

Jos.H. Pouls

'Identiteit' in de Limburgse kunst van het interbellum. De casus Alphons Boosten

Wat hij dacht en wat hij deed, was typisch Limburgs; dit is niet voor iedereen een verstaanbare taal omdat de Limburgse geest waarvan Boosten een sprekend voorbeeld is, niet voor iedereen begrijpelijk is. Daartoe moet men de eeuwenoude geschiedenis, die de Limburgse Cultuur en den Limburger gevormd heeft, zoals elk volk gevormd wordt, leren kennen en daardoor óók leren begrijpen. In Boosten leefde deze traditie, zoals het Christendom die gemaakt heeft tot een levende, altijd vloeiende bron waaruit ook hij en vooral hij putte...¹

Deze bijdrage gaat over een in het begin van de eenentwintigste eeuw beladen begrip: identiteit. Meer in het bijzonder gaat het over de identiteit van de Limburgse kunst en cultuur tijdens het Interbellum. In die periode werd de opvatting dat Limburg een unieke culturele identiteit bezat breed gedragen. 'De Limburger' was anders: blijmoedig, creatief, vol gemeenschapszin, eenvoudig van geest, dichtbij de natuur, in het bezit van een rotsvast geloof en afkerig van materialisme en socialisme.

In deze bijdrage wordt onderzocht in welke mate en op welke wijze dit *bewustzijn* aanwezig is geweest in de Limburgse beeldende kunst en architectuur van de jaren 1920 en 1930. Daartoe wordt eerst globaal het ontstaan geschetst van het Limburgse identiteitsbesef, vervolgens wordt ingegaan op het regionalisme in de Limburgse beeldende kunsten en tenslotte worden kerken geanalyseerd van een architect die bekendheid verwierf als exponent bij uitstek van 'de Limburgse eigenheid': Alphons Boosten.

'Volksgeist'

Het idee dat elk volk een 'eigen ziel' (*Volksgeist*) heeft, is tijdens de Duitse Romantiek geijkt door Johann Gottfried Herder (1744-1803).² De natuur zelf zou de mensheid in verschillende volksgemeenschappen hebben verdeeld, elk met een uniek karakter dat in de loop der geschiedenis intact zou blijven. Zijn idee was dat zonder worteling in de *Volksgeist* een cultuur gedoemd is ten onder te gaan. Volkskundigen zoals Herder en de broers Jakob Grimm (1785-1863) en Wilhelm Grimm (1786-1859) geloofden dat de volksgeest vooral kon worden achterhaald door onderzoek van de taal; met name dialecten, volksliederen en volksverhalen werden beschouwd als schakels tussen verleden en heden.

1 Gemeentearchief Heerlen (nu Rijckheyt), Archief F.P.J. Peutz te Heerlen, 1896-1974, inv. nr. B-1, 227: 'In memoriam, uitgesproken door WGA-voorzitter Jules Kayser', Verslag Werkgemeenschap der Architecten d.d. 4 januari 1951.

2 T. Dekker, H. Roodenburg en G. Rooijackers (red.), *Volkscultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnologie* (Nijmegen 2000) 18.

Vooraf in eenvoudige, geïsoleerde boerengemeenschappen zou de authentieke cultuurkern nog manifest zijn en volkskundig onderzoek zou zich daarom op die gemeenschappen moeten richten.³ In het verlengde van deze opvatting werd kunst niet opgevat als uiting van een individuele kunstenaar, maar primair als expressie van het volk wiens wezen de kunstenaar zou delen.

Deze vooral na 1945 om voor de hand liggende redenen zwaar bekritiseerde cultuuropvatting was tijdens het Interbellum dominant onder katholieke intellectuelen, politici, wetenschappers en kunstenaars in geheel West-Europa. De vraag of en hoe de regionale 'ziel' (voortaan wordt het meer neutrale woord *identiteit* gebruikt) in het Limburg van het interbellum kan worden 'bewezen' op basis van psychische of sociaal-culturele kenmerken, is hier niet aan de orde. Die vraag kan simpelweg niet worden beantwoord. Identiteit is immers een sociaal-culturele constructie, die vooral inhoud krijgt in tijden van verandering. Identiteit is een gedeelde *beleving* van wat je bent, in dit geval door en over een groep bewoners in een bepaalde streek en op een bepaald moment. Het gaat bij dit concept om het gevoel van 'anders zijn', zowel door leden van de eigen groep als door buitenstaanders.

De 'ziel van Limburg'

Vanaf het midden van de negentiende eeuw groeide in Limburg een vorm van bovenlokaal bewustzijn, vooral onder clerici en onderwijzers.⁴ Van een afgebakende omschrijving van de gewestelijke identiteit en een breed gedeelde beleving daarvan was toen nog geen sprake. Pas vanaf 1900 veranderde dit en vooral na 1918 raakte de aandacht voor het Limburgse 'volkseigene' in een stroomversnelling.⁵ Hiervoor kunnen meerdere oorzaken worden aangevoerd. Zo bestond de provincie inmiddels al een kleine eeuw als aparte staatkundige eenheid en was er volop cultuurhistorische kennis over het gewest verzameld door verenigingen als het LGOG en Veldeke. Deze kennis werd uitgedragen in heemkundige boeken en tijdschriften zoals *De Maasgouw* (vanaf 1879), *De Nedermaas* (1922-1941) en *Veldeke* (vanaf 1926) en drong door in (katholieke) kranten en het onderwijs. Relevant is verder de mentale druk op de 'eigenheid' door de snel groeiende mijnstreek, die 'vreemde' elementen aantrok en de traditionele, agrarische samenleving onder spanning zette. Tenslotte is er een samenhang met het in de jaren twintig in geheel West-Europa groeiend conservatisme en corporatisme, dat was gericht tegen de denkbeelden van de Verlichting, het socialisme en het liberalisme.

3 *Ibidem*, 70-71.

4 P. Nissen, 'De ontplooiing van het regionaal zelfbewustzijn in de beide provincies Limburg na 1839', in: *Eenheid en scheiding van de beide Limburgen* (Leeuwarden/Maastricht 1989) 199-201; pastoor H. Welters (1839-1887) publiceerde al in 1877 zijn *Limburgsche legenden. Sagen, Sprookjes en Volksverhalen als 'uitingen van het Limburgsche karakter en de Limburgsche zeden'*.

5 Zie J. Golstein, 'Het ontstaan van het Limburgs chauvinisme in Sittard', *Studies over de sociaal-economische geschiedenis van Limburg / Jaarboek van het Sociaal Historisch centrum voor Limburg XXXI* (1986) 1-78.

Illustratief voor de visie op het Limburgse volkskarakter tijdens het interbellum is *De ziel van Limburg* (1931) van de Maastrichtse leraar Fons Tuinstra (1897-1971). Tuinstra ziet de Limburgse volksaard als de som van bijna alleen maar positieve eigenschappen, door hem afgeleid uit een wonderlijke combinatie van geërfde Kelto-Romaanse, Germaanse en katholieke elementen. De 'makers' van de Limburgse identiteit refereren ook veelvuldig aan de (mystieke) invloed van het heuvelachtige landschap op de vorming van het Limburgse volkskarakter. Volgens dr. Joseph Viegen, mogelijk de laatste belangrijke woordvoerder van Limburg als een organisch en exclusief katholiek cultuurgewest, kon de Limburgse identiteit zich pas ontwikkelen nadat aan de verwaarlozing van het gewest door Hollands-calvinistische arrogantie een einde was gekomen.⁶ Die fase was ingezet met de opkomst van de mijnindustrie en kwam in de jaren twintig tot volle ontplooiing. Het 'oude cultuurgewest' Limburg hervindt dan zijn zelfbewustzijn en wezen, aldus Viegen in 1955.

De Nijmeegse kerkhistoricus Peter Nissen (geb. 1957) ziet in zijn studie uit 1989 over het regionale bewustzijn in de beide Limburgen, het discours vooral na 1930 aantrekken.⁷ In aansluiting op de Rijnlandse volkskunde (*Kulturraumforschung*⁸) trachtten diverse Limburgse auteurs in de jaren dertig 'de ziel van Limburg' te beschrijven. Wat die auteurs volgens Nissen met elkaar gemeen hebben, is de opvatting dat het Limburgse volkskarakter het product was van eeuwenlange beïnvloeding door enerzijds de Romaanse en anderzijds de Germaanse cultuur, met name de Rijnlandse.⁹ Daarbij was al snel de spirituele invloed van het christendom gekomen en meer recent - de veelal negatief geduide - 'Hollandse' invloed als gevolg van de opname in de natiestaat in 1839.

