht. Het Nijmeegse exemplaar bevindt zich in Museum Het Valkhof te Nijmegen.
261 Engel 2005, p. 345–346. Al in 1860 had haar vader, de Joodse advocaat Samuel Philippus Lipman (1802–1871) uit Amsterdam, die in 1852 bekeerd was tot het katholicisme, antieke beeldjes gekocht in Duitsland. Zij werden geschonken aan de Hilversumse Sint-Vitusparochie ten behoeve van de vervaardiging van paramenten (volgens Riet Wiegers-Hutjes, Hilversum). Deze kazuifel is nog steeds aanwezig. Ten tijde van beide schenkingen huisde de Vitusparochie in een neoklassicistische kerk uit 1853. De neogotische Sint-Vituskerk van Cuypers werd pas gebouwd in 1891–1892. De gotische kazuifel en het neogotische vierstel moeten dus uitzonderlijk 'modern' zijn geweest in de oude kerk.
262 Een borduurtechniek gebruikt voor vlakvulling,

waarbij evenwijdig gelegde draden met kleine steken op een ondergrond worden vastgezet.
263 Tronen, serafijnen, cherubijnen, engelen, aartsengelen, heerschappijen, krachten, vorstendommen en machten.
264 SAA, toegang 442, inv.nr. 249, rekening Herman Funnekotter voor J. van Helvoort, februari 1888.
265 Het is onduidelijk welk lid van de familie Mengelberg bedoeld wordt. B. 1900.
266 Museum Catharijneconvent, bibliotheek, 34 G 6.
267 De Rotterdamse Kunstkring werd opgericht in 1893. Elk jaar werd een expositie gehouden van werkende leden, daarnaast werden er verscheidene kunstnijverheidstentoonstellingen gehouden, onder andere in 1895, 1896 en 1899. Kalmthout 1998.
268 B. 1900. *Tantum ergo Sacramentum veneremur cernui*: Dit zo grote sacrament eren wij dan diep gebogen.
269 Hij was weliswaar rond 1883 gestopt met zijn bedrijf, maar werd nog verscheidene malen genoemd als lid, nu als rentenier. Ledenlijst 1886, p. 38; Ledenlijst 1891, p. 58; Ledenlijst 1893, p. 49.
270 GAR, bevolkingsregister.
271 Adresboeken Delft.
272 *Pius-almanak* 1892, p. 6.
273 *Pius-almanak* 1893, p. 16.
274 Blankendaal e.a. 1991, p. 27.
275 Anoniem 1894. In dit krantenartikel wordt Joseph Cuypers als ontwerper genoemd, in de catalogus van Fermin uit 1907 wordt het ontwerp toegeschreven aan M. Lauweriks, die op dat moment nog in dienst was van Bureau Cuypers te Amsterdam.
276 NAI, CUBA, inv.nr. S31–52.
277 *Pius-almanak* 1895, p. 739; 1896, p. 322; 1897, p. 324.
278 Fermin 1907, z.p.
279 De 'chasuble angélique' werd in 1891 in productie genomen, in 1895 werden de bijbehorende dalmatieken en koorkap voor het eerst uitgevoerd. Chavent & Berthod, p. 157–165.
280 De bijpassende koorkap lijkt later aangeschaft te zijn. Het schild van de koorkap is niet van gouddraad maar van gele zijde vervaardigd en is minder zorgvuldig gemaakt.
281 HGA, collectie OV3, inv.nr. 810, briefhoofd Fermin, gedateerd 1905. Aangezien Fermin ook metaalwerken leverde, is het niet zeker dat deze prijzen voor borduurwerk werden uitgereikt.
282 RAL, toegang 544, inv.nr. 603, Victor de Stuers aan L.S., 10 augustus 1896.
283 Westerink 1996, p. 215–216.
284 Museum Catharijneconvent bezit twee exemplaren, afkomstig uit de collectie van het Bisschoppelijk Museum Haarlem.
285 Hesse 2001, cat.nr. 83.
286 BHIC, toegang 404a, inv.nr. 1, dossier 25.
287 Verslag 1902; *Pius-almanak* 1911, p. 330.
288 Breda's Museum, inv.nr. 1836.
289 Sint-Lebuïnuskerk te Deventer. SDE, toegang 1090, inv.nr. 19, Inventaris 14 december 1902.
290 Breda's Museum, inv.nr. 1874.
291 Westerink 1996, p. 215–218.
292 GRA, inv.nr. 157, Inventaris van de Sint Martinuskerk 22 juli 1903, 10 november 1916 en 27 september 1917. Deze kazuifel bevindt zich tegenwoordig in het Groninger Museum.
293 Berthod & Hardouin-Fugier 1992.
294 Anoniem 1876, z.p.
295 *Pius-almanak* 1882, p. 172.
296 Catalogus 1883, p. 2.
297 Een borduurtechniek waarbij de ondergrond geheel bedekt wordt door gouden draden, die vastgezet worden met kleurige zijde. Hoe dichter deze steken bij elkaar liggen, hoe meer het goud wordt afgedekt en hoe meer de kleur overheerst. Zeer geschikt voor het weergeven van plooien in gewaden.
298 Anoniem 1910.
299 De Vries 1909, p. 114.
300 SBR, archief Grossé, 'c'est vauté dans Sint Lukas [...] d'avoir restauré des ornements a personages qu'il a probablement confié à d'autres'.
301 Het werk van de Zusters Ursulinen in Keulen vertoont wel vele overeenkomsten, mogelijk bestond er een band tussen beide ateliers.
302 *Kirchenschmuck*, 1. Heft, nr. 1 (1857). 'Erläuterung zu einer Vesper-Stole im gotischen Style, mit Ornamenten und Spruchbändern "nach einer Stickerei aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts"'. Er wordt melding gemaakt van applicaties van 'Goldstoff' (drap d'or), platsteek, kettingsteek en gelegd gouddraad, contouren in een donkere zijde draad.
303 Tietzel 1980, cat.nr. 21; Schoeser e.a. 1998, p. 66, 122; Chavent & Berthod 1992, cat.nr. 28; Vandendriessche 1999, afb. 38, 45, 49.
304 *De Katholieke Illustratie*, 17 december 1910.
305 De tekst is (verkort) overgenomen uit Jesaja 12:3: 'Haurietis aquas in gaudio de fontibus Salvatoris.' In de Willibrordvertaling 1995: 'En u zult vol vreugde water putten uit de bronnen van de redding.'
306 Tietzel 1980, cat.nr. 22 (Goede Herder) en 6 (Heilig Hart). De laatste kazuifel wordt toegeschreven aan een

Lyonees atelier, maar dat is te betwijfelen. Hij lijkt eerder van Nederlandse oorsprong te zijn.

307 GAR, toegang 2020, inv.nr. 130, Lijst van werken afkomstig uit de bibliotheek van P.J.H. Cuypers: 'Butler, Vie des Saints' = Alban Butler (1711–1773), verscheidene Franse negentiende-eeuwse uitgaven, de eerste in 1830; 'Kronenburg, Neerlands heiligen' = J.A.F. Kronenburg (1853–1940), meerdere uitgaven vanaf 1898; 'Lives of Saints'; 'Livre de tous les saints' = *Le livre de tous les saints*, 1867?; 'Van Nouhuys, Levens heiligen' = H.J.C. van Nouhuys (1821–1853), *De levens van Gods lieve heiligen voor elken dag van 't jaar*, 4 delen, 1853–1858; 'Werfer u. Steck, Levens der Heiligen' = Albert Werfer (1815–1885) en Franc. Xaver. Steck, *Levens der heiligen op elken dag van het jaar*, 1863–1865.

308 NAI, CUBA, inv.nr. S31.

309 Daniël 3:80. In de Willibrordvertaling 1995: 'Alle vogels in de lucht, eer de Heer'.

310 Lucas 1:69. In de Willibrordvertaling 1995: 'Hij heeft voor ons een reddende kracht opgewekt in het huis van David'. In de Statenvertaling 1977: 'En heeft een hoorn der zaligheid ons opgericht, in het huis van David'.

311 HLS, Rechnungsbücher der Werkstatt in Aachen und Simpelveld, 1869–1906.

312 Museum Catharijneconvent, ABM t2010 en t2012.

313 Museum Catharijneconvent, ABM t2013.

314 Museum Catharijneconvent, BMH t9342 en ABM t2396.

315 Schnütgen 1898a.

316 Schnütgen 1900; Schnütgen 1905.

317 Museum Catharijneconvent, ABM t2395

318 Museum Catharijneconvent, ABM t2077.

319 Zie het onderdeel 'Orfrois' in Viollet-le-Duc 1873, p. 149–161.

320 Lauweriks 1899, p. 274.

321 Idem.

322 Zij namen respectievelijk de kloosternamen Gabriël, Fridolin en Desiderius aan.

323 Lauweriks 1899, p. 249.

324 Lenz 1898.

325 Zie www.maredsous.be.

326 Berthod 1992b, p. 50.

327 Kirsch 1920.

328 Stummel 1914, p. II.

329 Stummel 1905, p. 75.

330 Stummel 1914, p. 59.

331 Van Gool 1905.

332 Nieuwbarn 1905b.

333 Witte 1913.

334 Van C. Krewinkel en C. Korff, beiden uit Aken, en van Joh. Osten en A. Hupperts, beiden uit Keulen. Het werk van Osten en Hupperts was uitgevoerd door Rosa Zengel, Korff & Hackstein en Geschw. Kremers uit Keulen.

335 Witte 1914.

336 Zijn werk werd onder andere uitgevoerd door franciscanessen en door J.G. Schreibmayer en M. Auer te München.

337 Anoniem 1920a, p. 40.

338 Stummel 1914, p. 27.

339 Louis Grossé Junior (1840–1929) richtte een atelier voor glasschilderkunst op, Godefroid Grossé (1859–1919) specialiseerde zich in de mozaïekkunst en Joseph Grossé (1856–1910) richtte een eigen atelier op, waarin hij zich behalve met borduurwerken met de vervaardiging van emaille bezighield.

340 Gyselen 1969, p. 228–231.

341 Maertens 1938. Dit werk werd geschreven ten behoeve van naaikringen.

342 Anoniem 1902, p. 1.

343 L. 1904.

344 Redactiemedewerkers waren onder anderen Jan Stuyt, Jac. van Gils, Xav. Smits, B. Kruitwagen, M.C. Nieuwbarn, Jan Toorop, J.W.H. Goossens en W. te Riele.

345 R.L. 1910.

346 Gevaert 1912.

347 Gevaert z.j., p. 11.

348 Anoniem ca. 1920, p. 16.

349 Brentjens 2006, p. 20.

350 Zie voor de geschiedenis van De Violier en *Van Onzen Tijd* Rogier & De Rooy 1953, p. 486–500, de jaarverslagen van de Katholieke Kunstkring De Violier tot 1910, gepubliceerd in *Van Onzen Tijd*, en *Violier-boek* 1932.

351 In 1904 J.Th.J. Cuypers, Jan Dunselman, Theo Molkenboer en C.H. de Vries, in 1907 H. Fermin en H. Funnekotter, in 1931 H. Fischer en J. Wichmann.

352 In de bewaard gebleven ledenlijsten en in *Het Gildeboek* worden vermeld: Josef Cox, J.Th.J. Cuypers, A.H. Fermin, H. en A. Funnekotter, mej. A.-E. Grossé, Johanna Klijn, mej. W. Kraemer, C. Meuleman, Hildegard Michaelis, J.M. van de Pavoordt, mej. E. Schouten, B. Schregel, Hendr. Slabbinck, S.J.L. Sträter, C.H. de Vries, mej. A. Wichman, W. van Woerkom en de Zusters van het arme Kindje Jezus te Simpelveld. KDC, toegang 423, inv.nr. 8, kaartsysteem met ledenadministratie 1929–1944; inv.nr. 25, ledenlijst 1930, ledenlijst z.d. [ca. 1940–1943], ledenlijst 1949–1950; inv.nr. 28, ledenlijst 1949.

353 Stuyt 1904.
354 Lenz & Nieuwbarn 1908.
355 Nieuwbarn 1905a.
356 Stuyt 1904, z.p.
357 Brom 1909, p. 7.
358 ABH, inv.nr. 203.612.1.
359 Janssen 1911, p. 343.
360 Heidt 1955, p. 632.
361 Boogmans 1916a, 1916b, 1917a, 1917b, 1917c, 1918; Van Koeverden 1917.
362 R. 1926.
363 Decreten: disciplinaire of leerstellige beschikking van de kerkelijke overheid, een concilie of een of ander bestuurscollege, zoals de Romeinse congregaties. Missale Romanum: alle teksten en rubrieken voor de mis. Ritus Celebrandi: geheel der godsdienstige gebruiken, der kerkelijke ceremoniën. Rituaal: teksten en ceremoniën voor het toedienen der sacramenten en andere priesterlijke bedieningen. Rubrieken: voorschriften omtrent de eredienst. Caeremoniale episcoporum: verzameling van liturgische voorschriften van algemene en bijzondere aard, betreffende het officiëren van bisschoppen in kathedrale en collegiale kerken. Heidt 1955; *Van Dale groot woordenboek van de Nederlandse taal*, 14de druk, 2005.
364 Anoniem 1918b.
365 Boogmans 1926, p. 68. Oorspronkelijke tekst: 'An in conficiendis et adhibendis paramentis pro Missae sacrificio sacrisque functionibus liceat recedere ab usu in Ecclesia recepto, aliumque modum et formam etiam antiquam inducere?'. Van Clé 1926, p. 130.
366 Boogmans 1926, p. 68.
367 Anoniem 1925, p. 125.
368 Van Assche 1926, p. 141.
369 Pater Ant. van Clé in het *Algemeen Nederlandsch Eucharistisch Tijdschrift*, geciteerd in Van Moorsel 1930, p. 54.
370 Van Os 1939, p. 12.
371 Van Beukering 1940, p. 86.
372 Graaf 1921, p. 134.
373 Boogmans 1920.
374 Van Os 1939, p. 12.
375 Geys 1911, p. 216; Anoniem 1913a.
376 Nieuwbarn 1905b.
377 *Pius-almanak* 1914, p. 7; Anoniem 1916.
378 Anoniem 1892b.
379 *Pius-almanak* 1897, p. 344.
380 *Pius-almanak* 1898, p. 50.
381 Catalogus 1913, p. 38.
382 Anoniem 1918d.
383 KDC, toegang 423, inv.nr. 25, ledenlijst juni 1930.
384 Parochiekerk van Sint-Elisabeth, Rotterdam (tegenwoordig H.H. Laurentius- en Elisabethkathedraal).
385 Jaarverslag 1909, p. 24, 96 en 112.
386 Jaarverslag 1909, p. 101.
387 NAI, CUBA, inv.nr. S31. Foto's van deze paramenten zijn voorzien van de stempels van Cuypers & Co en Fermin te Delft. Dit duidt erop dat de foto's werden gemaakt toen Fermin nog in Delft was gevestigd, dus voor 1894, maar mogelijk werd er een oud stempel gebruikt.
388 De ontwerptekening bevindt zich in Museum Catharijneconvent.
389 HGA, toegang 543, inv.nr. 888, Broederschap ter ere van de heilige Martelaren van Gorcum 1873–1965, ledenregister en contributieboek 1873–1906.
390 Molkenboer 1929, p. 35.
391 Museum Catharijneconvent, ABM te00059 en ABM te00060.
392 Brentjens 2006, p. 29.
393 In het bezit van de Centrale Jezuïetenorde in het Berchmanianum te Nijmegen.
394 Rientjes 1919, p. 60.
395 Anoniem 1918c.
396 Molkenboer 1909, p. 22.
397 Molkenboer 1909, p. 23.
398 Fermin 1929.
399 HGA, collectie OV3, inv.nr. 810, rekening P.P. Rietfort 4 mei 1905.
400 Anoniem 1914a, z.p.
401 Rietfort 1932.
402 Van de Pavoordt 1928.
403 SKKN, inventaris Kruisherenklooster te Uden. Schenking van aan A.G. van Mil van zijn familie, ter gelegenheid van zijn zilveren priesterjubileum op 15 juni 1914. De paramenten zijn voorzien van een ingenaaid etiket van H. Verbunt-van Dijk.
404 Gegevens over P.J. van Elten afkomstig van zijn dochter C.Th. van Elten, vastgelegd door haar dochter M. Mossink.
405 Het eerste exemplaar is voorzien van een etiket van P.P. Rietfort.
406 Tietzel 1980, cat.nr. 41.
407 *Het Katholieke Volk*, 24 juni 1910.
408 Adresboek van Venlo, Blerick (dorp), Tegelen (Steijl) 1905, p. 4. In de advertentie van Leo Peters, gevestigd te Venlo en Kevelaer, wordt verwezen naar H.J. Bartels, 'Een Nederlandsch Kunstschilder en Kunstborduurder in het buitenland', in *Wetenschappe-*

lijk Nieuws voor Iedereen, 2–2 (15 november 1904). Deze publicatie kon niet achterhaald worden.
409 Witte 1914, p. 82.
410 Vollmar 1918, p. 295–296.
411 Vollmar 1918, p. 193.
412 Witte 1913, p. 281.
413 A.E. Rientjes, paramentendeskundige, eerst secretaris en later deken van het St.-Bernulphusgilde, was vanaf 1929 pastoor in deze parochie. Mogelijk kwam de kazuifel via hem terecht in het Aartsbisschoppelijk Museum, nu Museum Catharijneconvent.
414 Boogmans 1922, p. 61.
415 Catalogus 1950, p. 22.
416 Anoniem 1911, p. 157.
417 Viola 1913.
418 Lajoost 1911.
419 Viola 1913.
420 Zowel hun dochter als zoon trad in. Na de vroege dood van de laatste (1933) besloten ook de ouders in te treden, Pieter van der Meer de Walcheren in Oosterhout, Christine van der Meer de Walcheren in Solesmes. Dit heeft echter niet langer dan anderhalf jaar geduurd. Na het overlijden van zijn vrouw in 1953 trok Pieter van der Meer de Walcheren zich definitief terug in het klooster.
421 De Ridder 1989.
422 Meysing 1922, p. 142.
423 Molkenboer 1929, p. 43.
424 Jongenelen 1954.
425 Dit museum was gevestigd in dezelfde gebouwen als het Aartsbisschoppelijk Museum in Utrecht. De collecties van beide musea zijn later opgenomen in Museum Catharijneconvent.
426 Anoniem 1911, p. 131; Boogmans 1919, p. 204. Het werd gemaakt voor de heer Blaisse te Drempt.
427 Boogmans 1919, p. 203. De naam Grossé wordt in dit artikel niet genoemd, wat geheel in de lijn is van het betoog van de auteur, die pleit voor een betere positie van de kunstenaar ten opzicht van de fabrikanten.
428 Haan-Meuleman 1996, p. 23; NHA, toegang 453, inv. nr. 258, dossier 22828.
429 Anoniem 1926d.
430 Molkenboer 1929, p. 36; Liturgische gewaden 1930.
431 G. Cléry was opgeleid in België en Italië. In 1923 vestigde zij haar Parijse atelier. Veys 1926, p. 181.
432 Cléry 1930.
433 De binnenhuisarchitect, schilder en kunstnijvere Anton Hofer (1888) werkte vanaf 1920 in zijn geboortestad Bolzano. Von Wilckens 1997, p. 265.
434 SBR, archief Grossé.
435 Anoniem 1936, p. 6–7.
436 Gyselen 1969, p. 233.
437 De schenking omvatte vijf kazuifels, waarvan er een uitgerust was met het rozenmotief. Enig verschil met het Hilversumse stel was de toevoeging van een medaillon met de afbeelding van Christus Goede Herder. Anoniem 1936, p. 7.
438 Onder anderen voor Han Bijvoet (Kraemer 1929, p. 202) en Lode Sengers (Van der Vliet 1939, p. 45).
439 Stadsarchief Brugge, Archief Grossé.
440 Boogmans 1919, p. 206.
441 Boogmans 1919, p. 205, 207, 208.
442 Stadsarchief Brugge, Archief Grossé, kaarten van H.A. Lowes en Neyret.
443 GEA, toegang 0291, dossier 9280, H. Lowes.
444 Meuleman 1932, z.p.
445 *Pius-almanak* 1917, p. 634.
446 Anoniem 1927c, p. 190.
447 In Krefeld waren op dat moment werkzaam: F.J. Casaretto, Theodor Gotzes, Hubert Gotzes, Johann Reiners, F.X. Dutzenberg, Ferlings & Keussen, Giesen & Pielen, Arnold & Braun, Johann Meiss en Konrad Bister.
Vollmar 1918, p. 186.
448 Tietzel 1980, cat.nr. 41.
449 Catalogus 1996, cat.nr. 55.
450 Anoniem 1918c.
451 'Soierie, Reproduction de tissus anciens': Lamy & Gautier, Quai de Retz, Lyon; Tassinari & Chatel, Parijs en Lyon; Guiseppe Pasquina, Turijn. 'Soierie Allemagne': Barth & Könenkamp Seiden, Bremen; Storck & Co, Krefeld; Reinhold & Co, Krefeld; Wolters & Co, Krefeld; Dutzenberg, Krefeld; Paul Horst, Krefeld. 'Soierie, Maisons importantes': Albert Trone, Rue du Mail, Parijs; Hirsch, Rue aux Choux, Brussel; Liberty, Regent Street, Londen; Bonnet, Lyon. 'Soierie, Suisse': Schubiger & Co, Uznach; Zürrer & Co, Hausen an Albis; Eske, Zürich; S.J. Bloch & Sohn A.G., Zürich. SBR, Archief Grossé.
452 Vollmar 1918, p. 187.
453 Anoniem 1912, p. 112.
454 Lauweriks 1930, p. 138; De Jong 1933, p. 162.
455 Over de kerkelijke ontwerpen van Thorn Prikker: Hoff 1925, p. 121; Küppers 1949, p. 173.
456 Liturgische gewaden z.j. a, p. 7.
457 Liturgische gewaden z.j. b, z.p.
458 Anoniem 1936, p. 4–5.
459 In bezit van de familie.
460 NAI, CUBA, inv.nr. S31.
461 Fermin 1907, z.p.
462 Stummel 1905, p. 60.

