

6

Onze biljetten bestaan... 149 jaar

Wie bankbiljetten opneemt uit de bankautomaat, bergt ze vaak achteloos in zijn portefeuille op en staat zelden of nooit stil bij de geschiedenis die dit papier achter de rug heeft. Toch verdient deze geschiedenis verteld te worden. Zij toont aan dat het huidige, vertrouwde bankbiljet het resultaat is van een jarenlang proces vol beweging en verandering; wat vandaag als vanzelfsprekend wordt beschouwd, is dit vroeger niet altijd geweest. Andere eigenschappen zijn dan weer opvallend onveranderlijk gebleven. Eén ding is zeker: de geschiedenis van het Belgische bankbiljet wordt pas echt interessant wanneer men oog heeft voor de relatie tussen bankbiljet en maatschappij. Het bankbiljet is uiteraard schatplichtig aan de economische evolutie, maar ook aan de politieke, de culturele en de sociale geschiedenis van België.

Een schuchtere aanzet 1782-1850

In de Oostenrijkse periode verschenen voor het eerst in ons land, sporadisch, bankbiljetten in het betalingsverkeer. Ze werden uitgegeven door de Banque d'Ostende et de Bruxelles, een bankinstelling die in 1782 in Oostende was opgericht. Deze biljetten was geen lang leven beschoren; reeds na korte tijd verloor de bank het privilege om bankbiljetten uit te geven. Het Nederlandsch Economisch-Historisch Archief in Amsterdam bezit het enige bekende exemplaar van deze uitgifte. Met de Franse bezettingstroepen (1794-1815) kwamen ook de assignaten in de Zuidelijke Nederlanden aangewaaid, tot groot ongenoegen van onze voorouders. Hun dekking bestond niet uit edel-

De 'industrie', het hoofdmotief van het Belgische biljet uit de 19e eeuw (1 000 F type 1853, van Joseph-Pierre Braemt)



Het 5 F-biljet van de Banque de Belgique (1848-1850)

metaal maar uit in beslag genomen adellijke en vooral kerkelijke goederen. Door hun massale aanmaak devalueerden ze al snel tot nagenoeg waardeloos papier en blijken ze vandaag allesbehalve zeldzame verzamelobjecten te zijn. Tijdens het Verenigd Koninkrijk (1815-1830) drongen de biljetten van de Nederlandsche Bank nauwelijks tot bij ons door. De Algemeene Nederlandsche Maatschappij ter begunstiging van de Volksvlucht, opgericht in 1822 en in het zuiden ook Société générale des Pays-Bas pour favoriser l'industrie nationale geheten, werd gemachtigd biljetten aan toonder uit te geven. Net zoals de biljetten van de Nederlandsche Bank werden ze gedrukt door de Haarlemse drukkerij Johannes Enschedé en Zonen. Proef-exemplaren van deze uitgifte bevinden zich vandaag nog steeds in het bijzonder rijke museum van deze drukkerij. Vanaf 1837 werden de biljetten van de Société générale in frank uitgedrukt en uitsluitend in het Frans gesteld. Nog andere banken verkregen het emissierecht: de Banque de Belgique, de Banque liégeoise et Caisse d'Epargnes en de Banque de Flandre. De verzamelaar die er in slaagt een exemplaar van deze uitgiften op de kop te tikken, mag zich de trotse eigenaar van een kostbaar kleinood noemen... maar daarom nog niet van een groot kunstwerk. Afgezien van enkele aan de bouw- en beeldhouwkunst ontleende siermotieven vindt de kunstliefhebber er weinig naar zijn gading in. De eerste bankbiljetten, ook die van de Nationale Bank, bleven lange tijd geïnspireerd door de vormgeving van andere waardepapieren. Zoals in elke betalingsverbintenis werd de tekst van het contract belangrijker geacht dan de versiering ervan. Om zich tegen namaak te beschermen ging alle aandacht naar technieken en materiaal van hoge kwaliteit, ten koste van het motief. Hoogstens werd af en toe een geheim teken aangebracht.