6 J. Viegen, *Balans der moderne Limburgse wand- en glasschilderkunst* (Maastricht 1955) 26.

7 Nissen, 'De ontplooiing van het regionaal zelfbewustzijn', 181. Voorbeelden: M. Kemp, *De geest van Limburg* (Maastricht 1926); F. Tuinstra, *De ziel van Limburg* (1932); G. Knuvelde, *Vanuit wingewesten* (Hilversum 1930); W. Roukens, 'De Limburgers', in: P. Meertens en A. de Vries (red.), *De Nederlandse volkskarakters* (Kampen 1938) 293-317; J. van Ginneken, *Ras en taal* (Amsterdam 1935). Zie ook: P. Nissen, 'Confessionele identiteit en regionale eigenheid. De pastorale instrumentalisering van regionale tradities in de vormgeving van de religieuze beleving', in: C. van der Borgt e.a. (red.), *Constructie van het eigene. Culturele vormen van regionale identiteit in Nederland* (Amsterdam 1996) 155-172.

8 Zie over dit belangrijke onderwerp de gedegen studie van A. Knotter, 'Na de *Kulturraumforschung*. Oude en nieuwe concepten in de grensoverschrijdende regionale geschiedschrijving', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 118 (2005) 227-246.

9 Deze opvatting is wetenschappelijk gestoeld op studies van de Limburgse priester en volkskundige J. Schrijnen, *Nederlandsche Volkskunde* (1915-17), die drie Germaanse stammen van het Nederlandse volk onderscheidde: Franken, Saksen en Friezen. Limburg paste hier dus niet goed in. Opvallend is dat anno 2009 deze visie nog steeds sterk leeft onder leden van de culturele elite in Limburg; zie de discussie over 'Maastricht culturele hoofdstad 2018' in *Zuiderlucht*, waarin Peter Fransman, Stijn Huijts en Guido Wevers de gedachte ventileren dat Maastricht op het snijvlak ligt van de latijnse (romaanse) en germaanse cultuur en dat deze 'schurende culturen' de regio hebben gevormd; 'Sporen daarvan zijn veelvuldig terug te vinden in de taal en het gedrag van de mensen' (*Zuiderlucht* november 2008, 9). Zie ook de reactie daarop van Eric Wetzels die in *Zuiderlucht* (maart 2009) beweert dat de gezamenlijke identiteit er een is van 'stabiele gelatenheid', terwijl Maastricht wordt gekenmerkt door zijn religieuze identiteit (constante in de Maastrichtse historie).

Auteurs over het 'Limburgs volkseigene' hebben zeker weet gehad van de onderlinge tegenspraak en lacunes in de beschrijvingen en meer nog de etnische en historische 'verklaringen' van 'de Limburgse ziel'. Die blijkt ongrijpbaar en divers. Hun grootste probleem was wel het gebrek aan culturele en historische eenheid in de langgerekte provincie. Tot 1839 had Limburg nooit bestaan als bestuurlijk entiteit en de in dat jaar opgerichte provincie was primair voortgekomen uit pragmatisme. De landschappelijke, historische, taalkundige en mentale verschillen waren groot. Daarom: wie bedoelt men eigenlijk met 'de Limburger': de bewoners van de regio Maastricht? Die van Zuid-Limburg? Misschien toch maar de gehele provincie? Of ook nog met Belgisch-Limburg erbij?

Limburgse kunst: 'lyrisch en zangerig, van een onbekommerde schoonheid'¹⁰

Ondanks het definitieprobleem bestond er tijdens het interbellum in Limburg onmiskenbaar een bewustzijn van 'wij horen bij elkaar'. Manifesteerde dat 'Limburggevoel' zich ook op het terrein van de contemporaine kunst en architectuur? Bestond er een 'typisch Limburgse' kunst? En zo ja: welke kenmerken had die en wie heeft die kenmerken als eerste opgeschreven?

'Limburg' (beter: het gebied van het huidige Limburg) kende vanaf de late middeleeuwen tot aan de Franse Tijd enkele artistieke centra zoals Maastricht, Sittard, Roermond en Venlo. Deze konden bogen op een (beperkte) lokale kunstproductie maar hadden overigens weinig met elkaar gemeen. Er bestond geen 'Limburgse kunst' tijdens het Ancien Régime. In de negentiende eeuw was dit weinig anders. Hoewel er in diverse steden (met name in Maastricht en Roermond) werd geschilderd en gebeeldhouwd, waren er geen 'Limburgse kunstenaars'. Pierre Cuypers (1827-1921) uit Roermond was de eerste Limburgse kunstenaar van (inter)nationale allure. De provincie Limburg was inmiddels (1839) geboren. Had Cuypers een band met 'Limburg'? Zijn biograaf Wies van Leeuwen denkt dat Cuypers nog niet 'het Limburgse gevoel' heeft gekend. Hij heeft zich in eerste instantie architect gevoeld, dan huisvader, vervolgens katholiek, dan Nederlander en pas in laatste instantie 'Limburger'.¹¹ Cuypers maakte overigens wel gebruik van regionale materialen en motieven in zijn bouwkunst en introduceerde streekgebonden 'huisstijlen'. Ook uit de wijze waarop hij zijn dorpskerken aanpaste aan de *genius loci*, blijkt waardering voor de regio. Cuypers sprak en koesterde het Roermondse dialect. Maar volgens Van Leeuwen was hij er toch in eerste instantie voor zijn vak en wilde hij daarin koste wat kost groeien, nationaal en uiteindelijk ook internationaal.

De 'eigenheid' van de Limburgse kunst(enaars) werd pas na 1918 benoemd. In feite gebeurde dat ver buiten de regio zelf, namelijk op de Rijksacademie van Amsterdam. Bij gelegenheid van een expositie van de kunstenaarsvereniging Sint Lucas in 1916, stelde prof. Carel Dake (1857-1918) vast dat de inzendingen van de Limburgse studenten Henri Jonas, Guillaume Eberhard en Robert Graafland

10 Jan Engelman, *Het Gildeboek* (1936) 54.

11 Mededeling Wies van Leeuwen d.d. 19 augustus 2008, waarvoor mijn hartelijke dank.



De oprichters van de Limburgse Kunstkring in 1910. Van links naar rechts: Rob Graafland, Van der Kooij (zittend op de ballustrade), Vic. Reinders, Jos Postmes, Jan Bakhoven en daarvoor staand Guillaume Eberhard, Henri Jonas en Herman Gouwe. Uit: M.F.A. Dickhaut, Gezicht van Maastricht. Beeldende kunst in Maastricht tussen 1900 en 1940 (Maastricht 1995).

niet konden worden gerangschikt volgens de traditionele nationale schilderscholen (Nederlands, Duits, Frans), maar dat hier sprake was van een eigen, door hem als 'Limburgs' geduide geest.¹² Met name in Jonas' doek *Trajectum ad Mosam* meende Dake de 'oude Limburgse beschaving' te herkennen.

Een andere, wat latere impuls voor de regionale kunst was het contact in het Maastrichtse café De Suisse tussen de kunstenaars van de *Limburgse Kunstkring* en medewerkers van het Utrechtse periodiek *De Gemeenschap. Maandschrift voor katholieke reconstructie* (1925-1941).¹³ Brugfiguur tussen beide was de Maastrichtse vormgever van *De Gemeenschap* Charles Nypels (1895-1952). De Maastrichtse architect Alphons Boosten en de Limburgse beeldend kunstenaars Henri Jonas, Joep Nicolas en – vanaf 1929 – Charles Eyck, waren vaste medewerkers van dit blad van jonge katholieken die wilden afrekenen met het 'dompige' roomse traditionalisme. Opnieuw was het een buitenstaander die in Limburg een

12 Viegen, *Balans der moderne Limburgse wand- en glasschilderkunst*, 29; J. Pouls, *Ware schoonheid of louter praal. De Bisschoppelijke Bouwcommissie van Roermond en de kerkelijke kunst van Limburg in de twintigste eeuw* (Maastricht 2002) 71.

13 K. Daamen-Heeskens, 'De Limburgse School in vergelijkend perspectief', in: Jos Pouls e.a., *Charles Eyck 1897-1983. Kunstenaar tussen vernieuwing en traditie* (Maastricht 1997) 26-52.

aparte artistieke identiteit ontwaarde, namelijk de Utrechtse dichter en journalist Jan Engelman (1900-1972), spil van *De Gemeenschap*. Hij bouwde langdurige contacten op met Limburgse kunstenaars en schreef regelmatig over Limburgse kunst en cultuur in allerlei periodieken.¹⁴ In zijn ogen waren de Limburgse kunstenaars *artisans*, dat wil zeggen dat ze voortborduurden op een oude, ambachtelijke traditie en erin slaagden om hoge en lage cultuur in harmonie met elkaar te verbinden. Verder hadden de Limburgers in zijn ogen een sterke katholieke bezieling, waren ze blijmoedig en hadden ze een 'natuurlijke drift' tot het monumentale en decoratieve (dit laatste wordt alom als een typisch 'volkse' eigenschap beschouwd). Hun stijl werd vaak omschreven als picturaal, barok, decoratief en schilderkunstig.¹⁵ Als *bodenständige* kunstenaars zouden ze nog deel uitmaken van de 'volksgemeenschap', wat fraai paste in het concept van de *Volksgeist*. Ze maakten vitale, expressieve kunst, geheel anders dan de strenge, 'ziellose' kunst van de Beuroner Schule en de zakelijke, 'calvinistische' kunst van de Hollandse monumentalisten A. Derkinderen en R. Roland Holst, tegen wie ze door hem - ook om politieke redenen - steevast in positieve zin werden afgezet. De belangrijkste exponenten van deze 'Limburgse School' waren in de ogen van Engelman Henri Jonas, Charles Eyck, Charles Vos en Joep Nicolas.