463 Algemeen adresboek der Stad Amsterdam, 1884–1930.
464 NHA, toegang 3231.
465 Liturgische gewaden z.j. b, z.p.
466 Boogmans 1919, p. 202–203.
467 De afzonderlijke kunsttakken zouden vertegenwoordigd worden door bonden. Op dat moment was er al een bond voor architecten en beeldhouwers, bonden voor edelsmeden en glasschilders waren in oprichting. HUA, toegang 449, inv.nr. 617, R.K. Verbond van Werkgevers-Vakvereenigingen aan het Nederlands episcopaat, 30 augustus 1919.
468 HUA, toegang 449, inv.nr. 617, statuten van de Algemeene Roomsch-Katholieke Kunstenaars-Vereeniging.
469 Anoniem 1929b.
470 ABS, inv.nr. VI B 2.
471 HUA, toegang 449, inv.nr. 649, statuten van de Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden, typoscript.
472 ABS, inv.nr. VI B 2, Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden aan mgr. A. F. van Diepen, 23 februari 1923.
473 HUA, toegang 449, inv.nr. 649, Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden aan het episcopaat, 20 april 1928.
474 HUA, toegang 449, inv.nr. 649, Federatie van Liturgische Vereenigingen in Nederland, typoscript 'Over de stof der Paramenten'.
475 Anoniem 1926a; Anoniem 1926b; Anoniem 1926c.
476 Anoniem 1927b.
477 Catalogus 1928, z.p.
478 De Permanente Tentoonstellingsraad bestond verder uit voorzitter H.J.W. Thunnissen, secretaris C.M. van Moorsel, penningmeester Leo Brom en de leden Joan Colette, dr. Cas Hentzen O.F.M. en Jos Postmes. De jury van de tentoonstelling werd gevormd door dr. E. Haslinghuis, M. Molenaar M.S.C., Jan Engelman, A. van de Sandt en secretaris Ch. Vos.
479 Kraemer 1929, p. 200.
480 Molkenboer 1929; Kraemer 1929; Lauweriks 1931.
481 Welters 1929, p. 117. Momenteel in Museum Catharijneconvent (RMCC t 22).
482 Catalogus 1950, p. 21.
483 Kraemer 1929.
484 Anoniem 1928a; Welters 1928, p. 117; Kraemer 1929, p. 201.
485 Catalogus 1928, z.p.; Welters 1928, p. 114.
486 RKD, beelddocumentatie Alex Asperslagh.
487 Anoniem 1928a.
488 Thoben 1998, p. 4.
489 Stuyt 1934.
490 Bruijnen e.a. 1983, p. 14–15.
491 Thoben 1998, p. 5.
492 Particulier bezit of Stichting voor Genealogie en Geschiedenis tussen Rijn en IJssel, 's-Heerenberg.
493 Waterkamp 1939.
494 DMA, inv.nr. E1999.
495 Het vaandel van Edam bevindt zich in de Sint-Nicolaaskerk van deze stad. Het vaandel van Hillegom en omstreken is bekend van een foto uit de Collectie Wiegmans in het Drents Museum te Assen.
496 Deze paramenten bevinden zich in het Stedelijk Museum van Zutphen, de ontwerptekeningen bevinden zich in het Drents Museum te Assen.
497 De kelk werd uitgevoerd bij de firma Van Roosmalen.
498 Geborduurde randen van linnengoed dienen eenvoudig losgemaakt te kunnen worden, zodat het linnen goed gereinigd kan worden.
499 Catalogus 1928, cat.nr. 87.
500 Catalogus 1928, z.p.
501 Idem.
502 Beide werken waren voorhanden in de bibliotheek van het Museum voor Kunstnijverheid te Haarlem.
503 Rientjes dateerde het werk in de veertiende eeuw.
504 Anoniem 1926b, hfdst. II, par. 16.
505 Moens 1932.
506 Anoniem 1969.
507 Brom 1926; Brom 1930.
508 Hexges 1934; Visser 1935.
509 Rogge 1932; De Jong 1933, p. 121.
510 Catalogus 1944, p. 10–11.
511 Kraemer 1929, p. 204.
512 Beerends 1934, p. 2168.
513 Rogge 1932, p.132.
514 Anoniem 1928c.
515 Meuleman 1932, p. 27.
516 KKA.
517 Anoniem 1930.
518 Meuleman 1932.
519 Beerends 1934.
520 RKD, beelddocumentatie Joanna Wichmann.
521 Wichmann 1934, p. 30–31.
522 Niehaus 1931.
523 Anoniem 1938a.
524 In dat jaar werd de opheffingsuitverkoop gehouden. Haan-Meuleman 1996, p. 31. Volgens het Amster-

damse handelsregister werd het bedrijf officieel pas in 1936 opgeheven. NHA, toegang 453, inv.nr. 258, dossier 22828.
525 Waterkamp 1933.
526 De Jong 1933, p. 121.
527 Waterkamp 1933, p. 78; Moens 1932; De Jong 1933, p. 121.
528 Rogge 1932.
529 Anoniem 1937b, p. 191.
530 Catalogus 1939.
531 De collecties van de kerk van Onze Lieve Vrouwe van Altijddurende Bijstand en de Sint-Vituskerk te Bussum zijn na opheffing van de laatste samengevoegd en niet meer van elkaar te onderscheiden.
532 Hogervorst 1986.
533 Gegevens over haar leven voordat zij zich in Nederland vestigde zijn afkomstig van Zuster Karin Lelyveld van het Sint-Liobaklooster te Egmond-Binnen.
534 Er bestonden klassen voor meubelbouw, keramiek en textiel. Docenten waren onder anderen Friedrich Adler, Johann Michael Bossard, Otto Brandt, Carl Otto Czeschka en Paul Helms. Zie www.art-perfect.de/mkg_expressionismus_in_hamburg1920.htm.
535 Waarschijnlijk gaat het om: Anoniem 1928b.
536 Van Moorsel 1930.
537 Deze kerk werd afgebroken in 1973.
538 Kaartweven als 'vrouwenhandwerk' kreeg in deze tijd wel aandacht, bijvoorbeeld in Ovink 1935.
539 Lauweriks 1930, p. 140.
540 Van Moorsel 1930, p. 58.
541 Voor zover niet anders vermeld zijn de gegevens over dit atelier afkomstig van B.K.P. Stadelmaier.
542 CS, A.W. Stadelmaier aan mejuffrouw Fransen, presidente R.K. Missienaaikring Oploo, z.d. [na 1934].
543 KCG, kamer Nijmegen, dossier (1000)5033, A.W. Stadelmaier.
544 CS, A.W. Stadelmaier aan onbekende moeder-overste, 1933.
545 CS.
546 Engelman 1935, p. 82.
547 Engelman 1947.
548 Catalogus 1944, p. 11.
549 Stuyt 1934.
550 Thunissen 1939.
551 Van Dillen 1939.
552 Anoniem 1957a; Anoniem 1966.
553 Catalogus 1950, p. 13.
554 Rientjes 1949; Anoniem 1949.
555 Meuleman 1932.
556 Van Os 1939, p. 13.
557 Waterkamp 1939, p. 33.
558 Colleye 1947, p. 167.
559 Catalogus 1949; Anoniem 1949.
560 Anoniem 1957a.
561 Anoniem 1957b.
562 Welters 1928, p. 117.
563 Van Hardeveld 1929, p. 203.
564 Rietfort 1932.
565 SAGV, bevolkingsregister Hilversum.
566 SAGV, handelsregister, dossier 6873, J.L. Sträter / Verenigde Paramenten Ateliers.
567 Catalogus 1935.
568 Engelman 1935, p. 82.
569 Van Os 1939, p. 12–13.
570 Volgens zijn dochter was de invloed van Jacques de Wit op het werk van het atelier zeer groot. Het is achteraf echter niet meer mogelijk de afzonderlijke invloeden van (voornamelijk anonieme) medewerkers van het atelier op het eindresultaat te beoordelen.
571 KDC, collectie druksels.
572 Catalogus 1950, p. 28.
573 Anoniem 1947.
574 Catalogus 1950, p. 16.
575 CS.
576 Wichers 1989.
577 Gadille 1985.
578 HUA, toegang 449, inv.nr. 649.
579 Hesse 2001, p. 99 en 103.
580 Vollmar 1918, p. 184.
581 SKKN, collectie knipsels.
582 ABS, inv.nr. VI B 2, P. en Jos. Cox van Cox & Charles, H. Fermin, J.W. Jansen van Jansen v/h Stoltzenberg, D. van Kalken, firma Janssen & Co te Tilburg, H.A. Lowes te Dieren, J. van de Pavoordt van P.P. Rietfort, Fr. Loots en H. Verbunt-van Dijk van de gelijknamige firma, C.H. de Vries, Aug. en S. Wehmeijer, A.J. van de Wiel en H. Funnekotter aan het Nederlandse episcopaat, 2 november 1921.
583 Informatie over het Amsterdamse atelier is afkomstig van Wil van Veen te Amsterdam, die in de jaren 1949–1966 voor het atelier werkte.
584 Deze omvang is afgeleid van een atelierfoto. CS.
585 Stuyt 1934, p. 215; Knipping 1941, p. 106; Catalogus 1949, z.p.
586 Damen 1964, p. 150–151.
587 Naast de genoemde artikelen is alle informatie over het werk van Hans van der Laan ontleend aan gesprekken met zuster Agnes van het naaiatelier van de Onze-Lieve-Vrouweabdij en broeder Matteus van de Sint-Paulusabdij, 1 oktober 2003.

588 De abtsmijters werden onder meer vervaardigd voor de Abdij van Zundert (tot abdij verheven in 1938). J.W.M. Baeten werd in december 1945 benoemd tot bisschop-coadjutor van Breda. Boer 1948.
589 Van der Laan 1948; 1949a; 1949b; 1950a; 1950b; 1950c; 1951a; 1951b; 1953a; 1953b; 1954a; 1954b; 1956a; 1956b; 1956c; 1957.
590 Botte 1953.
591 Van der Laan 1948, p. 282–283.
592 Verbunt 1956, p. 7–13.
593 Vollmar 1918, p. 186 en 190; Stummel 1914, Tafel 155.
594 Het gebruik van zijde voor de vervaardiging van misgewaden was niet uitdrukkelijk voorgeschreven, maar het was verboden ze te maken van goedkope of minderwaardige stoffen als linnen, katoen en wol. Hieruit werd afgeleid dat ze vervaardigd moesten worden van zijde of een nog kostbaarder stof, zoals goud- of zilverbrokaat.
595 Braun 1924a, p. 6.
596 Fattinger 1930, p. 148.
597 ABS, inv.nr. II C 1, correspondentie tussen J.J.M. van Susante, plebaan van de Sint-Janskathedraal te 's-Hertogenbosch, mgr. Mutsaerts, mgr. De Jong en de firma J.A. Verbunt over het gebruik van stoffen voor koormantels, 30–11–1950 t/m 09–02–1951.
598 Gegevens over het atelier Sträter zijn afkomstig van de voormalige medewerkers mevrouw Doornebos te Eindhoven, Riet Wiegers-Hutjes te Hilversum en Jan Jorna te Naarden. Gegevens over het atelier Stadelmaier zijn afkomstig van B.K.P. Stadelmaier te Berg en Dal.
599 Bijvoegsel tot de Nederlandsche Staatscourant van 15 september 1948, nr. 178.
600 Onder andere voor de edelsmederijen van Van Roosmalen te Utrecht, Kersten-Leroy te Maastricht, Hamers te Tilburg, Kloosterman te Tilburg, Vonk te Amsterdam, J.M. van de Biggelaar te Tilburg, Cordang te 's-Hertogenbosch, glasateliers Appleton en Flos te Tegelen.
601 CS, Copie van urgentie-verklaring der vakgroep paramenten-ateliers aan de Rijksverkeersinspectie te Arnhem, 11 juli 1946. Het adres van secretaris P.J. Versluis was Busken Huetplein 6 te Hilversum.
602 HUA, toegang 449, inv.nr. 649, de secretaris van de HIRA aan de Vakcentrale van de Ned. R.K. Middenstandsbond, 19 maart 1957.
603 Mededeling B.K.P. Stadelmaier, Berg en Dal, 27 juli 2006.
604 Een encycliek is een zendbrief van de paus waarin richtlijnen worden gegeven inzake actuele vraagstukken. De punten zijn meestal gebaseerd op al bestaande katholieke leer.
605 ABS, inv.nr. II A 4, Mediator Dei, Artikel 195. De Nederlandse vertaling is afkomstig van het Katholiek Nederlands Persbureau, Persbericht nr. 7550, 'Kubisme, surrealisme en abstractisme in kerkelijke kunst veroordeeld', weergevende het artikel 'Tijdigheid en urgentie der maatregel' van mgr. Celso Constantini in de *Osservatore Romano* van 25 juli 1952, dat geschreven was naar aanleiding van de instructie van de Congregatie van Riten.
606 Van der Laan 1948, p. 265.
607 ABS, inv.nr. II A 4, Katholiek Nederlands Persbureau, Persbericht nr. 7491, *Richtlijnen Congregatie H. Officie over kerkelijke kunst*, Archief Bisdom 's-Hertogenbosch, Liturgica II A 4 (kerkelijke kunst).
608 ABS, inv.nr. II A 4, 'Richtlijnen Congregatie H. Officie over kerkelijke kunst', Persbericht nr. 7491 van het Katholiek Nederlands Persbureau.
609 ABS, inv.nr. II A 4, 'Rapport over de uitvoering van de Instructie van de H. Officie over de gewijde kunst van 30 juni 1952 in de Nederlandse Kerkprovincie'. Typoscript.
610 Bertrand 1996, p. 23.
611 A.E & H.F. 1958.
612 Deze rubrieken werden op 1 januari 1961 van kracht. Loew 1960, p. 320.
613 Rogier & De Rooy 1953, p. 599.
614 HUA, toegang 449, inv.nr. 626, correspondentie Liturgische Commissie.
615 Mededeling G.M. Hogenbirk, Leidschendam, 19 maart 2003.
616 Flüeler 1955, p. 13.
617 Stehman 1953a; 1953b.
618 Kock 1959.
619 Sträter 1954.
620 Mededeling Wil van Veen, Amsterdam, 16 december 2001.
621 Mededeling zuster Agnes en broeder Matteus, Oosterhout, 1 oktober 2003.

Bronnen

ABH / Archief Bisdom Haarlem
Inv.nr. 203.612.1., [stukken rond de] Bernardus-kazuifel.

ABS / Archief Bisdom 's-Hertogenbosch
Inv.nr. VI B 2, Middenstand.
Inv.nr. II C 1, Liturgica (paramenten etc.).
Inv.nr. II E 1, Culturele verenigingen (AKKV).

BHIC / Brabants Historisch Informatie Centrum, 's-Hertogenbosch
Toegangsnummer 025.3, Archief Kamer van Koophandel West-Brabant (Breda).
Toegangsnummer 404a, Archief Kamer van Koophandel voor Tilburg en omstreken. Handelsregister.
Toegangsnummer 176, Archief Kamer van Koophandel in 's-Hertogenbosch, 1921–1966. Dossiers van opgeheven bedrijven.

CS / Collectie B.K.P. Stadelmaier, Berg en Dal

DMA / Drents Museum Assen
Collectie Willem Wiegmans, inv.nr. E1999–0039 t/m 0320.

GAD / Gemeentearchief Delft
Bevolkingsregister Delft.

GAR / Gemeentearchief Roermond
Toegangsnummer 2020, Archief van de Gemeentearchivaris van Roermond 1866–1990, inv.nr. 130, Beheer bibliotheek 1971–1990.
Toegangsnummer 4016, Archief van de Kamer van Koophandel en Fabrieken te Roermond, inv.nr. 15, Jaarverslagen van de Kamer 1867–1887, 1891, 1893, 1894, 1899.
Toegangsnummer 4116, Archief van de kunstwerkplaats Cuypers (& Co) te Roermond 1867–1916
Verslagen der Gemeente Roermond 1851 e.v.
Bevolkingsregister Roermond.

GEA / Gelders Archief, Arnhem
Toegangsnummer 0291, Kamer van Koophandel en Fabrieken te Arnhem, 1848–1923.

GRA / Groninger Archieven
Archieven parochie van de H. Martinus en H. Jozef, 1969–1994.

GRO / Gemeentarchief Rotterdam
Bevolkingsregister Rotterdam.

HGA / Haags Gemeentearchief
Toegangsnummer 543, Archief Jacobus de Meerdere.
Collectie OV3, reclame, inv.nr. 810, ateliers voor kerkelijke kunst.
Bevolkingsregister Den Haag.

HLS / Huis Loreto, Simpelveld
Kloosterarchief van de Zusters van het Arme Kindje Jezus te Simpelveld.

HUA / Het Utrechts Archief
Toegangsnummer 449, Archief Aartsbisdom Utrecht, inv.nr. 626, Liturgische Vereniging 1915–1959; inv.nr. 617, Kunstenaars 1919–1966; inv.nr. 649. Vakbonden. 21. Kunstnijverheid, borduurhandelaren, kerkbenodigdheden 1922–1958.
Toegangsnummer 822–4, Archief H. Catharina.
Toegangsnummer 548, Archieven Kamer van Koophandel Utrecht: gedeponeerde archieven, 1916–1963.
Bevolkingsregister Utrecht.

KCG / Kamer van Koophandel Centraal Gelderland
Kamer Nijmegen.
Kamer Arnhem.

KDC / Katholiek Documentatie Centrum, Nijmegen
Toegangsnummer 217, Collectie Alberdingk Thijm, inv.nr. 265, Pierre Cuypers aan Joseph Alberdingk Thijm; inv.nr. 4678, Joseph Alberdingk Thijm aan Pierre Cuypers.
Toegangsnummer 423, Archief Sint-Bernulphusgilde. Collectie druksels.

KDD / Kerkarchief Sint Jacobus de Meerdere, Den Dungen
Inv.nr. 127, Kerkrekening.

KKA / Kamer van Koophandel Amsterdam
Handelsregister Amsterdam.

KKB / Kamer van Koophandel Brabant, Tilburg
Handelsregister Tilburg.

KKL / Kamer van Koophandel Alkmaar
Handelsregister Alkmaar.

KKO / Kamer van Koophandel Oost-Brabant, 's-Hertogenbosch

MCC / Museum Catharijneconvent, Utrecht

NA / Nationaal Archief, Den Haag
Toegangsnummer 3.17.01.02, Archief Kamer van Koophandel Dordrecht: Handelsregister, 1922–na 1960.
Toegangsnummer 3.17.13.03, Archief Kamer van Koophandel 's-Gravenhage: Handelsregister, 1921–1969.
Toegangsnummer 3.17.19, Archief Kamer van Koophandel Delft: Handelsregister, 1921–1995.
Toegangsnummer 3.17.17.03, Archief Kamer van Koophandel Rotterdam: Afgesloten Handelsregister, Oranje Serie, inschrijvingsjaren 1921–1929.

NAI / Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam
Archiefcode CUBA, Archief Bureau Cuypers, inv.nr. S31, Foto's ongeordend; inv.nr. S35, Materiaal, los aangetroffen; inv.nr. S48, Correspondentie P.J.H. Cuypers aan Antoinette Cuypers-Alberdingk Thijm.

NHA / Noord-Hollands Archief, Haarlem
Toegangsnummer 453, Archief van de Kamer van Koophandel en Fabrieken voor Amsterdam, 1922–1990.
Toegangsnummer 1073, Archief St. Josephparochie, Haarlem.
Toegangsnummer 3231, Archief van de Vereeniging tot Beheer van het Museum van Kunstnijverheid en de School voor Bouwkunde, Versierende Kunsten en Kunstambachten te Haarlem, 1876–1935.
Bevolkingsregister.
Collectie briefhoofden.

RAL / Regionaal Archief Leiden
Toegangsnummer 544, Archief van de pastoor van de parochie O.L.V. Onbevlekt Ontvangen (Hartebrugkerk).

RAT / Regionaal Archief Tilburg
Bevolkingsregister Tilburg.

RHCE / Regionaal Historisch Centrum Eindhoven
Jaarverslagen Kamer van Koophandel.
Bevolkingsregister Eindhoven.
Bevolkingsregister Helmond.
Bevolkingsregister Oirschot.

RHCL / Regionaal Historisch Centrum Limburg, Maastricht
Toegangsnummer 21.209A, Archief van de St. Servaasparochie te Maastricht.
Toegangsnummer 07.Z02–1, Kamer van Koophandel en Fabrieken voor Midden-Limburg te Roermond.

RKD / Rijksbureau voor Kunsthistorische Collectie, Den Haag
Collectie Beelddocumentatie.
Collectie Persdocumentatie.

SAA / Stadsarchief Amsterdam
Toegangsnummer 442, Archief Franciscus Xaverius (Krijtberg), inv.nr. 245, Inventaris 1910; inv.nr. 246, Notities eigendommen.
Toegangsnummer 688, Archief Mozes en Aäron, inv. nr. 345, Roerende goederen.
Toegangsnummer 774, Archief Petrus en Paulus (Papagaai), inv.nr. 307, Brieven bisschoppen.
Toegangsnummer 5287, Jaarverslagen Kamer van Koophandel (1862–1922).
Bevolkingsregister Amsterdam.
Gezinskaarten Amsterdam.

SAB / Stadsarchief Breda
Bevolkingsregister Breda.

SAD / Stadsarchief Dordrecht
Toegangsnummer 315, Vaandel- en vlaggenfabriek en handwerkwinkel 'C.M. van Diemen'.
Toegangsnummer 552, Vaandel- en vlaggenfabriek en handwerkwinkel 'C.M. van Diemen'.