De particuliere banken die papiergeld uitgaven, stonden bloot aan de risico's verbonden aan de kredietverlening aan handel en nijverheid. Na de bankcrisis van 1848 mondde de wil om de bankbiljettenomloop te uniformeren en de inwisselbaarheid van de biljetten tegen edelmetaal te waarborgen, uit in de oprichting van een centrale bank. De Nationale Bank kreeg het uitgifteprivilege of alleenrecht om biljetten uit te

geven. De toenmalige minister van Financiën beschouwde dit als de beste waarborg voor de verdediging van de belangen van de consument, de nationale economie en de staat. In de 150-jarige geschiedenis van de Nationale Bank werd dit alleenrecht slechts in uitzonderlijke omstandigheden, lees in oorlogstijd, opgeheven.

Belangrijk om weten is dat de Belgische bankbiljetten aanvankelijk geen wettelijke koers bezaten; niemand was dus verplicht ze te aanvaarden. Een schuldeiser had het recht het zekere voor het onzekere te nemen en een betaling in klinkende munt te eisen, hoe omslachtig dit in de praktijk ook mocht zijn. Slechts in 1873 kregen de biljetten het statuut van wettig betaalmiddel. Zeker in de beginperiode was het vertrouwen van de gebruiker dus een *conditio sine qua non*. In de concrete uitvoering van haar uitgifteprivilege heeft de Bank alles gedaan om een veilig, betrouwbaar en zo duurzaam mogelijk betaalmiddel in het leven te roepen. Dat is de reden waarom de Nationale Bank steeds haar eigen biljetten heeft gedrukt. Uit de bronnen blijkt dat ze, om veiligheidsredenen, ook graag haar eigen papierfabriek had uitgebaat. Dit bleek echter om financiële redenen niet haalbaar. Gedurende de hele tweede helft van de 19e eeuw was het atelier van de 50 jaar oudere Banque de France het grote voorbeeld van onze drukkerij. Aan het begin van de 20e eeuw staken de Belgische bankbiljettendrukkers ook regelmatig hun licht op bij de technisch zeer hoogstaande Duitse Reichsdrukerei. Na de Eerste Wereldoorlog werd dan weer volop gebruik gemaakt van de knowhow van de Bank of England inzake druktechnieken, papierfabricage en veiligheid. Hoewel de veelvuldige contacten met de drukkerijen van de andere Europese centrale banken zeker in de beginperiode nog geen structureel netwerk van overleg en samenwerking uitmaakten zoals dit vandaag het geval is, waren ze, voortgaande op de bewaarde correspondentie, niet minder intens en vaak zelfs getuigend van persoonlijke vriendschapsbanden.

Het biljet van 1 000 F type 1851 (voorlopig) uitgegeven door de Bank, getekend en gegraveerd door Leopold Wiener. Er staat een stempel op die bewijst dat er belasting werd betaald; bovendien werd het door de gouverneur zelf ondertekend



Een tijdperk van veroveringen 1851 - 1914

De biljetten die de Nationale Bank in de eerste twee decennia van haar bestaan heeft gecreëerd, zijn onder grote tijdsdruk tot stand gekomen. Pas op het ogenblik dat er voldoende biljetten van haar drukpersen waren gerold, kon de Nationale Bank in 1851 haar loketten openen. Het eerste papiergeld was volgens het hoogdrukprocédé in het

Een onafgewerkt ontwerp van Joseph Stallaert, die ook de schilderijen in de feestzaal van het hotel van de gouverneur ontwierp



zwart gedrukt op houtvrij, handgeschept papier waarin de waarde en meestal ook de naam van de Bank als watermerk zijn verwerkt. Ze kwamen uit een soucheboekje en waren met de hand ondertekend en genummerd. De keerzijde vertoonde een 'identieke druk' in spiegelbeeld, die om namaak te verhinderen perfect samenviel met het beeld van de voorzijde, en een lichtkleurige ondergrond. Om fotografische namaak tegen te gaan werd van 1853 tot 1865 de zwarte kleur geleidelijk door blauw vervangen (een kobaltblauw dat heel wat problemen veroorzaakte omdat de afdruk ervan zo ongelijkmatig was). Ontwerp en gravure waren van de hand van één en dezelfde persoon. Zowel Leopold Wiener als Joseph-Pierre Braemt hadden reeds hun strepen verdiend met het graveren van de eerste Belgische munten, Braemt zelfs met het ontwerpen van bankbiljetten voor de Banque de Flandre en de Société générale. Bij muntstukken, penningen en biljetten, alle drie officiële kunstuitingen, worden gelijkaardige graveertechnieken gebruikt. De typografische drukplaten van de bankbiljetten moesten worden gegraveerd door de tekenaar zelf - wat zowel voor Wiener als voor Braemt het geval was - of door gespecialiseerde helpers.