In 1930 werd aflevering 10-11 van *De Gemeenschap* zelfs helemaal gewijd aan de Zuid-Limburgse cultuur, met vooral aandacht voor de beeldende kunst. Volgens de redactie beoogden de Limburgers om 'de ziel van het oude land [...] zonder eng provincialisme harmonisch te doen aansluiten bij het goede en verfrissende dat in het hedendaagsche leven wordt gevonden'.¹⁶ Mede door deze stimulerende woorden, ontdekten jonge Limburgse kunstenaars de (museale) markt, nu meer dan ooit bewust van hun bijzondere 'Limburgse' geest. Engelman opende hun de ogen voor hun eigenheid en rijke cultuurgeschiedenis. De 'Limburgse School' was geboren ...

Belangrijk is natuurlijk de vraag waar dat idee van de 'eigenheid' van de Limburgse kunst - in 1940 een 'onverklaarbaar wonder' genoemd¹⁷ - op was gestoeld. Jan Engelman wees in 1928 in *De Gemeenschap* op 'de greco-germaanse bloedvermenging die voor de kunst zo schone voorwaarden vervult'. De van oorsprong Kerkraadse volkskundige en dialectoloog Winand Roukens (1896-1974) legde in 1941 een directe relatie tussen het 'Alpine raselement' van de Limburgers en hun rijke fantasie en verbeelding. Dit element zou hebben geleid tot een bijzondere en voor Nederland unieke kunstzinnigheid.¹⁸ Het concept van een eigen Limburgse kunst wordt verder gevoed door historische en

14 M. Dickhaut, *Gezicht van Maastricht* (Maastricht 1995) 48-55.

15 K. Daamen-Heeskens, 'De Limburgse School', 32.

16 *De Gemeenschap* 6 (1930) 10-11, 385-386.

17 F. van Oldenburg Ermke, 'Het bloeiende ambacht', *Het Gildeboek* 23 (1940) 91.

18 A. Knotter (red.), *Dit is Limburg. Opstellen over de Limburgse identiteit* (Zwolle 2009) 13. Roukens presenteerde in 1937 in navolging van de Duitse folkloristen een ook voor de Limburgse etnologie invloedrijk dialectonderzoek: *Wort- und Sachgeographie in Niederländisch-Limburg und den benachbarten Gebieten mit besonderer Berücksichtigung des Volkskundlichen* (Nijmegen 1937); vgl. van dezelfde auteur: *Limburg: land, volk en cultuur* (Lutterade 1941); 'De Limburgers'.



Portret van M.J. Granpré-Molière door Joan Colette, 1941. Uit: Jos H. Pouls, *Ware schoonheid of louter praal. De Bisschoppelijke Bouwcommissie van Roermond en de kerkelijke kunst van Limburg in de twintigste eeuw* (Maastricht 2002).

geografische factoren. Door de lange afgeslotenheid van de rest van Nederland, de grote fysieke afstand tot 'Holland' en - inderdaad - de gevoelde eigenheid, hadden Limburgse kunstenaars in de jaren twintig en dertig moeite om te participeren in landelijke, katholieke kunstenaarsverbanden, die waren opgezet in het kader van de verzuiling. De aansluiting bij het door clerici gedomineerde Sint-Bernulphusgilde en bij de in 1920 opgerichte 'Algemene Katholieke Kunstenaarsvereniging' (AKKV) verliep in beide gevallen moeizaam.¹⁹ De Limburgers stonden fysiek en mentaal veraf van deze verenigingen, met bestuurlijke spanningen en gewestelijke afsplitsingen als gevolg.

Daarbij valt op dat ze niet zozeer gedreven leken te worden door hun 'andere identiteit', maar eerder door een gevoel van 'buitenstaander zijn'. Verder deelden ze een verlangen om ongebonden en voor katholieke verhoudingen op soms ongewoon progressieve wijze hun artistieke uitdrukking te kunnen uiten. Ze wensten niet onder het juk door te gaan van formeel-katholieke koepels en hun 'Hollandse' leiders. Een voorbeeld van zo'n frictiemoment is de aanvaring in 1936 in de AKKV-groep Bouwkunst tussen het bestuur en een aantal Limburgse leden onder aanvoering van de Heerlense architect Frits Peutz (1896-1974). Peutz, op

19 Pouls, *Ware schoonheid of louter praal*, 55-63.

dat moment doende met zijn moderne Glaspaleis in Heerlen, was het duidelijk oneens met de onder leiding van prof. Marinus-Jan Granpré Molière (1883-1972) geuite kritiek op de Nieuwe Zakelijkheid als 'heidens'. Ook had Peutz grote moeite met de eenzijdig conservatieve berichtgeving over kunst en architectuur in het verenigingsorgaan *R.K. Bouwblad*.²⁰ De Limburgers blonken verder uit door afwezigheid op de belangrijke studiedagen van de AKKV in Huijbergen onder leiding van Granpré Molière, door Peutz in 1937 pejoratief een 'pelgrims-oord voor calvinistische katholieken' genoemd.²¹ In 1939 dreigden de Limburgse architecten met de oprichting van een eigen verenigingsblad, wederom geheel tegen de zin van het hoofdbestuur van de AKKV.²² Over de hiervoor genoemde spanningen werd in de verzuilde media van destijds overigens nauwelijks gerept. Limburg werd daarin in de jaren dertig steevast neergezet als een braaf, cultureel reservaat, waar de middeleeuwse volksgemeenschap en volkskunst - verbonden in het geloof - hadden weten te overleven.

Voor na 1930 ging het crescendo met de 'Limburgse School'. Ze werd *salonfähig* en verwierf zich een plek op de landelijke culturele kaart. Limburgse kunstenaars gingen nu als groep optreden, onder meer in 1936 op Duits verzoek in Aken, Wuppertal, Düsseldorf, Essen, Münster en Keulen.²³ Vooral de eerste expositie was een groot succes. In 1935 leverde Limburg met een grote wand-schildering van Charles Eyck en Joep Nicolas een belangrijk aandeel aan de Nederlandse inzending aan de wereldtentoonstelling van Parijs. Het succes van de 'Limburgse School' blijkt verder uit de opdrachten die Limburgers kregen buiten hun provincie (onder andere de KRO-studio in Hilversum uit 1938) en hun stilistische invloed op Hollandse monumentalisten zoals de gebroeders Asperlagh en Pieter Hofman.²⁴

Onbetwist hoogtepunt van de Limburgse kunst was de tentoonstelling in 1937 in het Gemeentemuseum in Den Haag, ver buiten de eigen regio.²⁵ Op deze expositie kwam de voltallige landelijke pers af, die het fenomeen van de Limburgers breed analyseerde en vooral bewonderde²⁶. Bij conservator Gerard Knuttel en de meeste critici kregen de Limburgse 'volksgeest' en het religieuze

20 J. Pouls, 'De kunstenaarsdagen van de Algemene Katholieke Kunstenaarsvereniging in Huijbergen (1932-1940), bakermat van de Delftse School', *Trajecta. Tijdschrift voor de geschiedenis van het katholiek leven in de Nederlanden* 10 (2001) 239. J.F. Berghoef, leerling van Granpré Molière, noemde het Glaspaleis van Peutz in Heerlen in het *Bouwkundig Weekblad* van 18 sept. 1937 'een rare glazen kooi', hetgeen Peutz ongetwijfeld als een grove belediging heeft ervaren.

21 *Ibidem*, 230.

22 Pouls, *Ware schoonheid of louter praal*, 58.

23 Viegen, *Balans der moderne Limburgse wand- en glasschilderkunst*, 73. Dat de Limburgers met name in Nazi-Duitsland aandacht krijgen, kan in het licht van paragraaf 1 geen toeval worden genoemd. Organisator van de exposities A. Stols, had pas achteraf in de gaten dat de Duitse organisatoren 'fervente nazi's' waren.

24 T. Eliëns, 'De Limburgse glasschilderkunst tijdens het interbellum', in: C. Hoogveld (red.), *Glas in lood in Nederland 1817-1968* (Den Haag 1989) 142-162.

25 M. Dickhaut en M. Beks, *Hedendaagsche Limburgsche Kunst 1937. Retrospectie en reconstructie 1999* (Maastricht 1999). Alfons Boosten was een van de 28 exposanten.