SAGV / Streekarchief Gooi en Vechtstreek, Hilversum
Handelsregister van de Kamer van Koophandel en Fabrieken te Hilversum.
Bevolkingsregister Hilversum.

SAH / Stadsarchief 's-Hertogenbosch
Bevolkingsregister 's-Hertogenbosch.

SAN / Stadsarchief Antwerpen
Bevolkingsregister 1829–1846 wijk 3 (Kerkhof).

SBR / Stadsarchief Brugge
Archief Grossé.

SDE / Stadsarchief Deventer
Toegangsnummer 1090, Archieven RK Lebuïnusparochie te Deventer.

SKKN / Stichting Kerkelijk Kunstbezit Nederland, Utrecht
Inventarissen.
Collectie knipsels.

Literatuur

A.E. & H.F / A.E. en H.F., 'De vorm van het kazuifel', in: *Nederlandsche katholieke stemmen* 54 (1958), p. 217–219.

Alberdingk Thijm 1855 / J.A. Alberdingk Thijm, 'Eene bouwlootse der XIXe eeuw', in: *Dietsche Warande* 1 (1855), p. 276–279.

Alberdingk Thijm 1857 / J.A. Alberdingk Thijm, 'Kerkgewaden. Kwakzalverij eens kunstbedervers', in: *Dietsche Warande* 3 (1857), p. 122–123.

Alberdingk Thijm 1859 / J.A. Alberdingk Thijm, 'Over den vorm van het misgewaad', in: *Dietsche Warande* 5 (1859–1860), p. 258–265, 357–369.

Anoniem 1852a / 'Fabriek van goud-, zilver- en zijden borduurwerken van Fr. Stolzenberg, te Roermond', in: *De Godsdienstvriend* 69 (1852), p. tussen 148–149.

Anoniem 1852b / 'Mélanges et nouvelles. Les anciens vêtements sacerdotaux', in: *Annales archéologiques* 12 (1852), p. 115–116.

Anoniem 1855 / *Visite à l'Exposition universelle de Paris, en 1855*. Paris 1855.

Anoniem 1856 / 'Kerkbeelden en kerkgewaden in Limburg', in: *Dietsche Warande* 2 (1856), p. 450–452.

Anoniem 1858 / 'Gewijde borduurwerken', in: *Dietsche Warande* 4 (1858), p. 323.

Anoniem 1863a / 'Nederland', in: *De Volksvriend* (9 mei 1863).

Anoniem 1863b / 'Ouverture de la Chasse de Saint Servais', in: *Le Beffroi* 1 (1863), p. 353–354.

Anoniem 1863c / 'Gilde de Saint Thomas et Saint Luc', in: *Le Beffroi* 1 (1863), p. 302–308.

Anoniem 1866 / 'De snede der kerkgewaden, brief van Kardinaal Patrizi (met een inleidend woord door J.A.A.Th.)', in: *Dietsche Warande* 7 (1866), p. 269–273.

Anoniem 1869 / '[zonder titel]', in: *Kirchenschmuck* 25–26 (1869) 4, p. bijl. 2.

Anoniem 1874 / *Verslag van zijne excellentie den minister van binnenlandsche zaken, omtrent de wereld-tentoonstelling, gehouden te Weenen, van 1 Mei tot 2 November 1873, en meer bepaaldelijk omtrent de Nederlandsche afdeeling*. Leiden 1874.

Anoniem 1876 / 'De tentoonstelling van kunst-industrie te Utrecht', in: *Tijdschrift voor Decoratieve Kunst en Volksvlijt. Orgaan der Vereeniging voor het Nederlandsch Kunst-Industrie-Museum* 2 (1876), p. 27, 29–32, 76 e.v., 82–84 (inl.), 85–90 (II), bijlage: 1–5 (III), 15–19 (IV), 25–32 (V), 33–36 (VI).

Anoniem 1885a / '[zonder titel]', in: *Kunst und Gewerbe. Zeitschrift zur Förderung deutscher Kunstindustrie* 19 (1885), p. 123.

Anoniem 1885b / 'Berichte über das St. Gallische Industrie- und Gewerbe-Museum', in: *Kunst und Gewerbe. Zeitschrift zur Förderung deutscher Kunstindustrie* 19 (1885), p. 343.

Anoniem 1891 / 'Provinciaal Nieuws. Roermond, 1 Augustus', in: *De Nieuwe Koerier*, 31 juli 1891.

Anoniem 1892a / '[zonder titel]', in: *Maas- en Roerbode*, 9 juli 1892.

Anoniem 1892b / 'Limburg', in: *Maas- en Roerbode*, 27 september 1892.

Anoniem 1894 / 'Nederland', in: *Maas- en Roerbode*, 9 mei 1894.

Anoniem 1902 / 'Avant-propos au lecteur', *Bulletin des Métiers d'Art. Revue mensuelle d'Architecture et d'Arts décoratifs* 1 (1902), p. 1–4.

Anoniem 1903 / 'Vaandel van de congregatie der derde orde, gevestigd in de kerk der E.E.P.P. Capucijnen te 's-Hertogenbosch', in: *De Katholieke Illustratie* 37 (1903–1904), p. 288.

Anoniem 1909 / 'Bij het vaandel der Maria-vereeniging te 's Gravenhage', in: *De Katholieke Illustratie* 44 (1909–1910), p. 193–194.

Anoniem 1910 / 'Misgewaden', in: *Het Centrum*, 2 december 1910.

Anoniem 1911 / 'Internationale tentoonstelling van christelijke moderne kunst te Parijs', in: *Van Onzen Tijd* 12 (1911–1912), p. 129–132, 153–157.

Anoniem 1912 / '[zonder titel]', in: *Die christliche Kunst* 9 (1912–1913), p. 105–106, 111–113.

Anoniem 1913a / '[zonder titel]', in: *Die christliche Kunst* 10 (1913–1914), p. 254.

Anoniem 1913b / 'A.A. Knuijver & Zonen: fabriek van borduur- en passementwerk en galonweverij', in: *'s-Gravenhage als Industriestad*. 's-Gravenhage 1913.
Anoniem 1914a / '[zonder titel]', in: *Sint-Bavo* 17 (1914), z.p.
Anoniem 1914b / 'Die Deutsche Werkbundausstellung Köln, 1914', in: *Die christliche Kunst* 11 (1914–1915), p. 56–64.
Anoniem 1916 / '[zonder titel]', in: *De Katholieke Illustratie*, 5 augustus 1916.
Anoniem 1918a / '[zonder titel]', in: *Het Gildeboek* 1 (1918), 1, p. 40.
Anoniem 1918b / 'Berichten en varia', in: *Het Gildeboek* 1 (1918), 1, p. 22.
Anoniem 1918c / 'Een mooi stuk Kerkelijke kunst', in: *Het Centrum*, 9 februari 1918.
Anoniem 1918d / 'Vergiftiging door kolendamp', in: *Algemeen Handelsblad*, 22 november 1918, avondblad, p. 2.
Anoniem ca. 1920 / 'Herleving der liturgische kunst', in: *Iets over de kunst in de kazuifels van het huis A.E. Grossé*. Brugge [ca. 1920]. Vertaling uit het Frans van een artikel in *La Patrie* van 20 augustus 1920.
Anoniem 1920a / '[zonder titel]', in: *Het Gildeboek* 3 (1920), 1, p. z.p.
Anoniem 1920b / 'Lezing A.E. Rientjes (kapelaan) over "De hedendaagsche paramentiek"', in: *De Tijd*, 24 november 1920.
Anoniem 1925 / 'President Callewaert over het Paramentendecreet', in: *Ons Liturgische Tijdschrift* 11 (1925), p. 10–26.
Anoniem 1926a / 'Voor de bescherming en de bevordering van de gewijde kunst', in: *Het Gildeboek* 9 (1926), p. 142–143.
Anoniem 1926b / 'Regels en raadgevingen ten behoeve van de diocesane, interdiocesane en regionale commissies voor de gewijde kunst', in: *Het Gildeboek* 9 (1926), p. 144–148.
Anoniem 1926c / 'Uit den codex van het kerkelijk recht', in: *Het Gildeboek* 9 (1926), p. 160–168.
Anoniem 1926d / *Kerkgewaden. 1. Het Kasuifel*. Amsterdam 1926.
Anoniem 1927a / 'Twee bisschoppelijke uitspraken in zake kerkelijke kunst', in: *Het Gildeboek* 10 (1927), 1/2, p. 57–59.
Anoniem 1927b / '[zonder titel]', in: *Sint-Bavo* 30 (1927), p. 190.
Anoniem 1928a / 'De nieuwe rouwdecoratie in de St. Agneskerk te Amsterdam', in: *Het Gildeboek* 11 (1928), 1/2, p. 60–61.
Anoniem 1928b / 'Kunstzaal Vuvendre. Beeldhouwwerk van Barend Jordens en Kaartweefwerk van mej. H. Michaelis', in: *Het Vaderland* 60, 5 november 1928, avondblad C.
Anoniem 1928c / 'Tentoonstelling in het Sint Bernulphushuis te Amsterdam', in: *Het Centrum*, 15 december 1928.
Anoniem 1929a / '[zonder titel]', in: *Het Gildeboek* 12 (1929), 1/2, p. 48.
Anoniem 1929b / 'Misbruiken bij opdrachten, de honorariumtabel en standorganisatie', in: *Het Gildeboek* 12 (1929), 1/2, p. 63–64.
Anoniem 1930 / 'Instituut voor kerkelijke kunst "St. Bonifacius"', in: *Het R.K. Bouwblad* 2 (1930–1931), p. 258.
Anoniem 1931 / '[zonder titel]', in: *Het Gildeboek* 14 (1931–1932), p. 147.
Anoniem 1936 / *Eenige gegevens over de liturgische gewaden van het huis A.E. Grossé*. Sluis [1936].
Anoniem 1937a / 'De Parijsche wereldtentoonstelling; Bekroningen van Nederlanders door de internationale jury', in: *Het Vaderland*, 26 november 1937, avondblad.
Anoniem 1937b / 'Bekroningen op de Parijsche wereldtentoonstelling', in: *Het Gildeboek* 20 (1937), 6, p. 190–191.
Anoniem 1938a / 'L'Art religieux à l'Exposition de Paris 1937', in: *L'Artisan liturgique* 12 (1938), p. 1027.
Anoniem 1938b / '[zonder titel]', in: *Sint-Bavo* 41 (1938), p. 447.
Anoniem 1947 / 'L'Atelier J.L. Straeter', in: *L'Artisan et les Arts liturgiques* 16 (1947), 1, p. 95–99.
Anoniem 1949 / 'Boudoirkunst in onze kerken', in: *Het Gildeboek* 31 (1949), 3, p. 77–79.
Anoniem 1951 / 'Paramenten-Ausstellung in Freiburg', in: *Das Münster* 4 (1951), p. 313–314.
Anoniem 1956 / *Paramenten en edelsmeedkunst; J.A. Verbunt N.V. Tilburg-Holland*. 1956.
Anoniem 1957a / '[zonder titel]', in: *Het Huisgezin,* 5 februari 1957.
Anoniem 1957b / '[zonder titel]', in: *De Volkskrant*, 16 februari 1957.
Anoniem 1958 / '[zonder titel]', in: *L'Ouvroir liturgique* (1958–1959).
Anoniem 1960 / 'Biennale christlicher Kunst der Gegenwart', in: *Das Münster* 13 (1960) 11/12, p. 400–409.
Anoniem 1962 / 'Unveröffentlichte neue Arbeiten', in: *Das Münster* 15 (1962), p. 241–278.
Anoniem 1966 / 'Gerda Blankenheijm en José Pirkner. Op Beyerdzolder: edelsmid en kunstnaaldwerkster', in: *De Stem*, 13 september 1966.

Anoniem 1966 / 'Neue Kultgeräte und Paramente', in: *Das Münster* 19 (1966), 1/2, p. 22–43.
Anoniem 1969a / 'Pater Constantinus (84)', in: *De Stem*, 16 december 1969.
Anoniem 1982 / *Johan Thorn Prikker*. Krefeld 1982.
Anoniem 1983 / *100 jaar de 'nieuwe Krijtberg'. Verleden en heden van de jubilerende Sint Franciscus Xaveriuskerk*. Amsterdam 1983.
Van Assche 1926 / M. van Assche, 'Over den vorm der gewaden', in: *Algemeen Nederlandsch Eucharistisch Tijdschrift* 5 (1926), p. 137–142.
Aubert e.a. 1985 / Roger Aubert e.a., *Zwischen Revolution und Restauration (1774–1878)*. Freiburg im Breisgau 1985.
B. 1900 / B., 'De draaghemel voor het Allerheiligste in de kerk van H. Antonius van Padua te Rotterdam', in: *De Katholieke Illustratie* 34 (1900–1901), p. 359–360.
Beerends 1934 / Jan Beerends, 'Weef- en borduurkunst. Op het atelier van Joanna Wichmann', in: *De Katholieke Illustratie* 19 (1934–1935), p. 2166–2168.
Beerends 1939 / Jan Beerends, 'Kunstnaaldwerk van Joanna Bierther-Wichmann', in: *Het Gildeboek* 22 (1939), 1/2, p. 34–37.
Benedicta 1928 / Sr. Benedicta, 'Les bannières', in: *L'Ouvroir liturgique* (1928), 31, p. 245–248.
Berthod & Hardouin-Fugier 1992 / Bernard Berthod & Elisabeth Hardouin-Fugier, *Paramentica. Tissus Lyonnais et art sacré 1800–1940*. Lyon 1992.
Berthod 1992a / Bernard Berthod, 'Le vêtement liturgique en France du debut du XIXe siècle à 1940', in: Berthod & Hardouin-Fugier 1992, p. 37–40.
Berthod 1992b / Bernard Berthod, 'L'impact du mouvements neo-gothique, 1838–1880', in: Berthod & Hardouin-Fugier 1992, p. 41–56.
Bertrand 1996 / Cor Bertrand, *Aad de Haas. De schilderingen en kruiswegstaties in de Sint Cunibertuskerk te Wahlwiller*. Nuth 1996.
Van Beukering 1940 / F.C. van Beukering, *In de kerk. Onderrichtingen uit de nagelaten geschriften van pastoor F.C. van Beukering omtrent kerk en altaar, liturgisch vaatwerk en gewaden*. Bilthoven 1940.
Van Biervliet 1991 / Lori van Biervliet, *De brieven van W.H. James Weale aan Jozef A. Alberdingk Thijm 1858–1884*. Brugge 1991.
Blankendaal e.a. 1991 / N.M. Blankendaal e.a., *Honderd jaar Laurentius in Heemskerk*. Heemskerk 1991.
Blondel 1949 / Martien Blondel, *Twee eeuwen ellewaren. Een terugblik bij het 175-jarig bestaan van het handelshuis en de ingebruikneming van het nieuwe gebouw der Firma Wed. F. Receveur te Venlo*. 1949.
Bock & Willemsen 1872 / Franz Bock & M. Willemsen, *Die Mittelalterlichen Kunst- und Reliquienschätze zu Maestricht, aufbewahrt in den ehemaligen Stiftskirchen des h. Servatius und Unserer Lieben Frau daselbst*. Köln & Neuss 1872.
Bock 1859a / Franz Bock, *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, oder Entstehung und Entwicklung der kirchlichen Ornate und Paramente in Rücksicht auf Stoff, Gewebe, Farbe, Zeichnung, Schnitt und rituelle Bedeutung, nachgewiesen und durch 120 Abbildungen in Farbendruck erläutert*. Bonn 1859, 1866, 1871.
Bock 1859b / Franz Bock, 'Zur Frage über die Form des Messgewandes', in: *Organ für christliche Kunst* 9 (1859), p. 5–8, 15–19.
Bock 1859c / Franz Bock, '[zonder titel]', in: *Organ für christliche Kunst* 9 (1859), p. 80–81.
Bock 1861 / Franz Bock, 'Les Vètements sacerdotaux dans l'Allemagne moderne', in: *Revue de l'Art chrétien. Recueil mensuel d'Archéologie religieuse* 5 (1861), p. 91–96.
Bock 1887 / Franz Bock, *Katalog frühchristliche Textilfunde des Jahres 1886*. Düsseldorf 1887.
Boer 1948 / Nicolas Boer, 'L'Atelier de l'abbaye d'Oosterhout', in: *L'Ouvroir liturgique* (1948), 3, p. 9–12.
Bogler 1931 / Théodore Bogler, 'L'Art de Maria-Laach. Sa naissance et son évolution', in: *L'Art liturgique* 5 (1931), p. 413–423.
Boogmans 1916a / L.J. Boogmans, 'De paramenten', in: *Maandschrift voor Liturgie* 1 (1916), p. 41–43.
Boogmans 1916b / L.J. Boogmans, 'De albe', in: *Maandschrift voor Liturgie* 1 (1916), p. 71–74 en 120–123.
Boogmans 1917a / L.J. Boogmans, 'Manipel en stool', in: *Maandschrift voor Liturgie* 2 (1917), p. 43–45 .
Boogmans 1917b / L.J. Boogmans, 'Kelkvelum, Beurs', in: *Maandschrift voor Liturgie* 2 (1917), p. 118–120.
Boogmans 1917c / L.J. Boogmans, 'Het kerklinnen en de korporaaldoos', in: *Maandschrift voor Liturgie* 2 (1917), p. 133–135.
Boogmans 1918 / L.J. Boogmans, 'Superplie of koorhemd', in: *Maandschrift voor Liturgie* 3 (1918), p. 6–8.
Boogmans 1919 / L.J. Boogmans, 'Borduurkunst', in: *Het Gildeboek* 3 (1919), 3/4, p. 202–208.
Boogmans 1920 / L.J. Boogmans, 'Technieken van middeleeuws borduurwerk', in: *Het Gildeboek* 3 (1920), 1, p. 28–29.
Boogmans 1921 / L.J. Boogmans, 'Vingerdoekjes ten gebruike bij de H. Mis', in: *Het Gildeboek* 4 (1921), 1, p. 41.

Boogmans 1922 / L.J. Boogmans, 'Tentoonstelling van Christelijke Kunst te Keulen, september 1921. Afdeeling nieuwe kunst', in: *Het Gildeboek* 5 (1922), 1, p. 55–65.
Boogmans 1926 / L.J. Boogmans, 'Het jongste decreet over den vorm der paramenten', in: *Het Gildeboek* 9 (1926), 2, p. 68–69.
Borkopp 1993 / Birgitt Borkopp, 'An die verlorenen Fäden wieder anknüpfen... Zur Reform der Paramentenkunst im 19. Jahrhundert', in: *Alexander Schnütgen. Colligite fragmenta ne pereant. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 150.Geburtstag seines Gründers*. Köln 1993.
Botte 1953 / Xavier Botte, 'Die Form des Liturgische Gewandes', in: *Das Münster* 6 (1953), p. 322–348.
Braam 1873 / P. Braam, 'Hagiographie en iconografie. De H. Bonifacius', in: *Het Gildeboek* 1 (1873), p. 137–147.
Braun 1897 / Joseph Braun, *Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschichtlichen Entwicklung*. Freiburg im Breisgau 1897.
Braun 1898 / Joseph Braun, *Die pontificalen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschichtlichen Entwicklung*. Freiburg im Breisgau 1898.
Braun 1902 / Joseph Braun, *150 Vorlagen für Paramentenstickereien entworfen nach Motiven mittelalterlichen Kunst*. Freiburg im Breisgau 1902.
Braun 1903 / Joseph Braun, 'Das neue Teppichwerk der St. Marienkirche zu Aachen', in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 16 (1903), p. 289–298.
Braun 1904 / Joseph Braun, *Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente*. Freiburg im Breisgau 1904.
Braun 1907 / Joseph Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*. Freiburg im Breisgau 1907.
Braun 1912 / Joseph Braun, *Handbuch der Paramentik*. Freiburg im Breisgau 1912.
Braun 1924a / Joseph Braun, *Die liturgische Paramente in Gegenwart und Vergangenheit. Ein Handbuch der Paramentik*. Freiburg 1924.
Braun 1924b / Joseph Braun, *Praktische Paramentenkunde. Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente mit 113 neuen Vorlagen zu Paramentenstickereien, mit 14 Tafeln und 41 Abbildungen im Text*. Freiburg im Breisgau 1924.
Brentjens 2006 / Yvonne Brentjens, *K.P.C. de Bazel (1869–1923). Ontwerpen voor het interieur*. Zwolle / Den Haag 2006.
Brom 1909 / Gerard Brom, 'De school van Beuron', in: *Van Onzen Tijd* 10 (1909–1910), p. 3–18.
Brom 1926 / Jan Eloy Brom, 'Het religieus kunstonderwijs in Duitschland', in: *Het Gildeboek* 9 (1926), 3/4.
Brom 1930 / Jan Eloy Brom, 'Nieuwe kerkelijke kunst te Stuttgart 1930', in: *Het Gildeboek* 13 (1930), p. 195–197.
Brom 1933 / Gerard Brom, *Herleving van de kerkelike kunst in katholiek Nederland*. Leiden 1933.
Bruijnen e.a. 1983 / Ch. Bruijnen e.a., *Geschiedenis van de Parochie St. Hubertus Hegelsom in vogelvlucht*. Hegelsom 1983.
C.M. 1934 / C.M., 'Werk van Willem Nys', in: *Het Gildeboek* 17 (1934), 1/2, p. 1–11.
Cahier & Martin 1847 / Charles Cahier & Arthur Martin, *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*. Paris 1847–1856.
Catalogus 1859 / *Catalogus der tentoonstelling van provinciale nijverheid en kunst te Amsterdam 1859*. Amsterdam 1859.
Catalogus 1809 / *Ontvangen Goederen voor de Tentoonstelling der voortbrengselen van de volksvlijt*, 1809.
Catalogus 1825 / *Catalogus van voortbrengselen van Nederlandsche volks- en kunstvlijt toegelaten ter tweede algemeene tentoonstelling geopend binnen Haarlem in julij 1825*. Haarlem 1825.
Catalogus 1830 / *Catalogus der voortbrengselen van de nationale nijverheid, toegelaten ter derde algemeene tentoonstelling te Brussel, in de maand julij 1830*. Brussel 1830.
Catalogus 1840 / *Catalogus van voortbrengselen van Overijsselsche nijverheid op de tentoonstelling gehouden te Zwolle in de maanden julij en augustus 1840.* Zwolle 1840.
Catalogus 1846 / *Catalogus van voortbrengselen van Overijsselsche nijverheid op de tentoonstelling gehouden te Kampen in de maanden julij & augustus 1846*. Kampen 1846.
Catalogus 1847 / *Catalogus der voortbrengselen van inlandsche nijverheid en kunst ingezonden voor de tentoonstelling te Utrecht in 1847*. Utrecht 1847.
Catalogus 1849 / *Catalogus der voortbrengselen van inlandsche nijverheid, ingezonden voor de tentoonstelling voor de provincien Zuid- en Noord-Holland, te Delft, in julij 1849*. Delft 1849.
Catalogus 1852 / *Catalogus der voorwerpen ingezonden op de tentoonstelling van voortbrengselen der nationale nijverheid van Nederland en zijn overzeesche bezittingen, te Arnhem 1852*. Arnhem 1852.
Catalogus 1854 / *Katalog der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung zu München im Jahre 1854*. München 1854.
Catalogus 1861 / *Catalogus der algemeene nationale tentoonstelling Haarlem 1861*. Haarlem 1861.