Door de realisatie van haar eerste biljettenreeks toe te vertrouwen aan deze gevestigde waarden, speelde de Bank op zeker. Vermits deze graveurs ook tekeaan deze gevestigde waarden nden voor het artistieke concept van het biljet, spaarde de Bank kostbare tijd uit. Later zou blijken hoe-

Detail uit een ontwerp van Montald (zie p.74)

zeer dit wel het geval was. Net als vóór de oprichting van de Nationale Bank waren vooral de woorden en de getallen die op het biljet stonden, alsook de bovengenoemde veiligheidskenmerken van belang, en niet zozeer de illustratie. De illustratie is vrij rudimentair en bestaat hoofdzakelijk uit een decoratieve omlijsting met kariatiden en engeltjes (of putti), alsook uit een ietwat orde-loos scala van sierelementen (cartouches, guirlandes, palmetten, zuilen...) en allegorische elementen (hoorns van overvloed, allerlei soorten trofeeën...), die alle teruggrijpen naar het iconografische repertoire van de renaissance. Ondanks haar conventionele en beperkte aard bevat deze iconografie toch bepaalde bijzondere boodschappen. Zoals de Zwitserse historicus Alexandre Schwarzenbach stelt in een scriptie waarvoor hij gedeeltelijk steunde op de archieven en verzamelingen van de Bank, zijn muntstukken en biljetten vectoren van een officieel beeld dat het land van en aan zichzelf wil geven. Voor het jonge België maakten de vooruitgang en de industriële ontwikkeling tot de Eerste Wereldoorlog een belangrijk onderdeel uit van het collectieve zelfbewustzijn. Vanaf 1851 worden tandwielen en een Mercuriusstaf die respectievelijk de industrie en de handel symboliseren, afgebeeld naast elementen uit de nationale iconografie: wapenschilden van de provincies en de 'Belgische leeuw'. Het bankbiljet van 1 000 F van Braemt dat vanaf 1853 wordt uitgegeven is nog explicieter: met vrijwel dezelfde indeling als bij het biljet van Wiener beeldt het de allegorie van de industrie af onder een groep rokende schoorstenen en die van de handel onder de symbolen van de scheepvaart.

De illustratie neemt het voortouw

Het overwicht dat de tekst op de illustratie had, zou pas veranderen met de nieuwe reeks biljetten die vanaf 1869 van de persen rolde. Na een studiebezoek aan de drukkerij van de Banque de France hadden de directeurs Pirson en Jamar reeds in 1867 op de noodzaak gewezen om de volgende biljettenreeks op te bouwen rond "menselijke figuren met breedvoerige, in een eenvoudige stijl uitgewerkte kledij die in grote trekken zou worden aangegeven, figuren met een zeer nobel karakter, die een type allegorieën uitbeelden dat zich gemakkelijk in de geest en het geheugen van de mensen grift". Op die manier, zo voegden zij eraan toe, zou de illustratie van het biljet het beste wapen worden tegen namaak: de tekening moest door haar ingeniositeit én door haar grote herkenbaarheid bij het publiek, een onmisbaar onderdeel van het



Een stoomlocomotief symboliseert de vooruitgang op een biljet van 500 F type 1887, van de hand van Henri Hendrickx (een sterk uitgegroot detail)

veiligheidsprogramma worden. Het is dan ook niet verwonderlijk dat vanaf deze reeks de artistieke ontwerpersfunctie definitief gesplitst werd; voortaan werd het eigenlijke ontwerp toevertrouwd aan een professioneel schilder of tekenaar, waarna een tweede persoon de gravure voor zijn of haar rekening nam. De biljetten van het type 1869 kunnen veel meer dan hun voorgangers als de eerste weloverwogen, goed door-dachte reeks biljetten beschouwd worden die de Nationale Bank heeft uitgegeven. Tijdens de eerste twintig jaar van haar bestaan, was de Bank erin geslaagd het land van een voldoende, eerste biljettenomloop te voorzien. Voor de reeks 1869 kwam het erop aan de kwaliteit van de biljetten in alle opzichten op te krikken.