26 Voor overzicht zie: *ibidem*, 74-75.

element als bindmiddel en 'vitale kracht' alle nadruk. Engelman repte wederom over 'een jonge, levenskrachtige cultuurbeweging',²⁷ en criticus J. Slagter schreef in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*:

Stellig ook is het waar, dat - zoo men ergens in ons land nog een regionale kunst zou mogen verwachten - men die alleen maar in Limburg zou kunnen vinden. [...] Limburg echter, nog niet geheel geassimileerd aan de beschaving-tegen-eenheidsprijs, welke het onafwendbaar resultaat was van de ontwikkeling van het verkeer, de dagbladers en fotografie, kan nog altijd gelden als een landstreek met een van het overige Nederland sterk afwijkend karakter en als de woonplaats van een bevolking die meer plezier aan het leven en meer fantasie heeft dan de boven-Moerdijkers.²⁸

Belangrijk is de vraag of de Limburgse kunstenaars *zelf* wel die identiteit hebben gedeeld en - zo ja - of die heeft geleid tot een geestelijke en artistieke gemeenschap. Het antwoord hangt primair af van de criteria die men wil stellen aan 'gemeenschap', maar lijkt negatief uit te vallen.²⁹ Vast staat dat de gehanteerde stijlen en thematieken van de Limburgse boegbeelden Jonas, Nicolas, Eyck en Vos onderling aanzienlijk verschilden. Ze zijn grotendeels ontstaan onder invloed van artistieke ontwikkelingen in het buitenland, met name in het ('decadente') *avant-garde*-centrum Parijs. Eyck woonde daar lange tijd en ook Nicolas verbleef veelvuldig buiten de provincie. Jonas onderging vooral de invloed van de Vlaamse boerenexpressionist Constant Permeke. Van onderlinge samenwerking tussen de kunstenaars is in elk geval nauwelijks sprake geweest. Ook is er nooit een gezamenlijk manifest geschreven. Van theoretiseren hielden deze Limburgers niet, ieder ging toch vooral zijn eigen weg. Door alle successen ontbrandde in 1937 ook nog eens een grote interne ruzie, die de Limburgse kunstenaars uit elkaar dreef. En niet alle kunstenaars waren blij met het romantisch-katholieke etiket dat hen werd opgeplakt; Alexander Stols bijvoorbeeld stelde juist het kosmopolitisme van de Limburgse kunstenaars centraal, hun blik op de wereld.³⁰ Daarom moet worden geconcludeerd dat de Limburgse School toch vooral een fictie is geweest, voortgekomen uit politiek-strategische en zeker ook markttechnische motieven.

De idylle van de arcadische, katholieke cultuurgemeenschap in het zuiden des lands hield stand tot ongeveer 1955. Na de oorlog waren er nog gezamenlijke exposities in Belgische en Duitse nabuursteden zoals Hasselt, Luik en Aken. Een van de laatste manifestaties van de Limburgse School was de expositie van Zuid-Limburgse kunst in 1954 in het Stedelijk Museum in Amsterdam, waar nog steeds gerept werd over 'warmbloedig artistiek leven' en 'hechte culturele

27 Op 1 december hield Engelman een lezing in het museum in Den Haag; aangehaald in: *ibidem*, 64.

28 J. Slagter, 'Hedendaagsche Limburgsche kunst', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 47 (1937) II, 425-427.

29 Zo ligt er de moeilijke vraag of de artistieke en ideologische 'eenheid' van de Limburgse kunst wel groot genoeg was om van een artistieke 'gemeenschap' te kunnen spreken. Zie hiervoor Daamen-Heeskens, 'De Limburgse School', 33.

30 Aangehaald in Dickhaut en Beks, *Hedendaagsche Limburgsche Kunst*, 64.

eenheid'.³¹ In 1957 volgde nog Gouda, maar daarna was het over. De culturele modernisering zette nu volop door; jonge Limburgse kunstenaars trokken naar Amsterdam, waar ze onder invloed kwamen van experimentele bewegingen zoals Cobra. Veelal keerden ze niet meer terug naar het Zuiden. In de jaren 1960 voltrok zich dan het totale demasqué: Limburgse intellectuelen (Ko Sarneel) en kunstenaars namen nu collectief afstand van de romantische, inmiddels ongeloofwaardig geworden *Heimat*-kunst. Exit Limburgse School.

Hoe past Alphons Boosten hierin? Tijdens het interbellum was Boosten de architect met het hoogste 'Limburg-gehalte'. In de ogen van de critici wist hij meer dan welke andere architect dan ook de 'Limburgse ziel' in architectonische vormen te gieten.

Alphons Boosten

Alphons Boosten is de wellicht belangrijkste Limburgse kerkbouwer van de twintigste eeuw.³² Sinds 2000 lijkt hij bezig aan een voorzichtige opmars in de richting van de canon van de Nederlandse architectuur, vooral dankzij de uitgebreide aandacht die hem recent ten deel is gevallen.³³ Boosten werd in 1893 geboren als zoon van de Maastrichtse boekdrukker Joannes Hubertus Boosten, die geassocieerd was met de bekende typograaf Alexander Stols sr. Na enkele jaren HBS volgde Alphons rond 1910 een cursus bouwkundig tekenen bij (restauratie)architect Willem Sprenger van het Stadstekeninstituut van Maastricht. Van 1912 tot 1917 vervulde hij zijn militaire dienstplicht in Den Haag en studeerde hij kort aan de School voor Voortgezet en Hoger Bouwkunstonderwijs in Amsterdam. In deze periode assisteerde hij op het Amsterdamse bureau van architect Jos Cuypers (1861-1949). In 1920 vestigde Boosten zich als architect in Maastricht. Tot 1924 was hij geassocieerd met de jonge Heerlense architect Jos Ritzen (1896-1961), daarna werkte hij zelfstandig. De jaren 1931-1940 en 1946-1951 waren zijn meest vruchtbare periodes als architect.

Boosten was incidenteel medewerker van het katholieke tijdschrift *Roeping* en werd bij het verschijnen van het eerste nummer van het Utrechtse periodiek *De Gemeenschap* in 1925 onder de rubriek 'medewerkers' gerangschikt. Binnen het katholieke kamp getuigde hij daarmee openlijk van een op culturele vernieuwing gerichte visie. Vakpublicaties van zijn hand zijn niet bekend. Van maart 1937 tot 1940 zat hij namens de gewestelijke kring Limburg in het

31 Aangehaald in W.K. Coumans, 'Van Limburgse School tot Moderne Ruïne', *Kunst in Limburg* (cat. Heerlen-Maastricht-Sittard-Venlo 1971) z.p.

32 Voor dit biografisch overzicht werd vooral gebruik gemaakt van: L. Schiphorst, *A.J.N. Boosten. 1893-1951. Expressief vernieuwer van het katholieke bouwen* (Rotterdam 2006) 13-50; L. van Meijel, 'Aan de vergetelheid onttrokken. De kerken van architect Alphons Boosten, in het bijzonder de Sint-Lambertuskerk te Horst', *De Maasgouw* 114 (1995) 247-266, en A. Schwencke, 'Alphons Boosten 1893-1951', *Katholiek Bouwblad* 18, 17 februari 1951, 145-152.

33 Schiphorst, *Boosten*; P. Mertens en L. Schiphorst (red.), *Alphons Boosten (1893-1951) architect* (Amsterdam/Heerlen 2007).



Ex-Libris van A.J.N. Boosten, linosnede van Alphons Boosten, ca. 1923. Uit: Piet Mertens en Lidwien Schiphorst (red.), Alphons Boosten (1893-1951), architect (Amsterdam/Heerlen 2007).

bestuur van de Groep Bouwkunst van de AKKV, de standsvereniging van katholieke kunstenaars.

Boosten was in de jaren dertig politiek actief als lid van de gemeenteraad van Maastricht namens de R.K. Staatspartij. In 1948 was hij medeoprichter van de katholieke Jan van Eyck-Academie in Maastricht. Vanaf 1947 tot aan zijn vroegtijdige dood in 1951 was Alphons Boosten lid van de Werkgemeenschap van Architecten, adviesorgaan van het bisdom Roermond. Tenslotte was hij lid van het Sint-Bernulphusgilde, de AKKV-Vakgroep Bouwkunst, de BNA en LGOG. Alphons Boosten overleed op 2 januari 1951 op 57-jarige leeftijd in het Academisch Ziekenhuis te Utrecht aan de gevolgen van een longembolie.

Moeilijke beginjaren als kerkbouwer

Een van Boostens eerste grote opdrachten was de bouw van de Koepelkerk in Maastricht-Scharn. Boosten ontwikkelde daarvoor een revolutionair en voor Limburg zeer ongewoon plan.³⁴ Het godshuis combineert moderne en traditionele bouwmaterialen (gewapend beton en mergel) en laat een dispositie zien conform de eisen van de liturgische beweging (de gelovigen dichtbij het altaar). Bijzonder was verder dat de kerk de plattegrond en vorm kreeg van een

³⁴ W. Mes, *De koepelkerk* (Maastricht 1997); Pouls, *Ware schoonheid of louter praal*, 135-139.