Catalogus 1876 / *Afdeeling Nederland der internationale tentoonstelling van voortbrengselen van kunsten nijverheid en van de producten van den landbouw enz. te Philadelphia 1876*. Amsterdam 1876.
Catalogus 1877 / *Catalogus der tentoonstelling van kunst toegepast op nijverheid, uitgeschreven door de afdeeling Amsterdam van de vereeniging ter bevordering van fabrieks- en handwerksnijverheid, en gehouden in het Paleis voor Volksvlijt te Amsterdam Juli-Augustus 1877*. Amsterdam 1877.
Catalogus 1883 / *Officiëele catalogus der Internationale, Koloniale & Uitvoerhandel Tentoonstelling van Amsterdam 1883*. Brussel 1883.
Catalogus 1887a / *Catalogus der geschenken welke door Nederlandsche katholieken aan Z.H. paus Leo XIII bij zijn gouden priesterfeest zullen worden aangeboden, zooals zij te Amsterdam vereenigd zijn tentoongesteld van 26 augustus tot en met 18 september 1887.*
Catalogus 1887b / *Catalogus van de Nederlandsch-Vaticaansche tentoonstelling*. Utrecht 1887.
Catalogus 1893 / *Official catalogue of exhibits. World's Colombian exposition. Department H. Manufactures building, leather and shoe trade building, merchant tailors' building*. Chicago 1893.
Catalogus 1913 / *Catalogus van de Nederlandsche afdeeling der wereldtentoonstelling Gent 1913*. Amsterdam 1913.
Catalogus 1928 / *Tentoonstelling van beeldende kunst in verband met het presbyterium, georganiseerd door de permanente tentoonstellingsraad voor katholieke kunst* PETRA *in de omgang van de O.L. Vrouwe Kerk, Maastricht 26 mei – 3 juni* MMCMXXVIII. Maastricht 1928.
Catalogus 1935 / *Catalogus tentoonstelling van religieuse kunst, in de voormalige St. Catharinakerk, Amsterdam, 14 september-26 october 1935*. Amsterdam 1935.
Catalogus 1939 / *Tweejaarlijkse tentoonstelling van hedendaagsche religieuze kunst georganiseerd door de Stichting Pro Arte Christiana*. Amsterdam 1939.
Catalogus 1941 / *Tweede tentoonstelling van hedendaagsche religieuze kunst en van vijf eeuwen paramentiek georganiseerd door de Stichting Pro Arte Christiana*. Amsterdam 1941.
Catalogus 1944 / *Museum van nieuwe religieuse kunst Utrecht. Catalogus*. Utrecht 1944.
Catalogus 1949 / *Pro Arte Christiana. Derde tentoonstelling van hedendaagsche religieuze kunst*. Amsterdam 1949.
Catalogus 1950 / *Religieus kunstnaaldwerk, oud en modern*. [Catalogus van een tentoonstelling in het Museum van Nieuwe Religieuze Kunst te Utrecht]. Utrecht 1950.
Catalogus 1957 / *Kunstnaaldwerk*. [Catalogus van een tentoonstelling gehouden in achtereenvolgens het Stedelijk van Abbemuseum te Eindhoven, het Provinciaal Museum te 's-Hertogenbosch en het Bisschoppelijk Museum te Haarlem in 1957–1958]. 1957.
Catalogus 1973 / *Scheppend ambacht Gelderland*. [Amersfoort] 1973.
Catalogus 1979 / *Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst. Jahresgabe 1979. Katalog Liturgische Kleidung*. 1979.
Catalogus 1983 / *Voorwerpen vaandeltentoonstelling*. Utrecht 1983.
Catalogus 1991 / [G. Lemmens & M. Schrover (red.)], *Traditie & mode in de paramentiek. Tentoonstelling naar aanleiding van het 60-jarig bestaan van het Atelier Stadelmaier te Nijmegen*. Nijmegen 1991.
Catalogus 1992 / *Textile Kostbarkeiten aus den Sakristeien von 1642 bis morgen*. Kevelaer 1992.
Catalogus 1996 / Marie Bouzard (red.), 'Cataloque des pièces exposées', in: *Les ornements liturgiques au XIXe siècle*. Lyon 1996.
Chavent & Berthod 1992 / Martine Chavent & Bernard Berthod, 'Catalogue', in: Berthod & Hardouin-Fugier 1992, p. 117–194.
Chung 1974 / Hae-bon Chung, *Das Krefelder Seidengewebe im 19. Jahrhundert (ca. 1815–1880)*. Bonn 1974.
Van Clé 1926 / Ant. van Clé, 'Twijfel over den vorm der kerkgewaden', in: *Algemeen Nederlandsch Eucharistisch Tijdschrift* 5 (1926), p. 130–133.
Cléry 1930 / G. Cléry, 'La broderie', in: *L'Artisan liturgique* 4 (1930), p. 374–375.
Colette 1939 / Joan Collette, 'Rede, uitgesproken voor de leden van het St. Bernulphusgilde op 1 febr. 1939 te Amsterdam', in: *Het Gildeboek* 17 (1939), 1/2, p. 5–11.
Colignon 1979 / Maurice Colignon, *Abdijengids*. Averbode 1979.
Colleye 1947 / Hubert Colleye, 'Les ateliers Brom d'Utrecht, Une dynastie d'artisans de l'autel', in: *L'Artisan et les Arts liturgiques* 16 (1947), 4, p. 161–192.
Cortjaens 2003 / Wolfgang Cortjaens, 'Franz Johann Joseph Bock', in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon* 22 (2003), p. 128–135.
Cox & Charles ca. 1932 / Cox & Charles, *Het kasuifel*. Utrecht [ca. 1932].
Damen 1964 / C. Damen, *De Orde van Sint Benediktus in Nederland*. Brugge 1964.
Darcel 1855 / Alfred Darcel, 'L'Ecclesiologie à l'exposition / IX. Étoffes et vêtements', in: *Annales archéologiques* 15 (1855), p. 387–395.
Deinum 1952 / Mies Deinum, 'Wandkleden van Ernee 't Hooft', in: *Het Gildeboek* 34 (1952), 1/2, p. 19.

Delhougne 1956 / E.M.A.H. Delhougne, *Genealogieën van Roermondse geslachten*. Maastricht 1956.
Demand 2000 / Ursula Demand, 'Franz Xaver Dutzenberg', in: *Der gutbetuchte Klerus*. Krefeld 2000.
Van Dijk & De Rooij 1994 / Hendrik-Jan van Dijk & Eric de Rooij, *Hilversumsche vaandels en vereenigingen 1880–1950*. Hilversum 1994.
Van Dillen 1939 / Jan J. van Dillen, 'Bij het werk van Jeanne Nijsten', in: *Het Gildeboek* 22 (1939), 1/2, p. 39–43.
De Dillmont 1908 / Thérèse de Dillmont, *Enzyklopädie der weiblichen Handarbeiten*. Mülhausen [1908].
Dinnendahl-Frisch / Mareike Dinnendahl-Frisch, '"Nehme(n) Sie Material…". Zum 100. Geburtstag von Trude Dinnendahl-Benning am 9.2.2007', in: *Das Münster* 60 (2007), p. 124–129.
Drenth 1993 / Harry Drenth, *Met de mantel der liefde… Liturgische kledij door het kerkelijk jaar*. Ter Apel 1993.
Dupont-Auberville 1877 / M. Dupont-Auberville, *L'Ornement des tissus*. Paris 1877.
Van Eijk 1863 / J.A. van Eijk, *De wereldtentoonstelling te Londen in 1862. Overgedrukt uit de Volksvlijt, tijdschrift voor nijverheid, landbouw, handel en scheepvaart, uitgegeven door de Vereeniging voor Volksvlijt, te Amsterdam, 1862, blz. 140*. Amsterdam 1863.
Eissenloeffel 1930 / Johannes Eissenloeffel, *Nederlandsche vereeniging voor ambachts en nijverheidskunst (V.A.N.K.): jubileum-orgaan. 1904–1929*. Amsterdam 1930.
Engel 2005 / Willem Engel e.a., *De 's-Gravelandseweg en zijn bewoners*. Hilversum 2005.
Engelman 1925 / Jan Engelman, 'Batiks van Edmond Bellefroid', in: *Op de Hoogte* (1925), juli.
Engelman 1933 / Jan Engelman, 'De muurschildering in de kapel te Zeist. Architectuur en vrije kunsten', in: *Het Gildeboek* 16 (1933), 1/2, p. 21–30.
Engelman 1935 / Jan Engelman, 'De tentoonstelling te 's Hertogenbosch', in: *Het Gildeboek* 18 (1935), 3, p. 73–82.
Engelman 1936 / Jan Engelman (inleiding), Clemens Meuleman (samenstelling), *Hedendaagsche religieuse kunst*. Amsterdam 1936.
Engelman 1947 / Jan Engelman, *Een naald vol droomen. Beschouwingen over de wandkleeden van Ernee 't Hooft*. Amsterdam [1947].
De Farcy 1890 / Louis de Farcy, *La broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires*. Paris 1890.
Fattinger 1930 / Rudolf Fattinger, *Pastoralchemie. Eine Orientierung über die sakramentalen Materien, liturgische Metalle, Textilien und Beleuchtungsstoffe nach den kirchlichen Bestimmungen*. Freiburg im Breisgau 1930.
Von Felner 1931/ Karl von Felner, 'Tentoonstelling te Krefeld', in: *Het Gildeboek* 14 (1931), 3, p. 101–103.
Fermin 1907 / H. Fermin, *Eenige beschouwingen over paramentiek*. Den Haag 1907.
Fermin 1911 / H. Fermin, *H. Fermin – Den Haag – Ateliers voor Kerkelijke Kunst*. Den Haag 1911.
Fermin 1929 / Hubert Fermin, *Iets over borduurkunst. 1889–1929*. 's-Gravenhage 1929.
Fischbach 1874 / Friedrich Fischbach, *Ornamente der Gewebe. Mit besonderer benutzung der ehemaligen Bock'schen Stoffsammlung des K.K. Öst. Museums für Kunst und Industrie in Wien*. Hanau bei Frankfurt a/M 1874–1878.
Fischbach 1890 / Friedrich Fischbach, *Die wichtigsten Webe-Ornamente bis zum 19. Jahrhundert*. Wiesbaden 1890–1901.
Flüeler 1949 / Augustina Flüeler, *Paramente*. Zürich 1949.
Flüeler 1955 / Augustina Flüeler, *Paramente*. Zürich 1955.
Flüeler 1964 / Augustina Flüeler, *Das sakrale Gewand*. Zürich 1964.
Funnekotter ca. 1900 / Herman Funnekotter, *Prijscourant van Kerkornamenten*. Rotterdam [ca. 1900].
Gadille 1985 / Jacques Gadille, 'Die Umstände bei der Abstimmung über das Trennungsgesetz (1899–1905)', in: *Handbuch der Kirchengeschichte*, Band VI/2. Freiburg im Breisgau 1985.
Gay 1847 /Victor Gay, 'Vêtements sacerdotaux. VI. Manipule', in: *Annales archéologiques* 7 (1847), p. 143–150.
Gay e.a. 1887 / Victor Gay e.a., *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*. Paris 1887.
Gedenkboek 1912 / *Gedenkboek MCMI–MCMXI Katholieke Kunstkring 'De Violier'*. Amsterdam 1912.
Gevaert 1912 / Emile Gevaert, 'À propos de chasubles', in: *Bulletin des Métiers d'Art* 11 (1912), p. 321–327.
Gevaert z.j. / Emile Gevaert, 'Over kazuifels', in: *Iets over de kunst in de kazuifels van het huis A.E. Grossé*. Brugge z.j. Vertaling van Gevaert 1912.
Geys 1911 / Marie Geys, 'Das Batiken und dessen Verwendbarkeit in der Paramentik', in: *Die christliche Kunst* 8 (1911–1912), p. 214–216.
Van Gool 1905 / Willem van Gool, 'Kunstnaaldwerk op kerkelijke paramenten', in: *Stemmen Onzer Eeuw* 1, nr. 6, 11 februari 1905, p. 42–43.
Gorisse 2001 / Cock Gorisse (red.), *Tilburg, stad met een levend verleden. De geschiedenis van Tilburg vanaf de steentijd tot en met de twintigste eeuw*. Tilburg 2001.

Graaf 1921 / J.J. Graaf, 'Misleiding in de kerkelijk-liturgische kunst', in: *Het Gildeboek* 4 (1921), 3, p. 123–134. Ook verschenen in: *Oudheidkundig Jaarboek* 1 (1921), 1, p. 40–43.
Graas 2007 / T.G.M. Graas, 'Vergeten erfgoed: vloertapijten in katholieke kerken', in: *Stichting Textielcommissie Nederland. Jaarboek 2006*. Amsterdam 2007.
Groot 2007 / Marjan Groot, *Vrouwen in de vormgeving in Nederland, 1880–1940*. Rotterdam 2007.
Guéranger 1840 / Pr. Guéranger, *Institutions liturgiques*. Paris 1840–1851.
Guéranger 1841 / Prosper Guéranger, *L'année liturgique*. Le Mans [etc.] 1841–1862.
Gyselen 1969 / G. Gyselen, 'De Brugse tak van de familie Grossé en haar kunstatelier', in: *Biekorf* 70 (1969), p. 5–15, 94–105, 149–162, 228–240.
De Haan-Meuleman 1996 / Suzanne de Haan-Meuleman, 'Het Sint Bernulphushuis', in: *Schoonheid in devotie*. Amsterdam 1996.
Hammenstede 1931 / Albert Hammenstede, 'L'Art religieux et la liturgie', in: *L'Artisan liturgique* 5 (1931), p. 411–412.
Van Hardeveld 1929 / J.M. van Hardeveld, *Ars sacra. Verzameling van de belangrijkste werken van gewijde kunst in de laatste tien jaren ten behoeve van de katholieke eeredienst tot stand gekomen*. Leiden 1929.
Von Hefner-Alteneck 1840 / Jacob Heinrich von Hefner-Alteneck, *Costumes du Moyen-Âge chrétien d'après des monuments contemporains*. Francfort s.M. / Darmstadt 1840–1854.
Heidt 1955 / A.M. Heidt, *Catholica. Geïllustreerd encyclopedisch vademecum voor het katholieke leven*. 's-Gravenhage 1955.
Hermans 1855 / C.R. Hermans, 'Vlugtige blikken in de kerkelijke archaeologie van Noordbrabant', in: *Dietsche Warande* 1 (1855), p. 180–183.
Hermans 1916 / F.A.M. Hermans, *Paramentiek. Eene behandeling der kerkelijke voorschriften omtrent de liturgische gewaden*. 's-Gravenhage 1916.
Hesse 2001 / Petra Hesse, *Kunstreich & Stylgerecht. Die Paramentstickereien der Schwestern vom Armen Kinde Jesus aus Aachen und Simpelveld (1848–1914)*. Aachen 2001.
Van Heukelum 1873a / G.W. van Heukelum, 'Vloertapijt der metropole van St. Catharina te Utrecht', in: *Het Gildeboek* 1 (1873), p. 31–35.
Van Heukelum 1873b / G.W. van Heukelum, 'Studiebladen', in: *Het Gildeboek* 1 (1873), p. 148–154.
Van Heukelum 1877a / G.W. van Heukelum, 'De albe, stool en manipel van St. Bernulphus', in: *Het Gildeboek* 2 (1877), p. 1–12.
Van Heukelum 1877b / G.W. van Heukelum, 'Studiebladen', in: *Het Gildeboek* 2 (1877), p. 133–137.
Van Heukelum 1881 / G.W. van Heukelum, 'Studiebladen', in: *Het Gildeboek* 3 (1881), p. 55–58.
Hexges 1934 / P. Gregor Hexges (red.), *Ausstattungskunst in Gotteshaus*. Berlin 1934.
Hoff 1925 / Aug. Hoff, 'De religieuse kunst van Thorn Prikker', in: *Het Gildeboek* 7 (1925), 5/6, p. 119–130.
Ter Hofstede & Schonewille 1991 / Ellen ter Hofstede & Peter Schonewille, *Symbolen van eendracht. Vaandels en vlaggen van Drentse verenigingen*. Assen 1991.
Hogervorst e.a. 1986 / A. Hogervorst, C. Hoogveld & P. Houwink, 'Sint Agneskerk Amsterdam. Een monument uit de jaren dertig', in: *De sluitsteen* 2 (1986), 3.
Hölker 1921 / Karl Hölker, 'Neue Stickereien', in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 34 (1921), p. 17.
Honderd jaar 1953 / *Honderd jaar religieuze kunst in Nederland, 1853–1953*. [Utrecht 1953].
Hoogstraten 1987 / Peter Hoogstraten, *Werkboekje voor de eredienst. Kleur en kleed*. Mijdrecht 1987.
Hoogveld 1989 / Carin Hoogveld (red.), *Glas in lood in Nederland 1817–1968*. 's-Gravenhage 1989.
Hunt 1851 / Robert Hunt, *The Great Exhibition*. London 1851.
Jaarverslag 1907 / 'Zesde jaarverslag van den Katholieken Kunstkring: De Violier', in: *Van Onzen Tijd* 8 (1907–1908), p. 20–27.
Jaarverslag 1908 / 'Zevende jaarverslag van den Katholieken Kunstkring: De Violier', in: *Van Onzen Tijd* 9 (1908–1909), p. 35–48, 95–96
Jaarverslag 1909 / Achtste jaarverslag van den Katholieken Kunstkring: De Violier', in: *Van Onzen Tijd* 10 (1909–1910), p. 94–112.
Janssen 1911 / J.L. Janssen, 'Over den vorm van het Kasuifel', in: *Nederlandsche Katholieke Stemmen* 11 (1911), p. 339–343.
Járó 2000 / M. Járó, 'The manufacturing techniques of metal threads. History of the beginning of their use up to the 20th century, based on scientific investigations', in: *Metaaldraad 1997*. Amsterdam 2000.
De Jong 1933 / Jo de Jong, *Weef- en borduurkunst met 67 figuren en 179 afbeeldingen*. Rotterdam 1933.
Jongenelen 1954 / Jul. Jongenelen, 'In memoriam Jan Eloy Brom en Charles Vos', in: *De Nieuwe Eeuw*, 6 maart 1954.
Jouve 1855 / L'Abbé Jouve, 'Renaissance des étoffes du moyen âge', in: *Annales archéologiques* 15 (1855), p. 125–127.