Zoals voor de meeste biljetten weten wij niet waarom het ontwerp van deze serie werd toevertrouwd aan Henri Hendrickx (1817-1894). Mogelijk was zijn titel van directeur van de Academie van Sint-Joost voldoende om de directie ervan te overtuigen zoveel biljetten aan deze Brusselaar toe te vertrouwen. Misschien was het veeleer zijn talent als 'schilder van historische taferelen' (volgens Fierens' schilderslexicon) dat de Bank bekoorde in een tijd waarin zij een voorliefde had voor grootse allegorische taferelen. Ze heeft zich trouwens niet vergist, want hoewel Hendrickx net als tal van academische kunstenaars van zijn tijd in de vergetelheid is geraakt, bereikte zijn serie, die tot in 1944 werd verrijkt met allerlei varianten, de langste levensduur in de geschiedenis van de Belgische bankbiljetten. Zijn breedvoerige - om niet te zeggen gezwollen - stijl leunt aan bij de *Second empire*-siersculptuur. Steeds put-tend uit het klassieke repertoire slaagt Hendrickx erin een beurtelings machtige, gespierde of elegante wereld tot leven te wekken.

Keerzijde van het biljet van 100 F type 1869 van Henri Hendrickx: "Sécurité et progrès"



Men kan nauwelijks nalaten de biljetten te vergelijken met de muurschilderingen die het hotel van de gouverneur tooien en in het begin van de jaren 1870 door Joseph Stallaert werden vervaardigd. Een journalist verweet de Bank bij die gelegenheid dat ze het talent van de schilder had *opgesloten* in het mythologische genre... Van dezelfde schilder bestaan er nochtans ontwerpbiljetten waarop allegorieën een minder grote rol speelden, maar deze werden nooit vervaardigd.

Als biljettenontwerper gaf Hendrickx blijk van een zeldzame breedvoerigheid, aangezien hij 8 verschillende biljetten zou creëren, die werden uitgegeven tussen 1869 en 1893 en zouden voortleven in uiteenlopende varianten tot in 1944. In zijn werken wordt doorgaans een voor de teksten bestemde centrale ruimte afgebakend die vanaf de jaren 1880 wordt aangevuld met een veiligheidsgrond waarop een doorwrochte voorstelling met figuren voorkomt. Zijn allegorieën zijn gevarieerd: aan de landbouw gewijde herderstaferelen, engeltjes die hoorns van overvloed dragen, zinnebeeldige voorstellingen van wetenschappen en kunsten worden soms afgewisseld met nauwkeuriger afbeeldingen. Op de voorzijde van het biljet van 1 000 F *type 1869* reiken Maas en Schelde elkaar de hand, terwijl op de andere zijde een mijnwerker en een metaalbewerker worden voorgesteld. Zonder angst voor tegenstrijdigheid gebruikt Hendrickx het oude iconografische repertoire om de successen van het industriële België te vieren. Op de keerzijde van het biljet van 100 F (1869) stuurt een personage zijn strijdwagen uit de oudheid in de richting van de 'Vooruitgang', op de veiligheidsgrond van het biljet van 20 F worden de verras-

sende allegorieën 'Aardrijkskunde' en 'Mechanica' verenigd (staan deze voor de kolonie en de mechanisatie?). Op het biljet van 500 F duikt zelfs discreet, in een kleine cartouche, een uitgesproken modern voorwerp op dat een symbool is van de vooruitgang: een stoomlocomotief.

Laten we nog even uitweiden over het duo Maas - Schelde dat reeds afgebeeld was op het biljet van 20 F van Wiener (1851), en dat blijkbaar vaak wordt afgewisseld en verward met een ander allegorisch paar, namelijk handel en industrie. In de composities van zowel Braemt, Wiener, Hendrickx als later Floors, wordt de Maas vergezeld van dezelfde symbolen als de allegorie van de industrie (schouwen, tandwielen...) en de Schelde van dezelfde als de handel (Mercuriusstaf, eetwaren, symbolen van de zeevaart). Door de gelijktijdige voorstelling van de twee factoren waaraan de moderne nationale welvaart te danken is, smeden de kunstenaars tevens een band tussen het noorden en het zuiden van het land. Een opvallende vaststelling is dat op het Wiener-biljet van 20 F tussen de allegorieën van de stromen de naam Brussel vermeld is...