De Koepelkerk in Maastricht, vlak na het gereedkomen van de derde bouwfase: de hoofdingang en zijkapel in 1953. Uit: W.A.A. Mes, De Koepelkerk (Maastricht 1997).

oorspronkelijk oosters bouwtype (centraalbouw met koepel) en een detaillering toont die duidt op beïnvloeding door het expressionisme van de Amsterdamse School. Van verwijzingen naar de Limburgse cultuurgeschiedenis, zoals dat in latere jaren bij Boosten expliciet het geval zal zijn, was geen sprake. Integendeel, critici associeerden het godshuis met een moskee. Omdat hij met de Koepelkerk volledig brak met het traditionele kerkgebouw naar neogotische traditie, was Boosten in sommige kerkelijke kringen onderwerp van verdachtmakingen. Op 10 november 1920 schreef de architect een niets verhullende brief aan dr. Willem Goossens, kunstadviseur van het bisdom, waarin hij om steun vroeg in de hetze tegen hem. Zijn Koepelkerk zou 'socialistische kunst' zijn.³⁵ Hij was daarover onthutst: 'Dat mijn kunst (zoover van kunst sprake kan zijn) geen katholieke kunst is, bestrijd ik beslist'.

³⁵ Aangehaald in Pouls, *Ware schoonheid of louter praal*, 136.

Boosten vond dit verwijt met name onterecht omdat hij de katholieke kunst enkel wilde vernieuwen en eindelijk wilde verlossen van neogotische remniscenties. De architect stelde in zijn brief dat hij tijdens zijn Hollandse jaren het katholicisme als één van de weinigen had verdedigd. Hij had toen openlijk geageerd tegen 'de losbandige kunst' en tegen het socialisme. Om die reden had men hem zelfs met scheve ogen aangekeken. Eenmaal terug in Limburg en op basis van dezelfde ontwerpopvatting, kreeg hij nu het omgekeerde te horen! En dan: 'Indien er nog personen zijn die in een wederopleven der Gothiek geloven, laat dezen dan eens den loop der kunstgeschiedenis bestudeeren en het verband tussen cultuur en kunst'.

Uit deze affaire blijkt in elk geval één ding: de keuze voor een kerkelijke bouwstijl was veel meer dan een louter esthetische, liturgische of financiële kwestie. Kerkbouw was een politiek gevoelige zaak. Vanwege de Koepelkerk werd door conservatieve katholieken feitelijk beweerd dat Boosten geen 'goede katholiek' was en dat dit ook gold voor de personen die hem steunden.

Door de Koepelkerk raakte Boostens relatie met de destijds in Limburg machtige kerk gebrouilleerd en kreeg hij jarenlang geen opdrachten voor godshuizen. Voor de merendeels behoudende Limburgse clerici was zijn vernieuwingsdrift simpelweg te sterk. Mogelijk vanwege zijn leeftijd volhardde de wat overmoedige architect aanvankelijk in zijn modernisme. In de loop van de jaren twintig lijkt hij zich echter bezonnen te hebben op de relatie tussen kerkbouw, traditie, eigentijdsheid en de Limburgse context. Het heeft er alle schijn van dat ook hijzelf - achteraf - het ontwerp van de Koepelkerk als een wat overmoedig en in elk geval voor zijn beroepspraktijk ongunstig experiment heeft beschouwd. Begin jaren dertig ontdekte Boosten 'de Limburgse cultuurgeschiedenis'.

Ontwikkeling van de 'Boostenstijl'

Vanaf 1929, toen hij zijn praktijk als kerkbouwer eindelijk weer kon hervatten, ontwikkelde Alphons Boosten een persoonlijke beeldtaal als kerkbouwer, waarin hij probeerde traditionele vormen en materialen te verzoenen met moderne. Hij refereerde daarbij nadrukkelijk aan de Limburgse architectuurgeschiedenis, zonder te vervallen in kopiezucht. Daarnaast liet hij zich inspireren door de contemporaine kerkbouw in het naburige Rijnland, waar onder leiding van Dominikus Böhm (1880-1955) sprake was van een opvallend krachtig Rijnlands regionalisme. Boosten ontwierp in de crisisjaren een grote serie qua vormgeving aan elkaar verwante kerken, die destijds als typisch Limburgs werden beschouwd. Daarmee onderscheidde hij zich nadrukkelijk van de kerken van de Delftse School onder leiding van genoemde M.J. Granpré Molière (1883-1972). Deze behoudende hoogleraar te Delft en tevens adviseur van het Nederlandse episcopaat, was over de weg die deze Limburgse 'eigenheimer' insloeg, allerminst verheugd. Granpré Molière's doel was namelijk gericht op de vestiging van een katholiek-architectonische eenheid onder de vlag van het episcopaat.

Boosten had een voorkeur voor baksteen, plastische vormen zoals kubus en bol, wijde rondbogen, vlakke muren, smalle hoge ramen in combinatie met forse roosvensters, een kooromgang, asymmetrische frontgevels en een monumentale uitstraling met diverse torens en dakvormen. Zijn kerken bezitten een schilderachtig silhouet, maar stralen tegelijkertijd door de grote muurvlakken, rustige verhoudingen en robuuste vormen een zekere rust uit, met name inwendig. Een zeker effectbejag was Boosten niet vreemd: regelmatig is er sprake van 'nepconstructies', zoals steengaasgewelven en van steunberen van verhuld beton. Zijn vormentaal sloot aan bij de vanuit Keulen opererende kerkbouwer Böhm, die ook in Limburg bekendheid genoot.³⁶ Böhm, dertien jaar ouder dan Boosten, kan worden beschouwd als de kerkbouwer die het historisme in Duitsland als eerste wist te doorbreken, een verdienste die Boosten voor Limburg kan worden toegedicht. Hoewel direct contact tussen beiden voorzover bekend nooit heeft plaatsgehad,³⁷ zijn er enkele opvallende overeenkomsten, samen te vatten als een poging om de middenweg te vinden tussen traditie en moderne architectuur. Evenals Böhm was Boosten bereid tot het experiment. Beiden gebruikten nieuwe materialen zoals gewapend beton. Ze stelden het visuele effect van de bouwvormen voorop, niet de constructieve functionaliteit. Evenals de Rijnlander had Boosten een voorkeur voor grote, rustige muurvlakken in baksteen en tegelijkertijd streefde hij een uitbundige plasticiteit na. Beiden waren gecharmeerd van grote roosvensters en ingetogen versieringen. Ze trachtten hun kerken organisch in te bedden in het landschap en aan te sluiten aan bij de romaanse regionale architectuur. Tenslotte gebruikten beiden streek-eigen materialen en vormen.

Een ander kenmerk van Boosten is de door hem gezochte samenwerking met Limburgse beeldend kunstenaars, met wie hij ook op het persoonlijke vlak veel omgang had. De bekendste onder hen zijn Henri Jonas (beiden waren zeer bevriend), Charles Eyck en Charles Vos. Hoewel er wel sprake was van overleg vooraf, kregen deze kunstenaars van hem een grote mate van vrijheid in zijn kerken. Daarbij speelde het concept van het 'gedeelde Limburgerschap' een rol.

Menig criticus, pastoor en journalist beschouwde Boostens benadering als de ideale synthese van katholieke traditie, moderne tijd en joyeuze, Limburgse volksaard. Hij verbond oud en nieuw, maar wel steeds vanuit een regionale worteling. Als specifiek 'Limburgse' elementen in zijn architectuur kunnen worden genoemd:

1. De inzet van 'historische citaten', gewoonlijk in moderne en ook persoonlijke vorm, maar desondanks herleidbaar. Boosten citeerde uit de O.L. Vrouwekerk in Maastricht, maar ook uit andere middeleeuwse kerken van het Maasdal: westbouw, kooromgang, dwerggalerij, rondbogen, kapitelen, beeldhouwwerk.

³⁶ Een van de redenen daarvoor was dat Böhm in 1921-1922 de Benedictijnerabdij van Vaals had ontworpen.

³⁷ Bekend is dat Boosten en zijn medewerkers in 1933 een bezoek brachten aan Keulen en zijn vele oude en nieuwe godshuizen, en daarbij ongetwijfeld kerken van Böhm hebben bekeken.