Kalf 1905 / Jan Kalf, *De katholieke kerken in Nederland. Dat is de tegenwoordige staat dier kerken met hunne meubeling en versiering beschreven en afgebeeld.* Amsterdam 1905.
Van Kalken van Meurs z.j. / *Prijscourant der voornaamste ornamenten uit de fabriek van kerksieraden van F.D. van Kalken van Meurs te Weert (Limburg)*. Weert, z.j.
Kalmthout 1998 / A.B.G.M. Kalmthout, *Muzentempels. Multidisciplinaire kunstkringen in Nederland tussen 1880 en 1914*. Hilversum 1998.
Der Kinderen 1920 / A.J. der Kinderen, 'Theo Molkenboer', in: *Van Onzen Tijd* 20 (1920), p. 301–302.
Kirsch 1920 / J.P. Kirsch, 'Friedrich Stummel', in: *Die christliche Kunst* 17 (1920–1921), p. 1–10.
Kliemand e.a. 1985 / Evi Kliemand e.a., *Ferdinand Nigg. Wegzeichen zur Moderne Bildteppiche, Malerei, Graphik, Paramentik*. Vadur 1985.
Knipping 1941 / B. Knipping, 'Vier tentoonstellingen van religieuze kunst in de zomermaanden van 1941', in: *Het Gildeboek* 24 (1941), 5, p. 113–119.
Kock 1959 / Kock, 'Ella Sliedrecht vernieuwde zich in de stilte van Offenbeek', in: *Dagblad van Noord-Limburg*, 29 oktober 1959.
Van Koeverden 1917 / W. van Koeverden, 'Het Pallium', in: *Maandschrift voor Liturgie* 2 (1917), p. 111–118.
Kraemer 1929 / Wally Kraemer, 'Over kerkelijke paramentiek', in: *Het Gildeboek* 11 (1929), 3/4/5/6, p. 200–206. Ook gepubliceerd in: *Ars sacra. Verzameling van de belangrijkste werken van gewijde kunst in de laatste tien jaren ten behoeve van de katholieke eeredienst tot stand gekomen*. Leiden 1929.
Kremp 2005 / Benedikt Kremp, Gudrun Sporbeck (Beitragen), *Erika Freund, Bildschöpfungen für St. Gereon 1930–35, Basilika St. Gereon, Köln. Ausstellung in der Basilika St. Gereon, Köln, vom 4. September bis 18. September 2005*. Köln 2005.
Krieg & Schwarzer ca. 1920 / *Krieg & Schwarzer Mainz; Werkstätten für kirchliche Kunst*. Mainz [ca. 1920].
Küppers 1949 / Leonhard Küppers, 'Christliche Textilkunst heute. Austellung in Düsseldorf', in: *Das Münster* 2 (1949), p. 172–173.
Kwakman 1929 / Th. Kwakman, 'Alex Asperslagh', in: *Het Gildeboek* 11 (1929), 1, p. 12–17.
L. 1904 / L., 'La chasuble grande forme', in: *Bulletin des Métiers d'Art* 4 (1904–1905), p. 104–107.
Van der Laan 1948 / H. van der Laan, 'Façon classique du vêtement sacré', in: *L'Artisan et les Arts liturgiques* (1948), p. 265–296.
Van der Laan 1949a / H. van der Laan, 'Le surplis', in: *L'Ouvroir liturgique* (1949), 5, p. 17–20.
Van der Laan 1949b / H. van der Laan, 'L'aube', in: *L'Ouvroir liturgique* (1949), 6, p. 21–24.
Van der Laan 1950a / H. van der Laan, 'L'aube. Description technique', in: *L'Ouvroir liturgique* (1950), 7, p. 25–28.
Van der Laan 1950b / H. van der Laan, 'La chasuble', in: *L'Ouvroir liturgique* (1950), 8, p. 39–42.
Van der Laan 1950c / H. van der Laan, 'Composition de la chasuble et de ses accesoires', in: *L'Ouvroir liturgique* (1950), 9, p. 43–46.
Van der Laan 1951a / H. van der Laan, 'La chasuble pliée ou "plicata"', in: *L'Ouvroir liturgique* 3 (1951–1952), p. 55–58.
Van der Laan 1951b / H. van der Laan, 'La dalmatique', in: *L'Ouvroir liturgique* 3 (1951–1952), 4, p. 59–62.
Van der Laan 1953a / H. van der Laan, 'La chape', in: *L'Ouvroir liturgique* 10 (1953), 14, p. 63–66.
Van der Laan 1953b / H. van der Laan, 'Les linges d'autel', in: *L'Ouvroir liturgique* 21 (1953), 17, p. 79–82.
Van der Laan 1954a / H. van der Laan, 'L'amict', in: *L'Art d'église* supplément nr. 20 (1954), 3, p. 91–94.
Van der Laan 1954b / H. van der Laan, 'La confection de l'aube', in: *L'Art d'église* supplément nr. 21 (1954), 4, p. 95–98.
Van der Laan 1956a / H. van der Laan, 'Composition, coupe et exécution de la chasuble', in: *L'Art d'église* supplément nr. 26–27 (1956), 2, p. 115–118.
Van der Laan 1956b / H. van der Laan, 'La confection de la chasuble', in: *L'Art d'église* supplément nr. 27 (1956), 2, z.p.
Van der Laan 1956c / H. van der Laan, 'Les accessoires de la chasuble', in: *L'Art d'église* supplément nr. 29 (1956), 4, p. 123–126.
Van der Laan 1957 / H. van der Laan, 'La tunique et la dalmatique', in: *L'Art d'église* supplément nr. 32 (1957), 3, p. 135–138.
Lajoost 1911 / Jo Lajoost, 'Borduurwerk', in: *Van Onzen Tijd* 12 (1911–1912), 29, p. 469–471.
De Lasteyrie 1855 / Ferdinand de Lasteyrie, 'Exposition universelle; Étoffes et ornements d'église', in: *Annales archéologiques* 15 (1855), p. 337–342.
Lauweriks 1899 / J.L.M. Lauweriks, 'Schoonheidsleer', in: *Architectura* 7 (1899), p. 218–219, 225–227, 233–234, 241–243, 249–250, 257–258, 265–266, 273–274, 281–282.
Lauweriks 1930 / Jan Lauweriks, 'Nieuwe kerkgewaden', in: *Het Gildeboek* 13 (1930), 4–6, p. 137–142.
Lauweriks 1931 / Jan Lauweriks, 'De vaandels van Bernardine Schregel', in: *Het Gildeboek* 14 (1931), 2, p. 25–26.

Ledenlijst 1880 / 'Naamlijst der leden van het St. Bernulphus-gilde te Utrecht, opgemaakt bij de xde Algemeene Vergadering, gehouden den 19den Julij 1880', in: *Het Gildeboek* 3 (1881), p. 170–176.
Ledenlijst 1886 / 'Naamlijst der leden van het St-Bernulphusgilde te Utrecht, opgemaakt bij de xvide Algemeene Vergadering, gehouden den 19den Julij 1886', in: *Verslag St. Bernulphus-Gilde Utrecht*. Utrecht 1886.
Ledenlijst 1891 / 'Naamlijst der leden van het St-Bernulphusgilde te Utrecht, opgemaakt in het jaar 1891', in: *St. Bernulphus-Gilde Utrecht. Verslag 1890.* Utrecht 1891, p. 55–64.
Ledenlijst 1893 / 'Naamlijst der leden van het St-Bernulphusgilde te Utrecht, opgemaakt in Juli 1893, St. Bernulphusgilde Utrecht', in: *Verslag St. Bernulphus-Gilde Utrecht*. Utrecht 1893.
Ledenlijst 1927 / 'Ledenlijst Sint Bernulphusgilde', in: *Het Gildeboek* 10 (1927), 19–20, Bijlage p. 7–16.
Ledenlijst 1932 / 'Lijst van leden op 1 april 1932', in: *Het Gildeboek* 15 (1932), 1, p. 1–8.
Ledenlijst 1940 / 'Leden Bernulphus-gilde per 31 dec. 1940', in: *Het Gildeboek* 23 (1940), 4, p. 125–128.
Van Leeuwen 2007 / A.J.C. van Leeuwen, *Pierre Cuypers. Architect 1827–1921*. Zwolle 2007.
Lenz 1898 / Desiderius Lenz, *Zur Ästhetik der Beuroner Schule*. Wien/Leipzig 1898.
Lenz & Nieuwbarn 1908 / Desiderius Lenz & M.C. Nieuwbarn, 'De Beuroner kunstschool', in: *Sint-Lucas* 1 (1908–1909), p. 337–351.
De Linas 1857 / Charles de Linas, *Rapport sur les anciens vêtements sacerdotaux et les anciens tissus, adressé à son excellence Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique et des cultes*. 1857.
De Linas 1860 / Charles de Linas, *Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France*. Paris 1860, 1862, 1863.
De Linas 1879 / Charles de Linas, *Coffret incrusté et émaillé du musée archiépiscopal d'Utrecht, overdruk uit: Revue de l'Art chrétien*. Paris/Arras 1879.
Lingens 2002 / Peter Lingens, 'Zur Geschichte der Paramentik in Kevelaer. Ein Blick in die Ateliers von 1845–1960', in: *Das Münster* 55 (2002), 3, p. 222–226.
Linssen 1969 / G.C.P. Linssen, *Verandering en verschuiving. Industriële ontwikkeling naar bedrijfstak in Midden- en Noord-Limburg, 1839–1914*. Tilburg 1969.
Liturgische gewaden 1930 / *Liturgische gewaden uit de ateliers van het Sint Bernulphus-huis, uitgave van het Sint Bernulphus-huis*. Amsterdam 1930.
Liturgische gewaden z.j. a / *De liturgische gewaden. Le vêtement liturgique. Firma Hendrik Slabbinck*. Brugge z.j.
Liturgische gewaden z.j. b / *De liturgische gewaden. Het huis Henri Slabbinck*. [Brugge] z.j.
Loew 1960 / J. Loew, 'De nieuwe codex der rubrieken', in: *Nederlandsche Katholieke Stemmen* 56 (1960), p. 313–328.
Looijenga 1991 / A.J. Looijenga, *De Utrechtse school in de neogotiek. De voorgeschiedenis en het Sint Bernulphusgilde*. Amsterdam 1991.
Lucassen 2006 / Doortje Lucassen, 'Verslag over de conservering van de collectie vlaggen en vaandels van Limburgse vak- en standorganisaties', in: *Studies over de sociaal-economische geschiedenis van Limburg*. Maastricht 2006.
Maertens 1938 / A. Maertens, *Handleiding voor paramentiek*. Steenbrugge 1938.
Majorick 1949 / B. Majorick, 'Kanttekening bij de derde tentoonstelling Pro Arte Christiana', in: *Het Gildeboek* 31 (1949), 3, p. 59–63.
Mayer-Thurman 1975 / Christa C. Mayer-Thurman, *Raiment for the Lord's service. A thousand years of western vestments*. Chicago 1975.
Mededeelingen 1919 / 'Mededeelingen der redactie', in: *Het Gildeboek* 2 (1919), 2, p. 112.
Mengelberg & Gunst z.j. / Otto Mengelberg & Julius Gunst, *Bielefelder Leinen*. Köln, z.j.
Meulekamp 1992 / W.G.J.M. Meulekamp, 'De Utrechtse edelsmid Jan Noyons (1918–1982): een korte biografische schets', in: *Kerkelijk zilver*. Den Haag/Utrecht 1992.
Meuleman 1932 / Clemens Meuleman (red.), 'Religieuse kunst van dezen tijd', in: *Opgang* 12 (1932), 569, p. 25–28.
Meysing 1918 / Ch.N.J. Meysing, 'Eigen of nieuwe banen?', in: *Het Gildeboek* 1 (1918), 3, p. 119–124.
Meysing 1922 / J.D. Meysing, 'Tentoonstelling gewijde kunst van "Ons Zuiden"', in: *Het Gildeboek* 4 (1922), 3, p. 141–145.
Moens 1932 / Wies Moens, 'Bij het werk van Hildegard Fischer', in: *Het R.K. Bouwblad* 4 (1932–1933), p. 341–348.
Molkenboer 1909 / Theo Molkenboer, *Christelijke kunst. Portretten schilderingen staties goud en zilver altaren borduurwerken ontwerpen en teekeningen*. Amsterdam 1909.
Molkenboer 1929 / Phemia Molkenboer, 'Onze vaandels', in: *Het Gildeboek* 12 (1929), 1/2, p. 35–43.
Van Moorsel 1930 / C.M. van Moorsel, 'Over misgewaden', in: *Het R.K. Bouwblad* 2 (1930–1931), p. 54–58.

Moulin 1992a / Chantal Moulin, 'La production lyonnaise de vêtements liturgiques de 1800 à 1940', in: *Paramentica. Tissus Lyonnais et Art Sacré 1800–1940*. Lyon 1992, p. 57–73.
Moulin 1992b / Chantal Moulin, 'Fabricants lyonnais, liste indicative', in: *Paramentica. Tissus Lyonnais et Art Sacré 1800–1940*. Lyon 1992, p. 90–112.
Musée des Tissus 2001 / *Musée des Tissus de Lyon. Guide des collections*. Lyon 2001.
Niehaus 1931 / Kasper Niehaus, 'Vaandels, wandtapijten en paramenten. Expositie door Joanna Wichmann', in: *De Telegraaf* [?], [1931]. Ongedateerd krantenknipsel in KDC, archief Edelsmidse Brom, inv.nr. 10407.
Nieuwbarn 1905a / M.C. Nieuwbarn, 'Kunst-naaldwerk op kerkelijke paramenten', in: *Stemmen Onzer Eeuw* 1, nr. 2, 14 januari 1905, p. 11–12.
Nieuwbarn 1905b / M.C. Nieuwbarn, 'Kunstnaaldwerk op kerkelijke paramenten', in: *Stemmen Onzer Eeuw* 1, nr. 8, 25 februari 1905, p. 57.
Nolet 1932 / W. Nolet (samengesteld o.l.v.), *Katholiek Nederland. Encyclopaedie. Deel II. Broeder- en zusterorden en -congregaties*. 's-Gravenhage 1932.
Oosterhof 2005 / H. Oosterhof, 'Textielkunstenaressen. Art Nouveau / Art Deco / 1900–1930. Vernieuwende ideeën over kunst en vormgeving', in: *Kunst & Antiek Revue* 20 (2005), februari/april, p. 22–23.
Van Os 1939 / Aug.A. van Os, 'De paramentiek in de hedendaagsche kerkelijke kunst', in: *Het Gildeboek* 22 (1939), 1–2, p. 12–14.
Ovink 1935 / Henriëtte Ovink, *Kaartweven*. Amsterdam 1935.
Van de Pavoordt 1928 / J.M. van de Pavoordt, 'Kerkelijke kunstnijverheid', in: *De Hollandsche Steden* (1928), p. 81–82.
Pirson 1930 / Alfred Pirson, 'Cours pratique de Broderie d'Art', in: *L'Artisan liturgique* 4 (1930), 19, p. 400–401.
Pugin & Belcher 2001 / A. Welby Pugin & Margaret Belcher, *The collected letters of A.W.N. Pugin*. Oxford 2001.
Pugin 1840 / A.W.N. Pugin, *On the present state of ecclesiastical architecture in England*. 1840.
Pugin 1850 / A.W.N. Pugin, *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne avec des remarques sur leur renaissance au temps actuel*. Bruges 1850.
Pugin 1868 / A.W.N. Pugin, *Glossary of ecclesiastical ornament and costume, compiled from ancient authorities and examples*. London 1868.
R. 1926 / R., 'Uit boek en tijdschrift', in: *Het Gildeboek* 9 (1926), 2, p. 86–88.
R.L. 1910 / R.L., 'Terugkeer tot de oude vormen in de liturgische gewaden', in: *Sint-Lucas* 3 (1910–1911), p. 97–109.
Register 1929 / 'Register van namen en afbeeldingen', in: *Het Gildeboek* 11 (1929), 3/4/5/6, p. 228–232.
De Ridder 1989 / Jan de Ridder, 'Jhr. Petrus Balthasar Albertus van der Meer de Walcheren (1880–1970)', in: *Biografisch woordenboek van Nederland 3*. Den Haag 1989.
Rientjes 1919 / A.E. Rientjes, 'Naar de IJselsteden: Deventer, Zwolle, Kampen. De gildereis van 1918', in: *Het Gildeboek* 2 (1919), 2, p. 50–61.
Rientjes 1930 / A.E. Rientjes, 'Het monstransvelum', in: *Het Gildeboek* 13 (1930), 4/5/6, p. 135–136.
Rientjes 1940 / A.E. Rientjes, 'Voordracht, gehouden bij de opening der tentoonstelling van oude prentjes in het museum voor nieuwe religieuse kunst te Utrecht, op zaterdag 26 october 1940', in: *Het Gildeboek* 23 (1940), 4, p. 97–102.
Rientjes 1949 / A.E. Rientjes, 'Paillettenversiering in de kerkelijke paramentiek', in: *Het Gildeboek* 31 (1949), 3, p. 79–87.
Rietfort 1932 / *Gewaden uit de ateliers van de Firma P.P. Rietfort: Kruisweg-Haarlem*. Haarlem 1932.
Rogge 1923 / Elis. M. Rogge, *Naaldkunst, kantwerk en handweven*. Rotterdam 1923.
Rogge 1932 / Elis. M. Rogge, 'Kunstnaaldwerk van twee Amsterdamsche ateliers', in: *Het Gildeboek* 14 (1932), 4, p. 132–133.
Rogier & De Rooy 1953 / L.J. Rogier & N. de Rooy, *In vrijheid herboren. Katholiek Nederland 1853–1953*. 's-Gravenhage 1953.
Rombaut 1883 / Jan Rombaut, 'De tentoonstelling te Amsterdam', in: *De Katholieke Illustratie* 17 (1883–1884), p. 20.
Van Roon 1994 / M. van Roon, 'Het vaandel van Thomas. Een katholieke uitbeelding van de wetenschap', in: *Jaarboekje Universiteitsmuseum De Agnietenkapel 1993*. Amsterdam 1994.
Van Roon 2001 / M. van Roon, 'Het textiel van de Laurentius', in: *Heemskring* 13 (2001), 1, p. 2–7.
Santy & Osaer 1984 / Filip Santy & Antoon Osaer, *Met vlag en wimpel. De banistiek van de Christelijke arbeidersbeweging in Vlaanderen*. Gent 1984.
Schaepman 1926 / A. Schaepman, 'Aanteekening bij het Decreet S.C. Rit. 1 Febr. 1926 over liturgische paramenten', in: *Algemeen Nederlandsch Eucharistisch Tijdschrift* 5 (1926), p. 161–163.
Schiphorst 1994 / Lidwien Schiphorst, 'De familie Stolzenberg', in: *De Maasgouw* 113 (1994), 4, p. 209–228.
Schiphorst 2004 / Lidwien Schiphorst, *'Een toevloed van*

werk, van wijd en zijd'. De beginjaren van het atelier Cuypers / Stoltzenberg, Roermond 1852 – ca. 1865. Nijmegen 2004.
Schnütgen 1889a / A. Schnütgen, 'Neuer Sammetbrokat nach altem Muster', in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 2 (1889), p. 35–36.
Schnütgen 1889b / A. Schnütgen, 'Die alte kölnische Kaselborte in neuer Auflage', in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 2 (1889), p. 71–72.
Schnütgen 1898a / A. Schnütgen, 'Die neue Dreikönigenfahne des Kölner Domes', in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 11 (1898), p. 97–108.
Schnütgen 1898b / A. Schnütgen, 'Die Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände in Krefeld', in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 11 (1898), p. 214–224.
Schnütgen 1899 / A. Schnütgen, 'Neue Leinendamast für den Altargebrauch', in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 12 (1899), p. 97–110.
Schnütgen 1900 / A. Schnütgen, 'Neuer gestickter Chorkappenschild', in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 13 (1900), p. 375–382.
Schnütgen 1905 / A. Schnütgen, 'Zwei neue Kreuzfahnen für den Kölner Dom', in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 18 (1905), p. 353–354.
Schoeser e.a. 1998 / Mary Schoeser, Margaret Bolger, Beryl Patten Moss, Cynthia Weaver, Ilse Ritchie, *The Watts book of embroidery, English church embroidery 1833–1953*. London 1998.
Schwetschinski 1997 / Daniel M. Schwetschinski, *Orphan object. Facets of the Textiles Collection of the Joods Historisch Museum, Amsterdam*. Zwolle 1997.
Sijbsma 1939 / K. Sijbsma, 'Willem Wiegmans in de paramentiek', in: *Het Gildeboek* 22 (1939), 1/2, p. 43–44.
Sloots 1947 / Fr. Cunibertus Sloots, *De minderbroeders te Leiden*. Rotterdam 1947.
Sporbeck 1993 / Gudrun Sporbeck, 'Vages und Ungewisses – Spurensuche zur Geschichte der Textilsammlung Alexander Schnütgens', in: *Alexander Schnütgen. Colligite fragmenta ne pereant. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 150. Geburtstag seines Gründers*. Köln 1993.
Sporbeck 2001 / Gudrun Sporbeck, *Die liturgische Gewänder: 11. bis 19. Jahrhundert. Bestandcatalog Museum Schnütgen*. Köln 2001.
Stadelmaier 1992 / B.K.P. Stadelmaier, 'Geschiedenis van een paramentenmaker. Het atelier Stadelmaier te Nijmegen (1930–1990)', in: *Kerkelijke textiel. Textieldag gehouden op 18 april 1991, Rijksmuseum het Catharijneconvent te Utrecht* 1992.
Stam 1992 / G.J.S.N. Stam, 'Iconografie op de Utrechtse aartsbisschoppelijke gewaden tussen 1870 en 1930', in: *De kleren van de kardinaal*. Utrecht/Zwolle 1992.
Stauffer 1991 / Annemarie Stauffer, *Die mittelalterlichen Textilien von St. Servatius in Maastricht*. Riggisberg 1991.
Stehman 1953a / Samuel Stehman, 'Une école de tissage à Lucerne', in: *L'Ouvroir liturgique* 15 (1953), p. 67–74.
Stehman 1953b / Samuel Stehman, 'Soeur A. Flüeler et l'atelier de Stans', in: *L'Ouvroir liturgique* 21 (1953), 16, p. 75–78.
Stoltzenberg 1890 / *F. Stoltzenberg, Roermond. Kerkornamenten, gewaden, vanen, goud- en zilver- en koperwerken enz.; Cuypers en Stolzenberg, Roermond. Ateliers van christelijke beeldhouwkunst, kerkschilderingen en kerkmeubelen in alle stijlen*. Roermond 1890.
Sträter 1954 / *Stijlvolle paramenten J.L. Sträter Hilversum*. [Hilversum] 1954.
Stummel 1905 / Helene Stummel, *Die Paramentik von Standpunkte des Geschmackes und Kunstsinnes*. Kevelaer 1905.
Stummel 1912 / Helene Stummel, *Fingerzeige für Paramentenverein*. Essen 1912.
Stummel 1914 / Helene Stummel, *Paramentik. Mit 17 Tafeln in Farbendruck und 204 schwarzen Tafeln mit 268 Abbildungen*. Kempten 1914–1923.
Stuyt 1904 / Jan Stuyt, *De school van Beuron*. Amsterdam 1904.
Stuyt 1934 / G.C. Stuyt, 'Moderne paramentiek en textielkunst. Bij het werk van Wally Kraemer en fr. H. Randag O.F.M.', in: *Het Gildeboek* 17 (1934), 6, p. 214–219.
Thijs 1987 / Alfons K.L. Thijs, *Van 'werkwinkel' tot 'fabriek'. De textielnijverheid te Antwerpen (einde 15de – begin 19de eeuw)*. Antwerpen 1987.
Thoven 1998 / John Thoben, 'Pater Humbert Randag o.f.m.', in: *Old ni-js* (1998), 43, p. 4–8.
Thunissen 1939 / H. Thunissen, 'Bij het werk van mej. W. Kraemer', in: *Het Gildeboek* 22 (1939), 1/2, p. 23–26.
Thunissen 1953 / H. Thunissen, 'De kerkelijke kunst in Nederland tijdens de eeuw van de herstelde hiërarchie', in: *Het Gildeboek* 35 (1953) 1, p. 1–10.
Tietzel 1980 / Brigitte Tietzel, *Paramente des 19. Jahrhunderts aus Kölner Kirchenbesitz*. Köln 1980.
Tietzel 1984 / Brigitte Tietzel, *Italienische Seidengewebe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts*. Köln 1984.
Vandendriessche 1999 / S. Vandendriessche, *Het borduuratelier Grossé te Brugge in de 19e eeuw. Een bijdrage tot historiek en de studie van het oeuvre*. Brugge 1999.
Le Vavasseur & Haegy 1935 / Léon Le Vavasseur &