Afgezien van de Belgische leeuw en van een of andere toespeling op de Grondwet bevatten de biljetten geen duidelijke uitingen van nationale trots; op een ontwerpbiljet van 50 F *type 1887*, werden de portretten van het vorstenpaar in de definitieve versie zelfs vervangen door het profiel van Ceres. Misschien wenste de Bank, die bezorgd was over haar onafhankelijkheid ten opzichte van de Staat, op die wijze het verschil te benadrukken met de andere officiële waardedragers, zoals postzegels of muntstukken.

Een afgewezen ontwerp van Henri Hendrickx voor een biljet van 50 F (1887) met de portretten van Leopold I en Leopold II. Gaf dit biljet een getrouw beeld van de Belgen?





Voor er van de lompen papier kon worden gemaakt moesten ze worden verscheurd en uiteengefeld (Papierfabriek Demeurs, 19e eeuw)

Een zucht naar het experiment

Niet alleen aan het artistieke concept werd gesleuteld, ook aan de kwaliteit van het lompenpapier werden voortaan hogere eisen gesteld. Deze eisen hadden vooral te maken met de samenstelling van de papierbrij en de duur van het vermalingsproces. De vezels van het biljettenpapier werden immers verkregen door het vermalen van wel geselecteerde votten en afgedankte kledingstukken die door de lompenhandelaars in de steden ingezameld werden. Elke toevoeging van meer linnen of hennep gaf een grotere weerstand aan het papier, terwijl meer katoen het papier dan weer een grotere soepelheid gaf. Hoe langer de uiteenrafeling van de lompen duurde, hoe korter de vezels, hoe fijner de pulp en hoe beter deze pulp zich in de watermerkvorm neerzette, met een welomlijnd watermerk, maar een relatief broos papier tot gevolg. Bij het inkorten van het vermalingsproces, behield men langere vezels, wat resulteerde in een flou en onscherp watermerk, maar in een duurzamer papier. Voor de Bank kwam het er dus bij de bepaling van de gewenste papiersamenstelling en de fijnheid van de maling op aan het beste compromis te bereiken. Voortaan verwoordde ze haar eisen in een lastenboek, waarin ook een meer sluitende controle op het productieproces van de papiermaker werd afgedwongen. Terwijl het papier aanvankelijk geleverd werd door Papierfabriek De Meurs uit Sint-Genesius-Rode, deed de Bank

reeds in 1867 navraag in het buitenland. Ze ging opnieuw te rade bij de Banque de France, die haar doorverwees naar de Papeteries du Marais. De Bank besloot met deze Franse producent sloop te gaan, niet het minst omdat de permanente vertegenwoordiger van de Franse centrale bank bereid was ook toezicht te houden op de aanmaak en de levering van het Belgische biljettenpapier.



Het drukkersatelier van de Bank in de Bankstraat, eind 19e eeuw

Naast de grotere aandacht voor het artistieke concept en de kwaliteit van het papier besloot de Bank voor haar nieuwe serie ten slotte ook de nodige technische investeringen in haar drukkerij te doen, wat niet alleen de druktechnische kwaliteit van het biljet, maar ook de productiviteit ten goede kwam: de vier handpersen die tot dan toe waren gebruikt, werden in 1868 vervangen door gloednieuwe, door stoom aangedreven, mechanische persen.

Zowel de betere kwaliteit en beveiliging van het biljet als de modernisering van het productieproces kwamen maar net op tijd. Sinds de oprichting van de Nationale Bank was de biljettenomloop weliswaar gestaag gegroeid, maar vooral het laatste kwart van de 19e en het begin van de 20e eeuw kenden een spectaculaire groei. De drukkers gaven van jetje en maakten overuren. Er deed zich bovendien in de samenstelling van de biljettenomloop een merkwaardige verschuiving voor. De eerste, langzame toename van het bankbiljettengebruik was

Begin deze eeuw werden voor het eerst kleine coupures uitgegeven

tussen 1850 en 1870 vooral merkbaar in de grote coupures, gebruikt voor belangrijke betalingen zoals discontoverrichtingen. De relatief snellere toename van de biljettenomloop van het laatste kwart van de 19e eeuw komt nochtans voornamelijk voor rekening van de kleine coupures, met name die van 50 en 20 frank. Dit is een bewijs van de ruimere verspreiding die het biljet als betaalmiddel over alle lagen van de bevolking begon te kennen. Met andere woorden, de langzaam stijgende levensstandaard verbreedde het maatschappelijke draagvlak van het Belgische bankbiljet. Ook eenmalige evenementen die de massa op de been brachten, hadden een impact op de biljettenomloop. Zo stelde de Hoofdkas in 1910 een merkwaardige stijging van de vraag naar 20 frank-biljetten vast naar aanleiding van de wereldtentoonstelling in Brussel.