2. Het gebruik van streekeigen materialen: bakstenen en dakpannen uit Limburgse ovens en gemaakt van Limburgse klei; verder natuursteen uit de streek zoals mergel en Kunrader steen.
3. De nadrukkelijk anekdotisch gerichte 'Limburgse iconografie', bestaande uit regionale heiligen en wereldse figuren, landschappelijke citaten en verwijzingen en symboliek met een specifiek Limburgs karakter en begrijpelijk voor het gewone volk.
4. De inzet van gewestelijke kunstenaars die 'het wezen' van Limburg als het ware in zich zouden dragen en daardoor 'automatisch' de juiste keuzes zouden maken.
5. Het gebruik van een on-Hollandse monumentale stijl bij de artistieke aankleding, dat wil zeggen een spontane, zwierige schildertechniek, waarin het volkse *joie de vivre* van 'de Limburger' naar voren komt (onder andere Charles Eyck).
6. De visuele aansluiting van zijn kerken bij het heuvelende en gevarieerde Limburgse landschap: plastische en asymmetrische vormen qua ritmiek, ligging, maatvoering, materialen en kleurstelling. Boostens kerken liggen als het ware *in* het landschap en niet erboven. Van een streven naar 'beheersing' van de omgeving (zoals bij de neogotiek het geval is) was meestal geen sprake, hoewel de kerken op afstand wel zichtbaar zijn en herkenbaar als typische 'Boostenkerken'.

Als artistieke hoogtepunten van Boosten, maar ook als voorbeelden van godshuizen met zijn hoogste 'Limburg-gehalte', kunnen twee kerken worden genoemd die hij in de jaren 1935-1937 bouwde. Architectonisch zijn ze nauw aan elkaar verwant. De ene kerk - de Sint Hubertuskerk in Beek-Genhout - werd ontworpen voor een landelijke omgeving en bedoeld als een eenvoudige dorpskerk, de andere - de Gerardus Majellakerk in Heerlen-Heksenberg - bezit de kenmerken van een monumentale en stoere stadskerk: een echte burcht van God in een druk mijnlandschap. Zowel bouwpastoor Giel Honée van Heksenberg als zijn collega Frans Welters van Genhout waren nogal kunstzinnig ingestelde priesters en kozen waarschijnlijk om die reden voor Boosten.³⁸ Zij wisten: als je deze architect vroeg, dan werd je beloond met een spraakmakend en mooi kerkgebouw. Binnen de afgesproken begroting kreeg de architect van beide pastoors min of meer de vrije hand, ook waar het de artistieke aankleding betrof.

De Sint-Hubertuskerk in Genhout

In de herfst van 1935 tekende Alfons Boosten het eerste ontwerp voor de fraai op een Zuid-Limburgse tafelberg te bouwen Sint-Hubertuskerk in Beek-Genhout, een klein en zich ontwikkelend gehucht van voornamelijk boerengezinnen.³⁹

³⁸ Frans Welters was de broer van Ad Welters, secretaris van het Sint-Bernulphusgilde en pastoor in Valkenburg. Beiden waren zoons van de uit Echt afkomstige burgemeester Welters.

³⁹ Pouls, *Ware schoonheid of louter praal*, 141-147.



De Sint-Hubertuskerk van Beek-Genhout, in 1935 ontworpen door Alphons Boosten. Uit: Jos H. Pouls, Ware schoonheid of louter praal.

Boosten tekende een kleine, eenbeukige kruiskerk met 282 zitplaatsen voor volwassenen en 154 voor kinderen. De kerk werd opgetrokken van geel-grijze bakstenen, die afkomstig waren uit het vlakbij gelegen Beek. Voor het dak werden leipannen uit Echt gebruikt.

De kerk meet 41 meter bij 13 meter breedte ter hoogte van het schip. Het transept is 30 meter breed. Het schip draagt zes vlakke kruisgewelven, uitgevoerd in gaassteen. Het uitstekende transept wordt visueel in evenwicht gehouden door een naar voorbeeld van de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Maastricht ontworpen, forse westbouw met daarin rechts de doopkapel en links aansluitend een aan Sint-Hubertus gewijde devotiekapel. Buiten op het plein voor de Hubertuskapel konden de jagers met hun meute jaarlijks op 3 november door het open, ronde raam de plechtige Hubertusmis bijwonen en de zegening ontvangen. Er is een halfronde apsis met kooromgang. De toren ligt links van de westbouw en bezit een kegelvormige koperen spits.

Het lessenaardak van de westbouw werd van een forse oversteek voorzien en loopt - opvallend - naar de zijde van het plein enigszins op. De westbouw kreeg één smal, centraal raam en galmgaten onder de oversteek voor de daar op te hangen klokken. De éénbeukige hoofdruimte is afgesloten door een van een pijlerkrans voorziene apsis. Deze bezit aan de buitenkant onder de dakrand een omgang - een soort dwerggalerij - en vijf langgerekte, zeer smalle ramen. De ramen van het middenschip lopen aan de onderzijde door in contreforten om de mijnscheuren, die werden verwacht, te verbergen.

De Gerardus-Majellakerk in Heerlen-Heksenberg

Het plan voor de Gerardus-Majellakerk in Heerlen werd door Boosten gelijktijdig met dat voor Genhout ontwikkeld.⁴⁰ Nadat Boosten eerst enkele voorlopige schetsen had getekend, werkte hij voor de Heksenberg in de zomer van 1935 een ontwerp uit, in november 1935 gevolgd door een maquette.

Het gebouw is monumentaler dan dat van Genhout. Met een lengte van 42 meter, een breedte van 18 meter en een nokhoogte van 20 meter, is de kerk ook groter en rijziger dan het eenvoudige godshuis van Genhout. Vanwege de zwakke ondergrond (onder de kerk bevindt zich een bruinkoollaag en oude mestvaalt) en het risico op scheuren, moesten fundering en constructie worden aangepast en ging Boosten uit van drie min of meer aparte bouwlichamen: de toren, het schip en het priesterkoor. De apsis werd bekroond door een aparte koepel en is in het bezit van een omgang. Ook deze kerk heeft een westbouw. Rechts daarop staat de toren met trappenhuis.

Het godshuis van Heksenberg was evenals dat van Genhout een typisch Boosten-ontwerp en zit vol 'nieuwigheden': de ronde koorvorm, de achthoekige kapel achter het altaar, de kooromgang met sacristie en zusterkapel, de vorm van de westbouw, brede en hoge arcades in het schip en lange en smalle galmgaten in de toren.

⁴⁰ *Ibidem*.



De zware bakstenen façade van de Gerardus-Majellakerk in Heerlen-Heksenberg. Uit: Jos H. Pouls, Ware schoonheid of louter praal.

Inwendig: Limburgse kunst door Limburgse kunstenaars

Vooral in de Hubertuskerk bevinden zich veel verwijzingen naar 'Limburg'. Het begint al met de patroonheilige Hubertus, die tussen 708 en 716 de laatste bisschop van Maastricht is geweest. Aan Hubertus wijdde Henri Jonas ook het fraaie ronde venster van de Hubertuskapel in Genhout, waarop we een knielende heilige zien die - op jacht in het Maasgebied - zijn paard in bedwang houdt op het moment dat de edelman het goddelijk kruis ziet verschijnen tussen het hertengewei. Verder zijn op dat raam onder meer de torens van de O.L. Vrouwebasiliek van Maastricht te zien en een kabbelend Limburgs riviertje op de achtergrond. Behalve het raam vervaardigde Jonas voor de Mariakapel in Genhout een triptiek gewijd aan de lofzang van Maria op God na haar bezoek aan Elisabeth, het Magnificat.

Charles Eyck vervaardigde in Genhout in een zwierige stijl de schildering op het betongewelf, dat als een baldakijn boven de ruimte lijkt te zweven. Afgebeeld in de 14 gewelfvelden zijn de apostelen, Sint Paulus en de patroonheilige Sint Hubertus. Eyck heeft een aantal heiligen de gezichten van bekende personen gegeven. Zichzelf portretteerde hij als Andreas. Boven het zangkoor schilderde hij muziekinstrumenten en zingende engelen, alles gelardeerd met feestelijke banderollen, wingerdranken en bloemtrossen. In de apsis verbeeldde Eyck scènes uit het leven van Christus, voorzien van eucharistische symboliek. Eyck maakte ook twee ramen in het middenschip.

De glazenier Joep Nicolas vervaardigde in Genhout de ramen achter het altaar, van de Mariakapel, de doopkapel en het schip. De grote ramen van het schip bevatten onder meer de regionale heiligen Hubertus, Lambertus, Servatius en Gerlachus. Het raam boven het zangkoor (onderwerp: Sint Cecilia) is van de hand van Gisèle Waterschoot van der Gracht. Charles Vos uit Maastricht boetseerde in de voor hem kenmerkende expressionistische stijl de kruisweg in hoog glazuur. Verder leverde hij het Jozefbeeld in de Hubertuskapel, de reliëfs op de doopvont en de kleine Christus buiten op de hoek van de toren. Los van deze kunstenaars heeft nog een aantal andere Limburgers kunstobjecten vervaardigd in Genhout (onder anderen Max Weiss, Jef Scheffers, Frans Timmermans).