Joseph Haegy, *Manuel de liturgie et cérémonial selon le rit romain*. Paris 1935.
Veiling 1962 / *Veiling op 13 december 1962. Een collectie kerkparamenten, diverse kerkelijke utensiliën, en talrijke coupons goud- en zilverstoffen, zijden, damasten, brocaten en kanten, een partij fournituren, franjes, galons, kwasten, enz. geheel en uitsluitend omvattende de totale voorraad (wegens opheffing) van het bekende Amsterdamse atelier 'C.H. de Vries' – opgericht 1874.* Amsterdam 1962.
Verbunt 1956 / *Paramenten en edelsmeedkunst; J.A. Verbunt N.V. Tilburg-Holland. KDC, collectie druksels*, 1956.
Vermaseren 1939 / B.A. Vermaseren, 'De Willibrord-tentoonstelling te Utrecht', in: *Het Gildeboek* 22 (1939), 4, p. 97–102.
Verslag 1886 / *Verslag [van het] St. Bernulphus-Gilde Utrecht*. Utrecht 1886–1916.
Verslag 1902 / *Verslag der centrale commissie tot inrichting van de afdeelingen van Nederland en zijne koloniën en tot behartiging van de belangen der inzenders in die afdeelingen op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1900*. Haarlem 1902.
Verwiel 1939 / Jos Verwiel, 'Geweven paramenten van Hildegard Michaëlis', in: *Het Gildeboek* 22 (1939), 1/2, p. 37–39.
Veys 1926 / Anselme Veys, 'Deux chasubles de Melle Cléry', in: *L'Ouvroir liturgique* 22 (1926), p. 178–181.
Viola 1913 / Maria Viola, 'Borduurwerk van Christine van der Meer de Walcheren', in: *Van Onzen Tijd* 14 (1913–1914), p. 279–282.
Violier-boek 1932 / *Violier-boek 1901–1931, den leden aangeboden bij de viering van het zesde lustrum van den Katholieken Kunstkring 'De Violier'*. Amsterdam 1932.
Viollet-le-Duc 1873 / M. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance. Ttome troisième et quatrième, septième partie. Vètements, bijoux de corps, objets de toilette*. Paris 1873–1874.
Van Vlierden 2004 / Marieke van Vlierden, 'De reis naar Utrecht van de "Paramenten van Sint Bonifatius"', in: *Catharijnebrief*, nr. 87 (september 2004), p. 12–15.
Van der Vliet 1939 / J.H. van der Vliet, 'Kunstnaaldwerk en nieuwe tapijttechniek', in: *Het Gildeboek* 22 (1939), 1/2, p. 45–47.
Vollmar 1918 / P.J. Vollmar, 'Zur Paramentenausstellung in Limburg an der Lahn', in: *Die christliche Kunst* 15 (1918–1919), p. 181–197 (afb. tot p. 219).
Van Voorst tot Voorst 1994 / J.M.W. van Voorst tot Voorst, *Tussen Biedermeier en Berlage. Meubel en interieur in Nederland 1835–1895*. Amsterdam 1994.
De Vries 1909 / C.H. de Vries, 'Het oude kasuifel van Edam', in: *Sint-Lucas* 2 (1909–1910), p. 113–117.
Vroom 1941 / Nico R. Vroom, 'De hedendaagsche religieuse kunst en de traditie', in: *Het Gildeboek* 24 (1941), 4, p. 81–84.
Van Vugt & Voorvelt 1996 / J.P.A. van Vugt & C.P. Voorvelt, *Kloosters op schrift. Een bibliografie over orden en congregaties in Nederland in de negentiende en twintigste eeuw*. Nijmegen 1996.
Wanner-JeanRichard 1996 / Anne Wanner-JeanRichard, *Embroidery in Eastern Switzerland in the 19th century*, z.p. 1996.
Waterkamp 1933 / J. Waterkamp, 'Het nieuwe Telgter vastenvelum of hongerdoek', in: *Het Gildeboek* 16 (1933), 3, p. 76–78.
Waterkamp 1934 / J. Waterkamp, 'Het museum van nieuwe religieuze kunst te Utrecht', in: *Het Gildeboek* 17 (1934), 4/5, p. 158–170.
Waterkamp 1939a / J. Waterkamp, 'Bij de paramenten van Ellen Wijdeveld', in: *Het Gildeboek* 22 (1939), 1/2, p. 20–22.
Waterkamp 1939b / J. Waterkamp, 'Bij paramenten van Hildegard Brom-Fischer', in: *Het Gildeboek* 22 (1939), 1/2, p. 29–33.
Weale 1864 / James Weale, 'Tabernacles et Ornements sacerdoteaux', in: *Le Beffroi* 2 (1864–1865), p. 76–88.
Weiss 1907 / Konrad Weiss, 'Augustin Pacher', in: *Die christliche Kunst* 4 (1907–1908), p. 145–174.
Welters 1928 / Ad. Welters, 'Bespreking der Tentoonstelling van "Petra" te Maastricht', in: *Het Gildeboek* 11 (1928), 3, p. 113–121.
Westerink 1996 / Karin Westerink, 'De kleren van de clerus. Vijf eeuwen kerkelijke gewaden in het bisdom Rotterdam', in: *Verborgen kerkschatten*. Den Haag 1996.
Wichers 1989 / N. Wichers, 'Wim van Woerkom', in: *Glas in lood in Nederland 1817–1968*. 's-Gravenhage 1989.
Wichmann 1934 / Joanna Wichmann, 'Textil-Kunst in der Kirche', in: *Het Gildeboek* 17 (1934), 1/2, p. 24–33.
Von Wilckens 1991 / Leonie von Wilckens, *Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500*. München 1991.
Von Wilckens 1997 / Leonie von Wilckens, *Geschichte der deutschen Textilkunst. Vom späten Mittelater bis in die Gegenwart*. München 1997.
Witte 1913 / Frits Witte, 'Von unserer Paramentik einst und jetzt', in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 26 (1913), k. 257–316.
Witte 1914 / Frits Witte, 'Die katholische Kirchenraum auf der Werkbundausstellung', in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 27 (1914), p. 73–86.

Fotoverantwoording

Amsterdam, Marike van Roon: omslag, 3–16, 25, 30–32, 35, 42–49, 53–64, 68–70, 72–76, 79–104, 105–107, 109, 122–127, 133–134, 139, 145–147, 159–163, 166, 168–171, 173, 176–178, 181, 183, 188–190, 194–197, 200–201, 209–211, 213–214, 221–224, 230, 232–237, 240–243, 245, 250, 255, 259, 261–263, 266, 271
Amsterdam, Rijksmuseum: 113
Amsterdam, Stadsarchief Amsterdam: 50, 71
Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, Bijzondere Collecties, fotograaf Stephan van der Linden: 1, 18–20, 24, 26, 28–29, 36–38, 116–117, 128, 136, 153–155, 161–165, 182, 187, 191–193, 202, 206, 208, 212, 220, 269–270
Den Haag, Gemeentearchief: 268
Den Haag, Koninklijke Bibliotheek: 17, 22, 34, 39–40, 174
Den Haag, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie: 114–115, 121, 184–186, 204, 218–219, 228–229, 249, 258
Haarlem, Spaarnestad Photo: 141, 203, 225
Leiden, Universiteitsbibliotheek, Bijzondere Collecties: 23
Nijmegen, Katholiek Documentatie Centrum / KLiB: 51–52, 207
Nijmegen, B.K.P. Stadelmaier: 238, 251, 260
Nijmegen, Universiteitsbibliotheek: 2, 156–158, 172, 175, 199, 217, 257
Ter Apel, Museumklooster: 226
Utrecht, Het Utrechts Archief: 41
Utrecht, Museum Catharijneconvent, fotograaf Ruben de Heer: 65, 102–103, 108, 132, 138, 150, 198
Utrecht, Stichting Kerkelijk Kunstbezit Nederland: 77, 129, 135, 151–152, 227, 244, 246–247, 253–254, 256
Utrecht, Universiteitsbibliotheek, Bijzondere Collecties: 66, 118, 130–131, 137, 179–180, 216

Over de auteur

Marike van Roon werd op 22 juni 1963 geboren te Krommenie. Zij behaalde in 1981 het eindexamen Athenaeum aan de Bertrand Russell Scholengemeenschap in dezelfde plaats. Na de Reinwardt Academie studeerde zij in 1984–1990 kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit te Leiden. Zij legde op 21 juni 1990 het doctoraalexamen af, op basis van een scriptie over de bouwgeschiedenis en het interieur van de Sint-Bavokathedraal te Haarlem. Samen met Antoon Erftemeijer en Arjen Looyenga publiceerde zij in 1997 het boek *Getooid als een bruid. De nieuwe Sint-Bavokathedraal in Haarlem*. Het onderzoek naar de paramenten in deze kathedraal maakte duidelijk dat er op dit gebied vrijwel geen publicaties bestonden. In 2000 leidde dit tot een onderzoeksvoorstel. Sindsdien besteedde de auteur tijd aan het onderzoek naar paramenten en hield zij lezingen over dit onderwerp.

Vanaf 1988 werkt Marike van Roon voor de Universiteit van Amsterdam, aanvankelijk als medewerker bij het Universiteitsmuseum de Agnietenkapel, tegenwoordig als adjunct-hoofdconservator bij de Divisie Erfgoed van de Universiteit van Amsterdam. Zij is verantwoordelijk voor de collecties op het gebied van universiteitsgeschiedenis en voor de coördinatie van de ontsluiting en digitalisering van de Divisie Erfgoed.

Register

Register op personen, kerken, kloosters, firma's, verenigingen en instellingen. De bijlagen zijn niet geïndexeerd.

Aarle-Rixtel, Missieklooster Heilig Bloed 345
Achtinger, Mathilde 164
Adams, Annie, Tilburg 323
Adelbert, heilige 64, 95
Aengenent, Johannes Dominicus Josephus 280
Agnes, zuster 265
Aken, Schwestern vom armen Kinde Jesus 14, 89–91, 96, 110, 136–137
Alacoque, Margaretha Maria, heilige 127–131
Alberdingk Thijm, Josephus Albertus (Joseph) 31–32, 51, 55–56, 58, 60–62, 68–69, 92, 289, 361, 364
Algemeene R.K. Propagandaclub St. Augustinus 215
Algemene Katholieke Kunstenaars Vereniging / Algemeene Roomsch-Katholieke Kunstenaars-Vereeniging) 202, 207, 274, 278, 301
Alkmaar, Sint-Dominicuskerk 106, 108
Alkmaar, Sint-Laurentiuskerk 128
Allegoet, Gent 30
Alphen aan den Rijn, Sint-Bonifatiuskerk 241
Amabilis, zuster – zie Güldenpfennig
Amsterdam, Franciscanessen Missionarissen van Maria 214, 258–260, 274, 285, 297, 345
Amsterdam, Kerk van het Allerheiligst Hart (Vondelkerk) 197–198
Amsterdam, Nieuwe Kerk 119
Amsterdam, O.L.V. van de Allerheiligste Rozenkranskerk (Obrechtkerk) 213, 232–233, 259, 267, 277, 280, 285
Amsterdam, Onze-Lieve-Vrouwekerk 169, 179
Amsterdam, Rijksakademie voor Beeldende Kunsten 211, 215, 235
Amsterdam, Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijs 245
Amsterdam, Sint-Agneskerk 209–210, 218–220, 229–230
Amsterdam, Sint-Antonius van Paduakerk (Mozes en Aäronkerk) 28–29, 31, 34, 40, 81, 211
Amsterdam, Sint-Dominicuskerk 115
Amsterdam, Sint-Franciscus Xaveriuskerk (Krijtberg) 33, 38–41, 113, 118, 120, 122–123, 134, 193, 253
Amsterdam, studentenvereniging Sanctus Thomas Aquinas 173–174
Amsterdam, Teekenschool voor Kunstambachten / Kunstnijverheid-teekenschool / Rijksschool voor Kunstnijverheid / Kunstnijverheidsschool Quellinus 200–201, 215
Amsterdam, vereniging Limburgia 115, 169
Anink, Johannes Henricus Josephus Alphonses Maria (Bob) 238
Anink-Klijn, Johanna – zie Klijn
Antwerpen, Hoger Instituut voor Schone Kunsten 251
Arnhem, Academie van Beeldende Kunsten / Genootschap voor Kunstuitoefening 251, 258
Ars Sacra, Roermond 323
Asbeck, Clara (zuster Pacifica) 257
Asperslagh, Alexander Petrus (Alex) 207–210, 294, 301
Asperslagh, Lou 209

Bach, Lotte 224, 228, 350
Back, M., Amsterdam 258, 323
Backhausen & Söhne, Joh. 195
Baeten, Joseph Wilhelmus Maria 260
Baillet, Louis 158
Baudri, Franz 97
Baudri, Johann Anton Friedrich 71
Baudri, Peter Ludwig Friedrich 60
Bax, Johanna 350
Bazel, Karel Petrus Cornelis de 156–157, 169–170, 172, 174, 299, 350
Bécel, Jean-Marie 87
Becker, Notker 148–149, 153, 257–258
Beckers, M. Gerarda J. (Gerda) 350
Beek, N. van der 350

Beljon-Dernison, Gabriëlle Victorine Barbara – zie Dernison
Bellefroid, Guillaume Marie Edmond 207, 350
Bellini, Jacopo 363
Benedictus XV, paus 191
Benning, Trude 223, 234–235, 294, 350
Benouville, F.J. 120
Berden, Dora Henriette Maria Hubertine 351
Berg, Jan Willem (Lando) van den 259, 351
Berkel-Enschot, O.L.V. van Koningsoord 345
Berlage, Hendrik Petrus 159, 218
Berlijn, Königlich-Preussische Kunstkammer (Kunstgewerbemuseum) 58, 61, 77, 80
Bernardus, heilige 70
Bernhard, prins 258
Bethune, Jean-Baptiste 51, 54, 58, 61, 63, 66, 69, 90, 149
Beukering, Fredericus Cornelius van 154, 162, 232, 280
Beuron, Abtei St. Martin 147–149, 292
Beuron, Mauruskapelle 148
Biais, Parijs 74, 83–84
Bierther-Wichmann, Jo(h)anna – zie Wichmann
Bijvoet, Henricus Alphonsus (Han) 208, 351
Bisschoppelijke bouwcommissie 279
Bister, Ferlings & Keussen 78
Blaisse, dhr. 369
Blankenheym, Gerarda Arnolda Paulina Maria (Gerda) 235, 237, 239, 294, 301, 351
Bleyerheide, Sint-Antonius van Paduakerk 226
Block, A. de, Amsterdam 121, 179, 324
Bloemhof, H. van 351
Bock, Franz 51, 54, 56–63, 67–70, 75–78, 80–82, 89–91, 93–94, 97, 110, 125, 135–138, 157, 163, 288–291
Bodenheim, Johanna Cornelia Hermanna (Nelly) 351
Boetzelaar, mevr. 272
Böhm, Dominikus 234
Bonifacius, Instituut voor Kerkelijke Kunst Sint, Amsterdam 299, 324
Bonifatius, heilige 63, 78, 123, 209–210, 365
Bonner Fahnenfabrik, Bonn 203
Boogmans, L.J. 154, 158, 160, 162–163, 183, 189, 201
Borman, Camille de 58
Borromeus Instituut, Roermond/Arnhem 324
Bos, J./Bos-Claessen/Joh. Vandenbosch, Hilversum/Amsterdam 247, 249–250, 265, 285, 324–325
Bos, Jan 249–250, 274
Bos-Claessen, Aleida Maria – zie Claessen
Bossard, C. 351
Bouman, Johanna Laura 351
Bouman, P.P.W., Nijmegen 106, 325
Bousardt, Kerkelijke Kunst Ateliers C., Tilburg 285, 325
Bouvard & Lançon, Lyon 74, 363
Brangwyn, William Curtis 54–55, 85, 90
Brass, Joh. M. 153
Braun, Joseph 16, 145, 147, 150–151, 157, 161, 270
Brauweiler, Abdij van 70
Breda, Bernardus van 173
Breda, Priorij Manna Absconditum/Instituut der Benedictinessen van de Altijddurende Aanbidding van het H. Sacrament 345–346
Breda, Sint-Annakerk 145, 172
Breda, Sint-Barbarakathedraal 102–103, 185, 194
Breda, Sint-Theresiakerk 194–195
Breslau, Kunstgewerbeschule 223, 233, 294
Brink, E. ten 201
Broer, Nicolas 260
Broesch, Ella 224
Brom, Gerard 158–159
Brom, Gerard Bartel 62, 79, 289, 363
Brom, Jan Hendrik 158, 185
Brom, Joanna 228–229
Brom, Johannes Gerardus Josephus Eligius (Jan Eloy) 158, 183, 185–187, 194, 197, 202, 206–207, 228–229, 245, 293–294, 301
Brom, Leo 185, 197, 245, 293–294, 370
Brom, Rudolph 229
Brom-Fischer, Hildegard Maria Margaretha – zie Fischer
Brom-Heckhausen, Clara – zie Heckhausen
Brugge, Sint-Andriesabdij/l'Abbaye de Saint-André 149, 281
Brüning, Maria Adelaïde Henriette (Mariëtte) 351
Burgt, Fr. van den, Uden 34, 37, 325
Buskens, P.G. 202
Bussum, O.L.V. van Altijddurende Bijstand (Koepelkerk) 205, 230, 248–249, 256
Buys, Ellen Manon 351

Cahier, Charles 55
Callewaert, Camille-Aloysius 154, 159, 161–162
Callier, A.J. 160
Carolus Borromeus, heilige 23, 70
Casaretto, Friedrich J., Krefeld 75–79, 139, 369
Castel, A. van 33
Centrale Pauselijke Commissie voor de Gewijde Kunst 205, 220, 278
Chappotin, Hélène de 258

Chardon, Nîmes 74
Charles, W.H.H. 165
Chatel & Viennois, Lyon 64
Cheadle, Church of Saint Mary's 66
Christine, zuster – zie Meer de Walcheren, A.M.V.M. van der
Claessen, Aleida Maria 249–250
Cléry, G. 186–187
Colette, Joan 370
Combes, Émile 255
Congregatie van Beuron 147, 149
Congregatie van de Riten (Sacra Rituum Congregatio, S.R.C.) 67, 69–71, 161, 203, 205, 278–279, 282–283, 296
Consen, Andreas 40
Constantini, Celso 278, 372
Constantinus, pater – zie Reijgersberg
Coquillat, Joannès 193–194
Corazza, Joannes 69
Cox & Charles, Utrecht 109, 165–166, 202, 207, 234–235, 240, 246, 285, 293, 325–326, 371
Cox, Eugenius Josephus Maria 246, 301
Cox, Josef 165, 202, 246, 367, 371
Cox, Petrus 106, 165
Cuypers & Co, Kunstwerkplaatsen, Roermond 115–116, 118, 132, 141, 169, 326, 368
Cuypers & Stoltzenberg, atelier, Roermond 33, 60, 91–92, 94, 104–105, 108, 115–116
Cuypers, Josephus Theodorus Joannes (Jos) 115, 141, 157, 169, 172–173, 198–199, 202, 232, 293, 299, 301, 351–352, 366–367
Cuypers, Michel 202
Cuypers, Petrus Josephus Hubertus (Pierre) 29, 33, 43, 51, 56, 58, 60–62, 67–68, 91–94, 97, 104, 115, 117, 131, 136, 139, 141–142, 156–158, 197, 218, 289, 352, 365

Danzig, Mariakerk 76–77
Darcel, Alfred 83–84, 92, 97
De Tracy, Gent 155
Deckers, Peter 91
Delbecque, Ludovicus-Josephus 66–67, 70
Den Dungen, Sint-Jacobus de Meerderekerk 27, 34, 41, 47, 94
Den Haag, Arti et Industriae 116
Den Haag, Broederschap ter ere van de Martelaren van Gorcum 169, 172
Den Haag, Kunstzaal Vuvendre 231
Den Haag, O.L.V. Onbevlekt Ontvangen 171–172
Den Haag, Ridderzaal 115
Den Haag, Sacramentskerk 209
Den Haag, Sint-Antonius van Paduakerk (Boskantkerk) 119, 122
Den Haag, Sint-Fatimakerk 280
Den Haag, Sint-Jacobuskerk 169, 172
Den Haag, Vredespaleis, Permanent Hof van Arbitrage 175
Denekamp (Noord-Deurningen), Sint Nicolaas-gesticht 346
Denis, Brussel 31
Derkinderen, Antonius Johannes (Antoon) 159, 206
Dernison, Gabriëlle Victorine Barbara 352
Descleé, familie 149
Desjardins, Antoine 74
Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst 152
Deutsche Werkbund 152–153
Deventer, Sint-Lebuïnuskerk 133, 136
Didron, Adolphe-Napoléon 51, 55–56, 61
Diemen, C.M. van, Dordrecht 203, 293, 313, 320, 326–327
Diepen, A.F. 203
Dijsselhof, Gerrit Willem 201
Dijsselhof-Keuchenius, M.W.V. 201
Dillmont, Thérèse de 163
Dinnendahl-Benning, Trude – zie Benning
Does, Leny de 352
Doetinchem, Sint-Willibrordusabdij / De Slangenburg 285, 298, 346
Dokkum, Sint-Bonifatiuskerk 63
Dolle, L. 189
Dollfus-Mieg & Cie, Mülhausen 163
Dreux-Brézé, Pierre Simon de 66, 75
Dubois, Baptist Joannes Karel, Dendermonde 30, 40
Dunselman, Jan 157, 168, 202, 293, 352, 367
Dunselman, Kees 202
Dupont-Auberville, A. 57, 64
Dürer, Albrecht 85
Dutzenberg, Franz Xaver, Krefeld 77, 79, 82, 180, 193, 369
Dyck, R.D.G. van 241