Deze toenemende vraag naar kleine coupures bracht voor de drukkerij handenvol werk mee. Men mag niet vergeten dat kleine coupures door hun veelvuldig gebruik over het algemeen een geringere levensduur hebben dan hoge denominaties. Het is dan ook niet toevallig dat vrijwel alle vernieuwingen eerst op de kleine coupures worden toegepast. Zetten we enkele van deze vernieuwingen en hun impact op een rijtje.

Hoewel de Bank slechts op 26 maart 1900 wettelijk verplicht werd op haar bankbiljetten de taalwet inzake bestuursaangelegenheden van 22 mei 1878 toe te passen, bestond hierover reeds sinds 1885 een overeenkomst tussen de minister van Financiën en de Bank; de Bank verbond er zich toe, naarmate nieuwe biljettentypen zouden worden gecreëerd, deze van een Nederlandstalige keerzijde te voorzien. Baron de Coninck die reeds in 1879 in de Senaat de kat de bel had aangebonden, had aanvankelijk enkel een geschreven waarde in het Nederlands op het oog. Er bestond vol-

Een vernieuwend ontwerp van Louis Titz voor een biljet van 20 F (1894).



Het 20 F-biljet type 1894 van Louis Titz, het eerste in vierkleurendruk

gens hem verwarring met de biljetten van de Banque de France, vooral in de Vlaamse grensstreek met Frankrijk, en die wilde hij hiermee indijken. De eerste biljetten met een Nederlandstalige keerzijde waren kleine coupures: het 50 frank-biljet *type 1887*, in omloop gebracht vanaf 1888 en het 20 frank-biljet *type 1892*, in omloop vanaf 1893. Voor de hogere denominaties was het wachten op de 20e eeuw.

De invoering van kleurendruk

Om snel paal en perk te stellen aan namaak nam de Bank tevens vanaf het midden van de jaren 1860 de gewoonte aan steeds nauwkeuriger uitgewerkte varianten van de bestaande biljetten in omloop te brengen. Uit de notulen van de Raad van bestuur (Directiecomité) blijkt hoezeer de bestuurders oog hadden voor de technische vooruitgang: in 1873 werd bijvoorbeeld gebruik gemaakt van de werkplaatsen van een Brusselse lithograaf om er de fotografische reproductie van biljetten te testen. Diezelfde bronnen getuigen ook van verschillende, soms in een gevorderd stadium afgewezen ontwerpbiljetten - waaronder een door de Franse kunstenaar Camille Chazal ontworpen biljet van 100 F (1874). In 1888 werd allicht voor het eerst besloten zich tot twee verschillende kunstenaars te wenden voor eenzelfde ontwerp: Joseph Stallaert - de schepper van de muurschilderingen van het hotel - en de illustrator Amédée Lynen werden aangewezen om een biljet van 20 F "in twee tinten" te ontwerpen; het zag nooit het licht, want de inmiddels door de drukkerij geboekte technische vooruitgang vereiste een betere kwaliteit.

Het 20 frank-biljet *type 1894*, luidde inderdaad een technische revolutie in de vervaardiging van het biljet in. Zoals vermeld, waren de allereerste biljetten in één enkele kleur gedrukt, eerst in het zwart, daarna in het blauw. Geleidelijk aan echter besloot de Bank een

De eerste vierkleurendrukkers was van het merk Lambert



veiligheidsgrond aan de bestaande biljetten toe te voegen in een tweede kleur. Het door Louis Titz ontworpen briefje van 20 frank was het eerste Belgische bankbiljet in vierkleurendruk.

Dit had alles te maken met de aankoop van een aantal gloednieuwe Franse Lambert-drukkers, machines die het mogelijk maakten om tijdens een enkele doorgang in vier kleuren te drukken. Voortaan zou het koloriet een onmisbaar onderdeel van het bankbiljettenontwerp worden.