Anders dan in Genhout is in de Gerardus Majellakerk Charles Eyck de allesbepalende kunstenaar. Niet alleen zijn de grote ramen in het schip van zijn hand, maar ook de ingemetselde terracotta kruiswegstaties en de grote apsis- en koepelschildering, die sterk de aandacht trekt van de bezoekers. De ramen van het priesterkoor zijn van René Smeets. Joep en Suzanne Nicolas vervaardigden de vermurail preekstoel en ontwierpen de beide rozetramen. Verder is er nog werk te zien van Charles Vos (een houten Gerardusbeeld met de heilige die optreedt als beschermer van de mijnwerkers). Vergeleken met Genhout is er in deze kerk in het industriële en multiculturele Heerlen relatief weinig 'Limburgse iconografie' te vinden.

De kritische visie van de Bouwcommissie van Roermond

Pieter Everts (1888-1972) van de Bisschoppelijke Bouwcommissie, toezichthouder op de kerkelijke kunst namens de bisschop, hield niet van de bijzondere 'vondsten' van Boosten in Genhout en Heksenberg en probeerde die ongedaan te maken.⁴¹ Aan collega-censor pastoor Clemens Baert scheef hij: 'Mijn bezwaren zijn van principieel aard. Er zijn namelijk gedeelten waar de constructieve vorm geweld wordt aangedaan terwille van de mooie verhouding of het mooie lichteffect'.⁴² Everts wilde geen onderdelen afkeuren vanwege persoonlijke smaakopvattingen, maar enkel op basis van rationele overwegingen. Hij zag ook goede elementen in het ontwerp. Beide plannen werden door de

41 Voor een gedetailleerde beschrijving van het overleg tussen Boosten en de Bisschoppelijke Bouwcommissie zie mijn dissertatie *Ware schoonheid of louter praal*, 141-147.

42 Aangehaald in *ibidem*, 142.



De monumentale koepel- en apsischildering van Charles Eyck in de Gerárdus-Majellakerk in Heerlen-Heksenberg. Uit: R. Franquinet, Palet in het zuiden (Heerlen, 1947).

Bouwcommissie van het bisdom in tweede instantie goedgekeurd, onder voorwaarde dat de architect een aantal (ingrijpende) aanpassingen zou aanbrengen. Zo moest in Genhout de westbouw worden verlaagd en het hoofdaltaar verplaatst. Het grote venster van de Hubertuskapel in de voorgevel diende Boosten te vervangen door enkele kleinere ramen, die op minimaal 1,50 meter hoogte vanaf de vloer moesten beginnen. De dragende functie van de muur van de zijgevel van de voorbouw moest visueel nadrukkelijk intact blijven.

Met betrekking tot Heksenberg werd de architect verzocht om het venster in de toren op minstens twee meter hoogte te laten beginnen.⁴³ Als het platform van het linker deel van de voorgevel werd gehandhaafd, dan graag met een licht-hellende afdekking en voorzien van een soort balustrade of kanteel. Ook moest Boosten voor het ontbreken van een 'rationele onderbouw' en de geprojecteerde ring van vensterglas direct onder de koepelaanzet ('die een weinig monumentale indruk maakt') een goede oplossing zien te vinden. Hoewel Everts niet in alle opzichten instemde met het in zijn ogen dure ontwerp voor Heksenberg, was hij er ook niet ongelukkig mee. De kerk zou volgens hem waardevoller en waardiger worden dan veel andere kerken die de voorafgaande jaren waren gebouwd. Bovendien ging het hier om een stadskerk en stelde de gemeente Heerlen voor het verstrekken van subsidie nu eenmaal hoge esthetische eisen. Tenslotte lag het godshuis in een mijngebied waardoor het degelijker moest worden gebouwd dan normaal, wat ook een kostenverhoging impliceerde. Everts was daarom van mening dat de kerk direct in zijn geheel en conform het bouwplan moest worden uitgevoerd, tenzij er bijzondere redenen en zeer ernstige motieven zouden zijn daarvan af te wijken. Volgens hem vormden de kerken van Boosten gewoonlijk een weloverwogen harmonisch geheel, waarvan men zonder het evenwicht te verstoren weinig of niets kon toevoegen of afdoen.

Nadat op 31 augustus 1936 de eerste spade de grond in was gegaan, werd de Hubertuskerk in Beek-Genhout op 19 december 1937 plechtig in gebruik genomen. Aan de 'nadere voorwaarden' van Everts was Boosten deels tegemoet gekomen. De aanbesteding van de Gerardus-Majellakerk vond plaats op 14 november 1936. Ruim een jaar later - met Kerstmis 1937 - werd ook deze kerk in gebruik genomen.

Reacties in de pers

In de pers werden beide kerken veelal beschouwd als typisch *Limburgse* ontwerpen. De Maastrichtse dichter en schilder Robert Franquinet (1915-1979) uitte zich in 1937 in lyrische woorden over de fraaie ligging van de Hubertuskerk op het plateau:

Op het tafelvlak van een der hooge Zuid-Limburgsche heuvelen ligt dit aesthetisch Godshuis [...] Van alle kanten zult ge haar zien, licht van kleur als een blond akkerland, dat daar tusschen de boomen bloot ligt en sierlijk als een plant die uit den vrucht

43 Een afschrift van de brief van P. Everts aan A. Boosten berust in het Parochiearchief Sint Gerardus-Majella: Correspondentie bouw kerk.

boven grond van dit gezegend land opschiet. De architect die deze kerk bouwde, moet wel in de schaduw geboren zijn van de O.L. Vrouwebasiliek in Maastricht; want evenals eenige andere van zijn werken draagt dit nieuwe gebouw in nog sterkere mate een stukje van de ziel die ons dóór begeistert.⁴⁴

Over de kerk van Heksenberg schreef hij:

Tegen de silhouetten van kolenbergen en ijzeren constructiebruggen en andere stoffelijke vormen, die hard en naakt zijn en zonder mildheid, heeft hij dit gebouw geplant, als een beheerschend blok, dat niet alleen het sterkst geworden is, doch zelfs alles wat daaronder ligt, accentueert.⁴⁵

De *Limburger Koerier* ging op 2 oktober 1937 - nog vóór de plechtige ingebruikname - uitvoerig in op de synthese tussen Hubertuskerk en landschap. Anders dan het platte Holland kon het Zuid-Limburgse landschap volgens de krant de wolken goed missen. Het was met zijn akkers, beken en heuvels op zichzelf al harmonieus.

Is 't wonder dat behalve de overige uitingen van kunst, het ook met de Limburgsche architectuur anders gesteld is dan met de Noord-Nederlandsche? Met het antwoord op deze vraag, zijn we er eigenlijk meteen: de kerk van den Maastrichts en architect Alphons Boosten kan men niet van Beek-Genhout naar Woerden doen verhuizen. Ze zou daar staan als een verdwaald communic kind op een aandeelhoudersvergadering.[...] Een jong, en zeer opvallend voorbeeld van goeden, modernen kerkbouw. [...] Boosten heeft daarin nieuwe zakelijkheid doorgevoerd zonder geheel met de traditie te breken. Integendeel eigenlijk. Want men bespeurt in de St. Hubertuskerk gestyleerde vormen van de O.L. Vrouwebasiliek in Maastricht.

Enkele maanden later ging dezelfde krant op Herderiaanse wijze in op de organische eenheid tussen het werk van de architect en zijn Limburgse 'volksaard':

Toch kunnen we ook nu er weer niet aan ontkomen, in dit werk van Boosten een trek te zien van de landen volksaard van 't Zuiden, waar andere mouvementen van ziel en leven de daden en dingen beheerschen dan bij den meer berekenenden en zich moeilijker uitlevenden noorderling.⁴⁶

De uitvoerigste reactie verscheen in 1938 in het landelijk periodiek *Het Gildeboek*, orgaan van het uit kunstminnende priesterleden bestaande Sint-Bernulphusgilde. Schrijver is L. Hendricks. Hij typeert Boosten als

een natuurlijk en fris talent, dat de materialen beheerste tot in de details en oog had voor ruimtewerking, verhoudingen en omgeving. Bij de beide onderhavige kerken

44 'Schilderingen Charles Eyck in de nieuwe kerk van Boosten te Genhout', *De Nieuwe Koerier* 18 sept. 1937.

45 'Een nieuwe kerk in Zuid-Limburg. Een loffelijk bouwwerk van architect Boosten', *De Limburger Koerier* 12 maart 1938.