Eemnes, Zusters Franciscanessen van Heythuysen 101, 109–111, 126, 134, 290, 297, 346
Egmond aan den Hoef, De Karmel 346
Egmond-Binnen, Priorij van Sint Adelbertus / Sint-Adelbertabdij 346
Egmond-Binnen, Sint-Liobaklooster 233, 266–267, 285, 298, 346
Eijden, Herman G. van 352
Eijndhoven, A.J. van, Empe 37
Eindhoven, Sint-Catharinakerk 30, 33, 39–40, 127, 133

Elfrinkhof, Ida 352
Eligius, broeder 260
Elst, Jeanne Jacqueline van der 352
Elten, P.J. van, Amsterdam 197–198, 327
Elten, Petrus Jacobus van 178–179, 352
Emile, Frères, Lyon 79
Engelman, Jan 206, 219, 233, 235, 238, 244, 370
Enthoven, Anne Charlotte Christine (Chris) 352
Es, Antonius Nicolaas Maria (Ton) van 164, 207–208, 352
Essenwein, August Ottmar 63
Esser, Camille 166
Esztergom, Museum voor Christelijke Kunst (Keresztény Múzeum) 61
Everts, Johannes Hendrikus Antonius (Jan) 352
Eyck, Charles 206
Eyden, H.G. van der 207
Eysinga, Ephraïma Henriëtte Johanna (Ima) van 352

Farcy, Louis de 85, 87–88, 157, 163
Fattinger, Rudolf 270
Federatie van Liturgische Vereenigingen in Nederland 160–161, 203, 270
Feijenoord, Nederlandsche Rooms Katholieke Volksbond 190
Fermin, Antonius Henricus 174–175, 367
Fermin, H., Delft / Den Haag 4, 101, 114–120, 126, 129, 136, 141–142, 145, 157, 165, 168–169, 171–175, 193–194, 196–198, 202, 247, 285, 287, 290, 293, 299, 327, 364
Fermin, Hubert 112, 114–115, 165, 167–169, 173–174, 290, 367, 371
Fermin, Wilhelmina Hubertina Adeline 175
Fey, Andreas 89, 91
Fey, Clara 89
Fickler, Gebrs., Roermond 37
Fischbach, Friedrich 57, 77–78, 219–220
Fischer, Hildegard Maria Margaretha 220–221, 223–224, 228–231, 237–239, 249, 294, 301, 352, 367
Flemmich & Söhne, A. 195
Flüeler, Augustina 280–281
Fra Angelico 85, 171, 198
French, Gilbert, Bolton 83
Freppel, Charles Émile 87
Freund, Erika 224, 353
Funnekotter, Antonius Theodorus Maria 168, 202, 207, 240–241, 275, 367
Funnekotter, G.J., Utrecht 91, 95–96, 106, 112, 134, 137, 290, 327
Funnekotter, Gerardus Johannes 95–96, 114, 301
Funnekotter, H. / H. Funnekotter & Zoon, Delft / Rotterdam 101, 112–116, 126–127, 134, 136, 141–142, 165, 167–168, 196, 202, 207, 240–241, 275, 285, 290, 293, 328
Funnekotter, Helena Johanna 114
Funnekotter, Hermanus 112–115, 165, 167, 367, 371

Gaeng-van Hengel, J. – zie Hengel
Gahr, Johann Theodor Bernhard zum 111
Gastel, Antonia Anna Carolina van 34
Gay, Charles 87
Gay, Victor 55, 92, 288
Geest, Pius van der 111
Gennip & Huijsman, Van, Amsterdam 34–35, 37, 45, 91, 94, 297, 289, 328
Gennip, W.A. van, Amsterdam 94, 328
Gennip, Wilhelmus Adrianus van 35, 94
Georges, Eduard François 33, 43
Gerwen, Nelly van, Breda / Roosendaal 328–329
Geurts en Eling, Nijmegen 329
Geys, Marie 164
Giani, Wenen 77–79
Giessen, A.H. van 28, 31
Gilde de Saint Thomas et de Saint Luc 58, 61, 63, 85, 155, 159
Gildehuis, Het / W.H.M. Lambregts
Gils, Jac. van 202
Glässner, Magdalena 223, 233–234, 250, 252, 272, 294, 300, 353
Godesberg, kerk 257
Goes, Sint-Magdalenakerk 175, 189–190
Gotzes, Theodor, Krefeld 78, 80, 150
Graaf, Jacobus Joannes 64, 95, 162
Graëze, priester 89
Granpré Molière, Marinus Jan 218, 260
Groningen, Sint-Jozefkerk 127–128, 171–172
Groningen, Sint-Martinuskerk 120
Groot, Hendrikus Hermanus Anthonius (Harry) de 353
Grossé, atelier, Gent 30
Grossé, atelier, Brugge 14, 30–32, 51, 53, 55, 68, 72–73, 77, 79–80, 82, 84–88, 90, 108, 123, 128–130, 134, 136, 141, 154–156, 163, 185, 187–189, 191–197, 199, 240, 268, 287, 293, 367
Grossé, Antoinette-Emilienne 154, 156
Grossé, Elisa 154
Grossé, Jean François 30–31, 53
Grossé, Jean Josse 30
Grossé, Joseph 154–155, 367
Grossé, Louis 30, 51, 53, 87

Grossé jr., Louis 364, 367
Guéranger, Prosper 51, 55, 65–67, 90, 147, 262, 288
Guibout, Parijs 74, 83
Güldenpfennig, Elisabeth (zuster Amabilis) 257
Gunst, Julius, Bielefeld 139
Gunthenaar, Lies 353

Haalboom, Gerrit Jan 353
Haarlem, Bisschoppelijk Museum 64, 95, 162, 289, 366
Haarlem, Heilig Hartkerk 175
Haarlem, Museum voor Kunstnijverheid 201, 370
Haarlem, School voor Kunstnijverheid (Tekenschool) 201
Haarlem, Sint-Bavokathedraal 9, 189
Haarlem, Sint Bernardus in den Hoeck 95
Haas, Aad de 278–279
Halberstadt, Dom St. Stephanus 76, 269
Halle, Joseph A.A. van 31–32, 41, 45, 84, 287
Hamburg, Staatliche Kunstgewerbeschule 222–223, 231–232
Hamburg, Völkerkunde Museum 232
Harrison, T., Londen 83
Hartman, Joannes 67
Hartong, Maria Anna Elisabeth (Marianne) 353
Heckhausen, Clara 229
Heekeren, Jos. van 353
Heemann, Arthur, Deventer 329
Heemskerk, Sint-Laurentiuskerk 38, 46, 99, 166
Hefele, Karl Josef von 60–61
Hefner-Alteneck, Jacob Heinrich von 57, 60
Hegelsom, Sint-Hubertuskerk 211, 213
Heijden, Marianne van der 353
Heine, Peter 353
Helbig, Jules 58, 61, 85
Hemert, Louis van 353
Hemptinne, Felix de (dom Hildebrand) 149
Hemptinne, Joseph de 90
Hendricks, mevr. 40
Hendriks, Maria 353
Hengel, H. van den 188
Hengel, J. van 353
Hengelo, Klooster Sint Clara 346
Henricus, heilige 111
Henry, J.A., Lyon 29, 71, 90, 92–93, 116, 193
Hermans, Aug., Roermond 329
Hermans, Cornelis Rudolphus 58
Hermans, F.A.M. 161
Hermsen, Dorus 202
's-Hertogenbosch, Broederschap der Zoete Lieve Vrouwe 130
's-Hertogenbosch, Broederschap van de H.H. Martelaren van Gorcum 130
's-Hertogenbosch, Koninklijke school voor Kunst, Techniek en Ambacht 251
's-Hertogenbosch, Sint-Janskathedraal 42–43, 99, 123, 129–130, 134, 166
's-Hertogenbosch, Sint-Janskathedraal, Erewacht van het Heilig Sacrament 123, 130
Heskes, Suzanne 353
Heukelum, Gerardus Wilhelmus van 62–64, 70, 78–79, 90, 96–97, 110–111, 125, 136–139, 156, 158, 289–290, 301, 365
Heyn, Anton A.J. 246, 353
Hilversum, Sint-Vituskerk 111, 132, 135–136, 166, 187–188, 191, 249–250, 253, 365
Hoek, Lucien Albert Mathijs Mari (Luc, Lucas) van 353–354
Hoenselaar, Firma, Amsterdam 329
Hofer, Anton 186–187
Hoof, J. van, Woensel / Statum / Eindhoven / Strijp 329
Hooft, Ernestine Pauline (Ernee) 't 224, 235, 354
Hoog-Bielders, mevr. De 33
Hoosemans, H.W.J. 232
Horn, H.C. (Hein) ten 354
Horn, Jos ten 226
Horst, Sint-Lambertuskerk 213
Houten, Constance Petronella van 354
Hove & Laumen, Van, Roermond 91, 94, 97, 290, 330
Hove & Zoon, Van, Roermond 165, 330
Hove, J. van 94, 97, 290
Hubert-Ménage, Parijs 74, 83, 92, 359
Huibers, Johannes Petrus 241–242, 271, 280
Huijsman, J.G., Amsterdam 35–36, 94, 121, 330
Huijsman, Johannes Gerardus 35, 94
Hunfeld, Huub J.M. 354
Hurts, W.J., Amsterdam 330

Ignatius van Loyola, heilige 33, 87, 129, 133
Instituut voor Kerkelijke Kunst Sint Bonifacius, Amsterdam 225, 299, 324

Jacobs, J.D., Roermond 37
Jaillard, Lyon 74, 359, 363
Jansen & Co, M., Amsterdam 331–332
Jansen & Zn, J.W., v/h F. Stoltzenberg & Co, en: Jansen-Stoltzenberg v/h Fa. G. van Breekel, Roermond / Nijmegen 106, 165, 202, 331, 371
Jansen Kerkelijke Kunst, A. / Jansen Braam, Nijmegen 331
Jansen, Ch.T., Nijmegen 331

Jansen, J.W. 165, 371
Jansen, Kerkelijke Kunstateliers J.R., Nijmegen / Roermond 331
Janssen & Co, Tilburg 99, 101, 119–122, 126, 142, 165, 202, 332, 371
Janssen, Carolina Maria 99
Janssen, J.A. 100
Janssen, J.L. 160
Janssen, J.L., Rotterdam 332
Janssen, Johanna Engelina (An) 354
Janssen, Johannes Cornelis 99
Jeroen, heilige 64
Jonas, Henri Charles 207, 218, 354
Jong, plebaan De 67
Jong, Jan de 174
Jong, Jan de 265
Jongenelen, Adriana Cornelia Catharina 249
Jongenelen, Catharina Adriana Laurentia 249
Jongenelen, J., Roosendaal 247, 249, 285, 332–333
Jongenelen, Johannes 249
Jongerius, Wim 217
Joseph, Kerkelijke Kunstateliers Sint, Arnhem 333
Joseph, Kerkelijke Kunstateliers Sint, Den Haag 333
Joseph, Kerkelijke Kunstateliers Sint / J.M.A. Leliveld, Nijmegen 333
Juliana van Cornillon, heilige 127, 130
Jutfaas (Nieuwegein), Sint-Franciscusgesticht, Zusters Franciscanessen van Heythuysen 112, 185, 347

Kalf, Jan 157
Kalken, familie Van 99, 121, 142
Kalken, Adolphus Hendrikus van
Kalken, D. van, Antwerpen / Oirschot 34, 37, 41, 45, 99–100, 142, 287, 333
Kalken, Daniël Aloysius van 45, 99–100, 165, 202, 290
Kalken, Daniël van 34, 45, 99, 287, 290
Kalken, F.D. van / F.D. van Kalken van Meurs, Weert / Ubbergen 99–100, 165, 333–334
Kalken, Franciscus Daniël van 99–100, 290
Kalken, Gustaaf A.D.J.B. 119, 165
Kalken, Gustaaf van / Kalcken, Tilburg / Haarlem 165, 334
Kalken, J.A. van, Breda 99–100, 334
Kalken, J.A.J. van, Breda 45, 99, 334
Kalken, Joachim Antonius Johannes van 45, 99–100, 119, 165, 290
Kalken, Josephus Aloysius van 99–100, 290
Kalken, Maria Antoinette Caroline van 119, 165
Kalken, Mathilda Adriana Maria van 119, 165
Kalken, Peter Josephus van 99, 290
Kalken, Sophie Johanna Dimphna van 119, 165
Kampen, Maria Hemelvaartkerk 97–98
Karel de Grote 58
Katholiek Nederlands Persbureau 278, 372
Katholieke Kunstkring De Violier 157–158, 167–168, 173, 198, 240, 301
Katholieke Vereniging van Groothandelaren in Religieuze Artikelen 275, 301
Kessel, Servatius van 260
Keulen, Dom 60, 139
Keulen, Institut der Kölner Werkschule 152, 222, 234
Keulen, Institut für religiöse Kunst der Stadt Köln 152
Keulen, Schnütgen Museum 61, 151
Kevelaerer Fahnen und Paramenten, Kevelaer / Venlo 344
King, Thomas Harper 53
Kistemaker, J.F.A. 36
Klaarenbeek-Sandtmann, Margaretha – zie Sandtmann
Kleijn, Reinhardt Willem 354
Klein, Johann 91
Kleinertz, Alexius 91
Kleyn, H.G. 198
Klijn, Johanna 235, 237–239, 294, 354, 367
Kluijtmans, M. / firma Wed. M. Kluijtmans, 's-Hertogenbosch 91, 97–99, 290, 334
Kluijtmans, Mattheus Hubertus Josephus Maria 97–98, 290
Kluitmans & Co, W., Roermond 334
Knuijver & Zonen, A.A., Den Haag 334
Koedam, C. (Toos) 354
Koeverden, Wilhelmus Gerardus Josephus van 160, 162
Kohn, Ellen Philippine 214, 354
Koperdraat-Koedam, C. (Toos) – zie Koedam
Kraemer, Wally 207–209, 218, 235–238, 294, 301, 354, 367
Krebs, Frieda 224, 354
Krebs, Paulus 153
Krefeld, Deutsches Textilmuseum 58
Kreichgauer, Parijs 74, 83, 359
Kreuser 60
Kreykamp, Henri 283
Krieg & Schwarzer, Mainz 175–180, 192–193, 292
Kropholler, Alexander Jacobus 218
Kruyder-Bouman, Johanna Laura – zie Bouman

La Coste, J., Wed. P. van Walrée, Amsterdam 37
La Hu, Brussel 30
Laan, Hans van der 90, 259–265, 268–269, 278, 281–282, 285, 295, 297–298, 305, 354–355

Laib, Friedrich 60
Lambregts, W.H.M. 186, 329
Lamy & Gautier, Lyon 79, 369
Lamy & Giraud, Lyon 64, 90
Landstuhl, Schwestern vom armen Kinde Jesus 90, 118
Langedijk, Sint-Jan de Doperkerk 116
Laren, Sint-Jansbasiliek 224–225, 249, 253
Lasteyrie, Ferdinand de 41, 44, 97
Laumen & Zoon, J., Roermond 165, 335
Laumen, J. van 94, 97, 290
Lauweriks, Johannes Ludovicus Mattheus (Jan) 156–157, 169, 206, 231, 233, 355, 366
Leiden, O.L.V. Onbevlekt Ontvangen (Hartebrugkerk) 4, 46–47, 71, 98, 116–118, 134, 174
Leiden, Sint-Leonarduskerk 213
Leijten, Petrus 97
Lemire, Lyon 74–75, 83, 359, 363
Lennep Coster, David van, Amsterdam 37
Lenz, Peter 147–149, 151, 156–158, 173, 193
Leo XIII, paus 71, 94, 100, 297
Lernous, Gent 30
Leurs, J., Roermond 37
Limburgsche Zouavenbond 109
Limal-Boutron, Parijs 74, 83, 359
Linas, Charles de 51, 56, 62–63, 157, 288
Lindeman, H.J., Den Haag 335
Linden-'t Hooft, Ernestine Pauline (Ernee) van der – zie 't Hooft
Lindsen, Johannes Franciscus Augustin 137, 361
Lindsen, mevr. 137
Lindsen, Theodor Chrisostomus (Christiaan) 63, 137
Lipman, Sophia Cornelia Francisca 111
Lipperheide, Frieda von 200
Lloyd Wright, Frank 221
Lochem, Klooster Maria Immaculata / De Cloese 347
Londen, South Kensington Museum (Victoria & Albert Museum) 57
Loots, Frans, Tilburg 165, 335, 371
Loots-Bossard, C. – zie Bossard
Lourijsen, Lambert 207
Lowes, H.A. / Herman Lowes, Dieren 165, 191, 202, 335
Lowes, Henderikus Ambrosius 191, 371
Lowes, Hermanus Antonius Joseph 191
Lücker, Joseph Johan Hubert 94, 108, 355
Luckx & Zn, E., Haarlem 335
Lugt, dr. Van der 241
Luns, Hubert Marie (Huib) 207, 251, 355
Luzern, École de tissage 281–282
Lyon, Musée des Tissus 58
Maarssen, Heilig Hartkerk 182–183
Maas, H.J., Den Haag 336
Maastricht, Maison de la Miséricorde 33, 347
Maastricht, Onze-Lieve-Vrouwekerk 207
Maastricht, Sint-Servaaskerk 31, 33, 58, 78, 101–103, 116, 127–128
Maastricht, Zusters Franciscanessen Missionarissen van Maria 258–260, 274, 297, 347
Maertens, Alfons 154
Malou, Jean Baptiste 66–67, 69, 73, 84
Mammen, Jan 355
Manche-Janssen, Johanna Engelina (An) – zie Janssen
Mannaerts, Lisette 245, 355
Maredsous, Abbaye de 149, 163–164
Maria-Laach, klooster 149, 153
Martin, Arthur 51, 55–57, 60, 74–75, 83–84, 89, 288
Martinali, Wilhelmus (Willy) 355
Martinus van Tongeren, heilige 58–59
Mathot, Gerardus Leonardus (Gerard) 258, 355
Matisse, Henri 278
Matteus, broeder 264
Mayrhofer, Meta 164
Meer de Walcheren, Anne Marie Véronique Martine van der (zuster Christine / Xristine) 184, 264, 285, 355
Meer de Walcheren, Pieter van der 183, 184, 206, 264
Meer de Walcheren-Verbrugghe, Christine Wilhelmine Françoise Joséphine van der – zie Verbrugghe
Mélotte, Brussel 31
Mengelberg, E. 112
Mengelberg, Friedrich Wilhelm 62, 111, 139, 289
Mengelberg, Otto 77, 79, 111, 139–140
Mengelberg, Wilhelm / Otto en Willem Mengelberg / W. Mengelberg, Driebergen / Utrecht / Zeist 336
Mercier, D.J. 154
Metdepenningen, Antwerpen 30
Metzner, Emil 233–234, 269
Meuleman, Clemens 206, 225–226, 238
Mey, Jacques van der 232
Meyer-Hartong, Maria Anna Elisabeth (Marianne) – zie Hartong
Meysing, C.N.J. 154
Michaelis, Hildegard 223, 231–233, 238, 266, 269, 294, 298, 355
Michels-Berden, Dora Henriette Maria Hubertine – zie Berden
Moens, Wies 220–221, 228–229
Mohrman, M.E. 201
Molkenboer, Antonius Henricus Johannes (Antoon) 157, 202, 207, 355

Molkenboer, Phemia 202
Molkenboer, Theodorus Henricus Antonius (Theo) 157, 169, 173–174, 207, 293, 355, 367
Moll, Corneli van 32
Monnickendam, Martin 224
Monthaye, Louis de 156
Moonen, J.A., 's-Hertogenbosch 106, 336
Moorsel, Cornelis Marie van 218, 233, 370
Muiden, Sint-Nicolaaskerk 28
Mulder-Herzet, J., 's-Hertogenbosch 106, 336
Müller, Georg 67, 69, 89
München, Staatsschule für angewandte Kunst 222
Münster, Kunstgewerbeschule 228
Murillo, Bartholomé Esteban 118–119
Mutsaerts, Wilhelmus 270
Mutselaar, pastoor 280

Naarden, Sint-Vituskerk 257, 259
Nahmer, Beatrice von der 355–356
Nederlandsche R.K. Bond van Kunstnijveren op het Gebied van Borduurwerken en Handelaren in Kerkbenoodigdheden 165, 191, 202, 240, 258–259, 270, 274, 301
Nederlandse (Rooms-)Katholieke Middenstandsbond 255, 275
Nederlandse Katholieke Vereniging van Detailhandelaren in Religieuze Artikelen (HIRA, HIRAM) 275, 301–302
Nerée tot Babberich-van Houten, Constance Petronella – zie Houten
Neurenberg, Germanisches Nationalmuseum 61, 363
Neuss, Marienkirche 139
New York, Saint Patrick's Cathedral 247
Newton, Jones & Willis, Birmingham 83
Neyret, Parijs en St. Étienne 191
Nicolas, F., en Zonen, Roermond 166
Nicolas, Josephus Antonius Hubertus Franciscus (Joep) 206–207, 356
Niehaus, Kasper 227
Nieuwbarn, Mattheus Cornelius 151, 158
Nieuwegein, Sint-Barbarakerk 254
Nijmegen, O.L.V. van Lourdesparochie 244
Nijmegen, Sint-Dominicuskerk (Broerskerk) 111
Nijmegen / Berg en Dal, Huize Koningsgaard 347
Nijs, Wilhelmus Johannes Hyacinthus (Wim) 239, 244, 246, 273–274, 294, 356
Nijsten, Jeanne 235, 237, 294, 356
Noort, A.C. van 275
Noyons, Ch., Utrecht 336

Ogtrop, weduwe van Piet van 118, 129
Oosterhout, Abdij Notre Dame / O.L.V. Abdij 184, 259–260, 265–266
Oosterhout, Sint-Paulusabdij 158, 184, 259–260, 262, 264–266
'Opgang', N.V. Boek- en Kunsthandel, Amsterdam 336
Os, Aug. van, Tilburg 189, 337
Os, Augustinus Arnoldus 189–190, 238
Oven, Gebr. van, Den Haag 203, 293, 337
Overveen, O.L.V. Onbevlekt Ontvangen 168

Pacher, Augustin 152–154
Pacifica, zuster – zie Asbeck
Parijs, Musée de Cluny
Parijs, Sacré-Coeur 47, 184
Pasquina, Giuseppe, Turijn 79, 369
Patrizi Naro, Costantino 69
Pauli, Franz 356
Pavoordt, Joseph Maria van de 165, 176, 246, 273, 367, 371
Pavoordt, mevr. Van de 273
Peeters, Wed., Antwerpen 30, 39–40
Permanente Tentoonstellingsraad voor Katholieke Kunst (Petra) 207–209, 219, 240
Persy, Werner 356
Peters, Leo, Kevelaer / Venlo 153–154, 181–183, 197, 293, 337
Peters, Minna 139
Petrus Canisiushuis, Sint, Nijmegen 337
Philp, John 32
Picasso, Pablo 278
Pichot, Th. 241
Pielen & Co, Dr. 80, 369
Pijnappel, Th. / Pijnappel Paramenten, 's-Hertogenbosch 247, 249, 277, 280, 285, 337–338
Pijpers, Arnoldus Hendrikus Maria (Arnold) 356
Pirson, Alfred 163–164
Pius IX, paus 47, 69, 85, 87
Pius X, paus 160
Pius XI, paus 187–188
Pius XII, paus 277
Plauen, Staatliche Kunstschule für Textilindustrie 222
Poncet, Gaspard 116
Pöschen, Roermond 37
Postmes, Jozef Antonius (Jos) 356, 370
Praag-Smichov, Kloster St. Gabriel 153
Pugin, Augustus Welby Northmore 51–54, 59–60, 62, 65–68, 72–75, 82, 84–85, 89–90, 288
Puniet de Parry, Jean de 158, 259

Quihaut, Parijs 30

Rafaël 85
Randag, Wilhelmus Franciscus Marie Constantinus (Humbert) 211, 213–214, 259, 274, 294, 356
Ravenstein, Sint-Luciakerk 237
Receveur, Lucia Henriëtte 33
Receveur, Wed. C., Venlo 33
Reichensperger, August 51, 60–63
Reijgersberg, Joannes Nicolaas (pater Constantinus) 221–222, 278
Reims, kathedraal 66, 75, 84, 89–90, 262–263
Reni, Guido 131
Renswoude-Bloemhof, H. van – zie Bloemhof
Reusens, Edmond 51, 61, 63
Révoil, Henry 74
Rientjes, Antonius Egbertus 158, 162, 219–220, 227
Rietfort, P.P., Haarlem 160, 165, 175–179, 193, 196, 199, 202, 242–243, 246, 273, 285, 292, 338, 368, 371
Rietfort, Petrus Paulus 175–176
Rietstap & Zoon, T.A., Den Haag 34–35, 37, 45, 287, 338
Rietstap, Johannes Leonardus Theodorus 35, 287
Rietstap, Theodorus Adrianus 35, 287
Rijswijk, Sint-Benedictuskerk 265
Roelofs jr., Willem 208
Roermond, Zusters Carmelitessen 348
Roey, Jozef van 213
Rogers, W. Harry 83
Rogge, Elisabeth 228
Rogmans-van Etten, mevr. 33
Roland Holst, Richard Nicolaüs 159, 206, 211
Rolduc, Seminarie 101
Roosendaal, Kerk van O.L.V. van Altijddurende Bijstand 170, 172
Roosmalen, Van, 's-Hertogenbosch 34, 37, 338
Rosmalen, Sint-Lambertuskerk 177
Rotterdam, O.L.V. Onbevlekt Ontvangen (Wijnhavenkerk) 87, 128–129
Rotterdam, Sint-Antonius van Paduakerk 113
Rotterdam, Sint-Antonius Abtkerk 232, 253, 280
Rotterdam, Sint-Lambertuskerk 167–168, 195, 240
Rouault, Georges 278
Roulin, E. 157
Rox, Pascal 149
Rüdesheim, Kloster St. Hildegard 153

Sambeek, Zusters Redemptoristinnen 348
Sandtmann, Margaretha 356
Sartingen (en Schundelen), Horst 37
Schaareman-Schregel Antoinette Bernardine – zie Schregel
Schaepman, Andreas Ignatius 71, 96, 134, 137–139, 365
Schaepman, mej. M. 137
Schiedam, O.L.V. van de Rozenkranskerk 106–107, 111
Schiedam, Sint-Johannes de Doperkerk 108
Schillig, Erna 281–282
Schnütgen, Alexander 57, 61, 77–79, 90–91, 139, 148, 151
Schouten, mej. E 189, 207, 356, 367
Schouten, mej. H. 189, 207, 356
Schregel, Antoinette Bernardine 208, 356, 367
Schutz-Nijsten, Jeanne – zie Nijsten
Schuursma-Buys, Ellen Manon – zie Buys
Schwarz, Franz Joseph 60
Seghers, Gerard 119, 122
Seijller, F., 's-Hertogenbosch 338
Sengers, Lodewijk Antonius (Lode) 356, 369
Sens, kathedraal 57, 83, 92–93
Servaes, Albert 205
Sibour, Dominique Auguste 74, 83, 362
Sighart, Joachim 60
Simpelveld, Huis Loreto, Zusters van het Arme Kindje Jezus 14, 91, 101–104, 111, 126–128, 131, 147, 254–255, 257–259, 290, 297, 305, 348, 367
Sinnige, Anna Maria Woltera 356
Sint-Bernulphusgilde 63, 96, 114, 136–139, 156–158, 168–169, 172, 198, 201, 207, 219, 240–241, 278, 289, 301
Sint-Bernulphushuis, Amsterdam 185–188, 194–197, 219, 223–225, 228, 231, 293, 299, 323–324
Sint-Maartenshuis / J.N. Ypma, Maartensdijk / Utrecht 254, 285, 335–336
Slabbinck, atelier Hendrik, Brugge 196, 199–201, 242, 269
Slabbinck, Hendrik 351
Sliedrecht, Elizabeth Maria Raphaëlla (Ella) 246, 283, 356–357
Smeets, George 260, 265
Smeets, René Henri Jozef 208, 357
Smeets-Brüning, Maria Adelaïde Henriette (Mariëtte) – zie Brüning
Smit, C., Amsterdam 339
Soffers, C. 202
Soiderquelk, François-Ours 28–29, 31, 40, 81
Solesmes, klooster 51, 55, 149, 259, 369
Spigt, J. 337
Spitzer, Frédéric 57
Stadelmaier, A.W. / Stadelmaier Nijmegen B.V. / Stadelmaier B.V., Nijmegen 205, 234, 242, 247, 250–254, 256, 268, 270–272, 274–275, 279, 282–283, 294, 299, 305, 339

Stadelmaier, Arthur Willy 233–234, 241, 251, 275, 294
Stadelmaier, Bernard Konrad Paul 272, 275, 285
Stadelmaier-Glässner, Magdalena – zie Glässner
Stambeek, Van, Roermond 37
Stans, Kloster St. Klara 280–281
Statz, Vincent 90
Stehman, Samuel 281
Steiner, Lucas 147–148
Steyl, Missiezusters Dienaressen van den H. Geest 348
Stokhof de Jong-Sinnige, Anna Maria Woltera – zie Sinnige
Stoltzenberg, F., Roermond 29, 31–33, 35, 37–38, 41–45, 47–48, 60, 68, 91–98, 100–101, 104–109, 111–112, 114–116, 121, 126–127, 134, 137–139, 141–142, 165, 287–290, 298, 339–340
Stoltzenberg, François Charles 29, 32–33, 48, 60, 62, 91–92, 94, 97, 108–109, 287
Stoltzenberg, Frans Marie Hubert 104, 115, 141, 290
Stoltzenberg, Henricus Josephus 33
Stommels, Gommarius, Eindhoven 35–37, 340
Sträter, J.L., Hilversum 239, 242–249, 252, 254, 271–272, 273–274, 279, 283, 285, 294, 305, 340
Sträter, Joseph Lodewijk 241, 244, 246, 273, 275, 282, 285, 294, 367
Sträter-Feitz, Gerarda Maria Johanna 244, 273
Street, Georg Edmund 83
Stuers, Victor de 71, 117–118, 158
Stummel, Friedrich 78, 150–151, 181
Stummel, Helene 150–151, 153–154, 186, 192, 199–200, 268–269
Stuyt, Jan 157–158, 213, 218, 232, 367
Sutorius & Co, Paul, Amsterdam 34–35, 37, 45, 121, 165, 340–341
Sutorius, Johannes Wilhelmus 35
Sutorius, Paulus 35, 45

Tarfin, Lyon 30
Tassinari & Chatel, Lyon en Parijs 64, 71, 79, 369
Tegel, A.E., Oldenzaal 37
Tegelen, Klooster Nazareth / Priorij Nazareth 348
Telgte, kerk 228
Tepe, Alfred 62, 289
Testas, Henriette Johanna Petronella Wilhelmina (Willemien) 357
Thomas van Canterbury, heilige 57, 83–84, 92–93
Thorn Prikker, Johan 159, 195, 226, 234, 236, 240, 269, 357
Tilburg, Katholieke Leergangen 211, 221
Tilburg, R.K. Metselaarspatroons Vereeniging 190
Tonnaer, Josephus Hubertus (Jos) 112–115, 141
Toorop, Johannes Theodorus (Jan) 159, 367
Traut, Thea 224, 357
Travaglino & Zonen, J.A., Haarlem 36
Travaglino, M. & J., Haarlem 36, 341
Trier, Werkschule für christliche Kunst 222

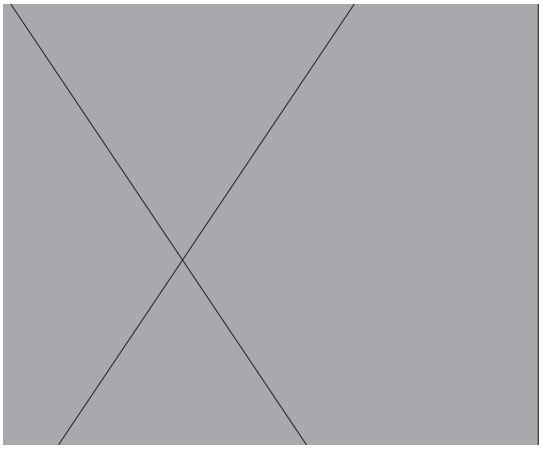
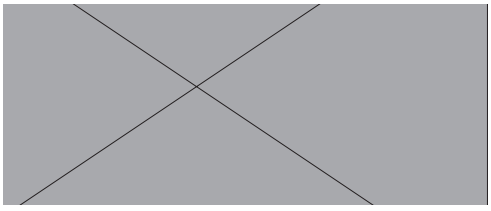
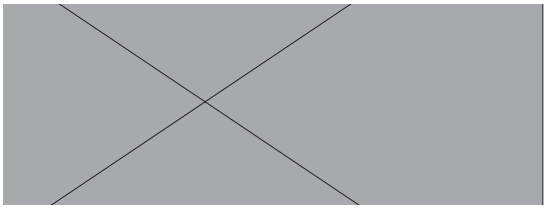
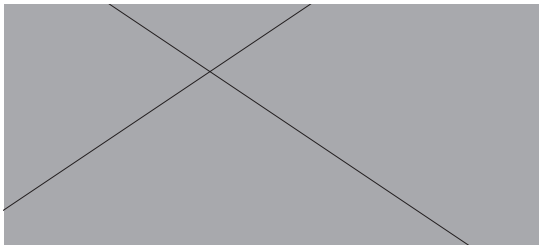
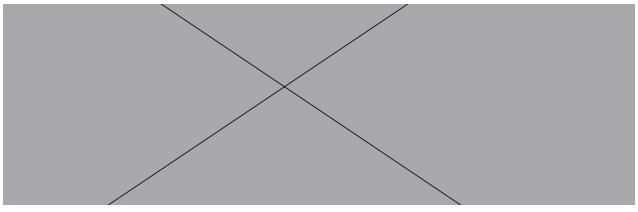
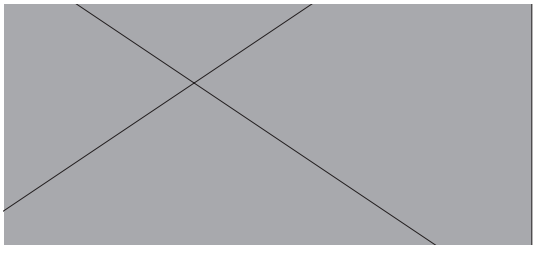
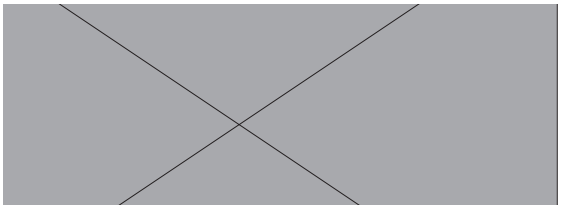
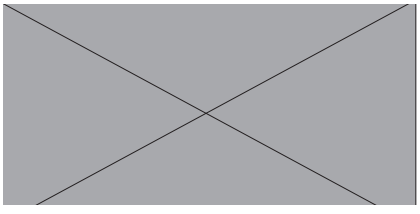
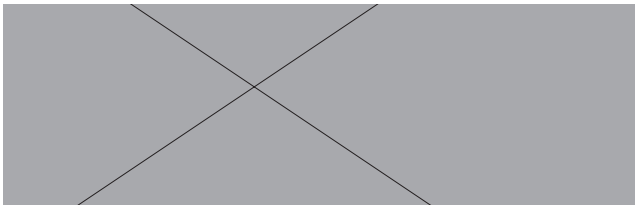
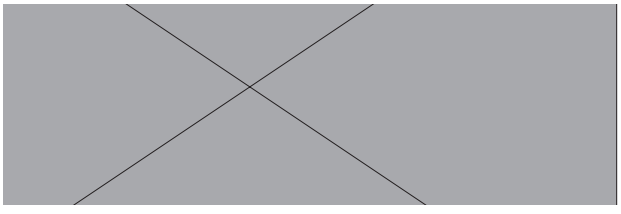
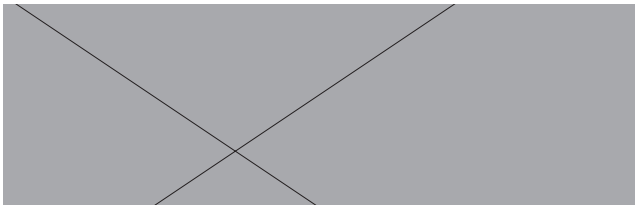
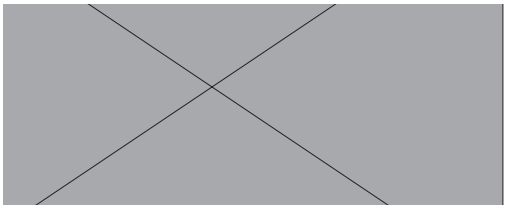
Uden, Klooster Maria Refugium 348
Uffelen, J.H. van 357
Utrecht, Aartsbisschoppelijk Museum 56, 62, 64, 137–139, 163, 220, 289, 365, 369
Utrecht, Broederschap van het Allerheiligste en Onbevlekte Hart van Maria 34–35, 96
Utrecht, Museum van Nieuwe Religieuze Kunst 185, 224, 235
Utrecht, Sint-Catharinakerk / Sint-Catharinakathedraal 62–63, 67, 96, 108, 136–137, 289
Utrecht, Sint-Willibrorduskerk 138

Vaals (Mamelis), Abdij Sint-Benedictusberg 265, 348–349
Vakgroep paramenten-ateliers 275, 301
Vanel, Lyon 74, 359
Veen, Wil van 274, 285
Velp, Zusters Redemptoristinnen 179
Velthuys, J. 169
Ven, Wilhelmus van de 130
Venlo, Klooster Bethanië, Zusters Dominicanessen 256, 349
Venlo, Klooster Mariënthal 349
Venlo, Sint-Martinuskerk 181–182
Verbrugghe, Christine Wilhelmine Françoise Joséphine 183–184, 206, 264, 357
Verbunt, H.J.M. 177
Verbunt, J.A., Tilburg 265, 270, 285, 341, 368, 371
Verbunt-van Dijk, H., Tilburg 175, 177, 179, 196–197, 199, 202, 265, 292, 341
Verenigde Paramenten-Ateliers, Hilversum 243, 246, 342
Vereniging ter versiering van arme kerken 107, 109
Vermolen-Damen, A.T.R., Amersfoort 342
Versluis, P.J. 372
Verspijck-van der Elst, Jeanne Jacqueline – zie Elst
Vertoigne, Yperen 30
Verzier, Lyon 74
Viola, Maria 157, 184
Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel 51, 54, 56, 62, 74–75, 84, 90, 141, 218, 359
Vos, Charles 226, 370
Vree, F.J. van 35

Vriens v/h Pijnappel, Kunstatelier / Kunstatelier Vriens, 's-Hertogenbosch / Engelen 337
Vries, C.H. de, Amsterdam 41, 51, 64, 101, 121–124, 126, 129–130, 142, 165–166, 196, 198, 215, 241–242, 271, 285, 290, 342–343
Vries, Constantinus Henrikus de 167, 241, 367, 371
Vries, Cornelis Hendricus de 41, 121–123, 165, 167, 202, 367
Vries, Nicolaas Andreas Johannes de 241
Vries-de Does, Leny de – zie Does

Waal, mgr. De 160
Waalwijk, Sint-Johannes de Doperkerk 98
Waarland, Sint-Wulframkerk 240
Wageningen, Hogeschool 266
Wagmüller, Thérèse 153–154
Wahlwiller, Sint-Cunibertuskerk 278
Waldeck-Rousseau, Pierre 255
Walraff, Waldniel 79
Warren, Firma, Den Haag 209, 343
Wassenaar, Goede Herderkerk 265
Waterkamp, J.M.J. 158, 214–215, 238
Waters, Math., Geldrop 343
Weale, W.H. James 55, 58, 61, 63, 69–70
Weber, Carl 224
Weber-Krebs, Frieda – zie Krebs
Weert, Klooster Maria-Hart 349
Wehmeijer, Andreas August 165, 191, 371
Wehmeijer, Gebr., 's-Hertogenbosch / Nijmegen 191, 202, 343
Wehmeijer, S. 165, 371
Weimar, Bauhaus 223, 231
Wenen, Kunststickerei-Schule 201
Wenen, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst und Industrie 58–59, 77
Wennen-Vinkesteyn, J., Amsterdam 106, 343
Werson, G.M.R. / Reinier Werson, Rotterdam / Utrecht 293, 343–344
Westerwoudt, J.A.A.M. 189
Wetering, Henricus van de 107, 109, 111, 139–140, 203, 365
Wichmann, Jo(h)anna 218, 223–228, 235, 237–238, 294, 301, 367
Wiegman, Mattheus Johannes Marie (Matthieu) 206–207, 357
Wiegmans, Willem Leendert 214–215, 217, 294, 357–358
Wiel, A.J. van de / Sint Antoniushuis, Breda 191, 344
Wiel, Adrianus Johannes van de 165, 191, 202, 371
Wijdeveld, Hendricus Theodorus 214
Wijdeveld-Kohn, Ellen Philippine – zie Kohn
Wijnkamp, Isaac, Haarlem 36
Wilhelmina, koningin 119
Willemsen, Michaël Antonius Hubertus 90
Wilmer, Gerardus Petrus 70
Winkel-Hendriks, Maria – zie Hendriks
Winkler, Ida 201
Wisques, Abbaye Saint-Paul 259
Wit, Jacques de 245–249, 253–254, 271, 273–274, 279, 283, 294, 358
Witte, Fritz 152–153
Wittem, Redemptoristenklooster 258
Witteman, Nico 226
Woensel, Sint-Petruskerk 107–108
Woerkom, Wilhelmus Antonius Maria Joseph (Wim) van 250–254, 256, 268, 272, 279, 283, 294, 301, 358, 367
Wolter, Maurus 147, 149
Wolter, Placidus 147, 149
Wolters & Co, Krefeld 193
Wüger, Jacob 147–148
Wyenbergh, J.W. van den / Kevelaerer Paramenten- u. Fahnenfabrik van den Wyenbergh 150–151, 344

Xristine, zuster – zie Meer de Walcheren, A.M.V.M. van der

Ypma, J.N. 254, 274, 335–336

Zaandam, Sint-Bonifatiuskerk 51, 122, 124, 166
Zeegen, Christina Tobieta Sophia (Christiene) van 358
Zotti, Josef 195
Zwijsen, Joannes 68, 70
Zwirner, E. 358
Zwirner, T. 358
Zwolle, Dominicanenklooster 171–172, 175, 194
Zwolle, Sint-Jozefkerk 226