*Hendrikus Everts, voorzitter van de Bisschoppelijke Bouwcommissie van Roermond tussen 1919 en 1934.
Uit: Jos H. Pouls, Ware schoonheid of louter praal.*

ervaart men, dat bouwen naar traditie niet behoeft te ontaarden in bouwen in den traditioneelen vorm en dat men eeuwigheidswaarden kan belichamen ook in nieuwe vormen en met nieuwe materialen, als men aan die materialen eigen techniek maar consequent wil toepassen en de ambachtelijke zuiverheid gehandhaafd blijft. [...] Het Limburgsche gewest, vanouds gelegen in de stimuleerende branding van tweeeërlei cultuur, de Germaansche en de Romaansche, welke tot op heden hun stempel hebben gedrukt op den Limburgschen mens, op zijn taal en zijn genegenheid, op zijn intellectueele instelling zoowel als op zijn bouwwijze [...], Limburg was als voorbeschikt om door deze wederzijdsche op-elkaar-inwerking van het Romaansche en Germaansche element [...] ook in de uit deze twee culturen voortspruitende bouwwijze te komen tot een fijne bouwkunstigheid, die het speelsche van de Barok [...] niet schuwde naast den ernst van andere bouwkundige uitingen.

Hendricks stelde dat het zich afkeren van de imitatiestijl van de negentiende eeuw kenmerkend was voor het Limburgse volkskarakter. Het uiterlijke mag dan wel veranderen, maar dat betekende nog niet dat het innerlijk (de volksaard) verandert. Men moest proberen de oude 'ziel' door te geven in nieuwe vormen. Hetzelfde innerlijk moest in de verschillende tijden in een ander uiterlijk worden uitgedrukt.

Misschien is het gewaagd de 'Blut-und-Boden'-theorie in dit verband te noemen, doch zeker is dat de invloed van de streek en van de daar eeuwenlang inheemsch zijnde katholieke godsdienst [...] niet ongemerkt aan de wijze van bouwen is voorbijgegaan.⁴⁷

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ L.H. Hendricks, 'De Sint Gerarduskerk te Heerlen-Heksenberg van architect A.J.N. Boosten', *Het Gildeboek* 21 (1938) 93-100.

De 'geest' zorgde ook voor de eenheid van de versierende kunsten in de kerken, want het waren immers allen Limburgers met dezelfde geest. Hendricks:

Frisch, jong, niet afgeleefd, dat is den indruk die zich opdringt bij deze bouwwerken, passend in dit prille landschap waar de lucht lichter en prikkelender is dan in Noordelijker streken en waar de atmosfeer iets jeugdigs heeft. [...] Beide kerken, echte buiten-kerken, zullen, wanneer de natuur eenmaal gezorgd heeft voor aansluiting van het omringende terrein door begroeiing van het laatste en door het patineren van de gebouwen door den tijd.

Hendricks wees verder op de 'romaanse geaardheid' van beide kerken. De muren had Boosten 'muur' gelaten (dat wil zeggen de geslotenheid van de muren was niet aangetast). De daken liggen strak en beschuttend over het gebouw en de galmgaten met hun mooie spleten roepen de gelovigen op tot gebed. Prachtig vond hij het Hubertusritueel voor het raam: een 'oer-Limburgsche roomsche doorseming'. Kenmerkend voor het bouwconcept vond hij de speelse rust, als een soort replik op de bewogenheid én de kalmte van de omringende heuvels.

Epiloog

De vraag of 'identiteit' door de Limburgse bisschoppen als bewuste strategie werd ingezet om het katholicisme sterker te verankeren, zoals wel is beweerd, is lastig te beantwoorden. Zo zouden de bisschoppen J.A. Paredis en F.A. Boermans een katholiek Limburgs exclusivisme hebben verdedigd en zou dit hebben bestaan tot in de jaren vijftig van de twintigste eeuw. Limburg werd gepresenteerd als een 'homogeen katholiek gewest', hetgeen voor de constructie van de Limburgse identiteit van groot belang is geweest.⁴⁸ De Limburgse priesters wilden het katholieke Limburg na 1900 redden tegen alle (moderne) bedreigingen in. Limburger zijn was vooral katholiek zijn.

De voor dit artikel gebruikte bronnen duiden evenwel niet op een kerkelijk kunstbeleid dat op de creatie van een specifiek Limburgse kunst was gericht. Hoewel Boosten vanwege zijn artistieke individualisme de favoriet was van in kunst en cultuur geïnteresseerde bouwpastoors, lag hij moeilijk bij de diocesane overheid, i.c. de Bisschoppelijke Bouwcommissie. Deze stond onder ideologische leiding van de behoudende priester en classicus Pieter Everts. Boosten stelde in zijn kerken zijn persoonlijke expressie centraal hetgeen volgens Everts een aantasting inhield van de eeuwige en in wezen onveranderlijke kerkelijke traditie. De kritiek van de Bouwcommissie was primair praktisch van aard, ging over bruikbaarheidsaspecten en formele eisen aan een kerk volgens de voorschriften in het kerkelijk wetboek. Voor Everts diende te allen tijde de 'waardigheid' van het godshuis voorop te staan. In de reacties van de leden van de Bouwcommissie

48 P. Nissen, 'Constructie en deconstructie van het katholieke Limburg', *Studies over de sociaal-economische geschiedenis van Limburg / Jaarboek van het Sociaal Historisch Centrum voor Limburg XLV* (2000) 83; Nissen haalt Rogier (*Katholieke herleving*, 209) aan.

op ontwerpen voor kunst en architectuur werd nauwelijks gerefereerd aan 'Limburgse' aspecten.⁴⁹ De vraag is zelfs aan de orde of dat tijdens het interbellum wel op prijs werd gesteld, gezien de kritiek op Boosten. 'Eigenheid' betekende immers impliciet een aantasting van de kerk van Rome en van de universele katholieke traditie. Bij een daarvan afwijkend ontwerp werden architecten al snel beschuldigd van effectbejag.

Ook bij de invloedrijke architectengroep rond M.J. Granpré Molière uit Delft lag de Limburger om die reden moeilijk. Boosten paste niet in het ideaal van de Delftse School, die kerkbouwers als nederige exponenten van katholieke gemeenschapskunst zag. A. Siebers, leerling van Granpré Molière, noemde zijn kerken bijvoorbeeld 'te individualistisch'.⁵⁰ Terwijl het neogotische oeuvre van Pierre Cuypers vooral de uitdrukking was van het internationale, ultramontaanse katholicisme en de Delftse School onder geestelijke leiding van Granpré Molière een poging was om onder de vlag van het Nederlandse episcopaat de architectonische eenheid van katholiek Nederland te vestigen, kenmerken de godshuizen van Boosten zich door een sterk persoonlijke vormtaal in combinatie met een Limburgse, regionale inspiratie. Wel werd steeds - in algemene zin - onderscheid gemaakt tussen een dorps- en stadskerk, want een eenvoudige boerenbevolking zou een ander godshuis en een andere artistieke aankleding nodig hebben dan een 'op sensatie' gerichte stadsbevolking, maar dit staat los van artistiek particularisme.

De gematigde houding van de Limburgse kunstcensors strookt met de visie van dr. H. Poels, aalmoezenier van de mijnstreek en in 1929 in Rolduc 'bekeerd' tot de moderne kunst van zijn provinciegenoten.⁵¹ Poels wees ultrachauvinisme - zoals dat tot uiting kwam bij de in 1925 in Maastricht opgerichte Limburgse Liga - af, omdat dat de tegenstelling versterkte tot 'zij die er later zijn bijgekomen' (de nieuwkomers in de mijnstreek). Na 1925 nam zijn invloed in Limburg nog toe. Poels kon en wilde niets met de 'Limburg voor de Limburgers'-mentaliteit van de Liga. De meerderheid van de Limburgse clerus lijkt het met Poels eens te zijn geweest.

Tenslotte: hoe verhiel zich Boostens regionalisme tot het *expressionisme* in de kunst? Dat Boosten een kunstenaar was van expressionistische snit, blijkt uit zijn eigen uitspraken,⁵² beeldtaal, de receptie van zijn kunst door derden, zijn interesse in regionale volkskunst en tradities en zijn ontwerpprocedé: het 'schetsen' in klei. Bij Boosten komen alle thema's van het utopische expressionisme samen: de synthese van de kunsten, die in de architectuur het makkelijkste valt te realiseren, de samenwerking met het (gewone) volk, de eenheid met de natuur

49 Na 1945 lijkt die aandacht wat sterker te zijn geweest, tenminste tot ca. 1955.

50 *Honderd jaar religieuze kunst 1853-1953* (catalogus Utrecht 1953) 26.

51 Golstein, 'Limburgs chauvinisme in Sittard', 58-68; J. Pouls, "'Werken aan een werkelijk vitale katholieke cultuur". Cultuuraanbod in Rolduc tijdens het interbellum', *Publications de la Société Historique et Archéologique dans le Limbourg* 140 (2004) 426.

52 Boosten heeft weinig nagelaten op kunsttheoretisch gebied: *Op Kistwacht in Kijkduin* uit 1914, een tekst met als titel *Waarom een Vredeskathedraal van de goedheid Gods?*, en zijn reactie op de enquête van *Roeping* over architectuur uit 1923.