Als professor aan de Academie voor Schone Kunsten te Brussel en aan de juweliersschool kreeg de Bruggeling Titz de voorkeur op Herman Richir, die een ontwerp indiende dat waarschijnlijk was bedacht in samenwerking met schilder en afficheontwerper Adolphe Crespin. Er moet echter worden opgemerkt dat het vaak moeilijk is de in onze verzamelingen bewaarde ontwerpen te dateren en dus ook om hun plaats in de chronologie van de vervaardigde biljetten te bepalen. In de vorm van variaties op het uiteindelijk ontwikkelde thema heeft Titz

ook andere ontwerpen voor dat biljet nagelaten die soms ietwat gedurfter zijn, in de *art nouveau*-stijl. Zo worden ze beschreven in de *Revue belge de numismatique* van 1898: "het voornaamste siermotief (...) is een staande Minerva. De godin steunt op een soort trofee bestaande uit verschillende werkinstrumenten en houdt een Mercuriusstaf in de linkerhand. Aan haar voeten rust de leeuw van België. TRAVAIL - ECONOMIE zegt de legende, en in die twee woor-



Detail uit de keerzijde van het 100 F - biljet van Montald (1894)

den wordt de wijsheid der naties samengevat". Als graficus en illustrator was Louis Titz de eerste van onze biljettenontwerpers die zich enige vrijheid veroorloofde in de traditionele compositie met een omlijsting. Op de keerzijde besteedt hij al zijn aandacht aan de tekst, die omgeven is door een massa overigens zeer slecht leesbare wapenschilden, en permittent hij zich enkele typografische en decoratieve fantasieën. Al wie zich bezighoudt met de creatie van bankbiljetten weet dat het grote publiek doorgaans weinig waardering opbrengt voor nieuwigheden, die hier zowel technisch als esthetisch zijn. Hetzelfde tijdschrift beoordeelde de kleur als "geenszins oogstrelend".

Maar ook inzake papierfabricage werden voor dit biljet twee interessante vernieuwingen doorgevoerd. Er werd enerzijds een nieuw watermerk ontwikkeld dat complexer en kunstzinniger was: aan het bestaande watermerk werd het hoofd van Minerva toegevoegd. Anderzijds besloot de bankdirectie ook de papiersamenstelling van dit biljet grondig te wijzigen. De eerste uitgifte van 600.000



Biljet van 50 F Montald, uitgegeven in 1909: "De maaier links staat voor de arbeid, in samenspel met de intelligentie die rechts wordt uitgebeeld door een zittende vrouw die verwijst naar een tekst in een boek, dat door een meisje wordt opgehouden (waarin nochtans LEX staat, nvdr)."

coupires gebeurde nog in het gebruikelijke lompenpapier. In 1895 werd beslist de lompen te vervangen door rameh of ramie, een plant die aanvankelijk uitsluitend in China en Japan werd geteeld en waarvan de stengel een sterke vezel bevat. Ramehpapier bezat een grotere opaciteit en bijgevolg een geringere transparantie. Bij de eerste toepassing van de vierkleurendruk was de transparantie van het papier wat al te groot gebleken: op de voorzijde waren sporen te zien van de druk op de keerzijde en vice versa. Bovendien behoefde ramehpapier minder belijming en voelde het anders aan dan lompenpapier, wat de detectie van valse biljetten moest vergemakkelijken. De nadelen waren de kostprijs en de geringere levensduur. Het publiek kloeg over de slechte kwaliteit van de 20 frank-biljetten die te snel scheurden en vuil werden, zodat vanaf 1899 opnieuw uitsluitend lompenpapier werd gebruikt. Van de drie experimenten bleven er twee verworven: de vierkleurendruk en het nieuwe watermerk.



Dit ontwerp van Jean Mayné uit 1909 werd door de Bank in 1940 gebruikt voor een 50 F -biljet dat wel gedrukt, maar nooit in omloop werd gebracht

Een laatste innovatie, die de Bank voor een enorme opgave plaatste, had opnieuw alles te maken met de groeiende biljettencirculatie: het gebruik van duur, handgeschept papier bleek niet langer haalbaar. Opnieuw kwamen de kleine coupures het eerst aan de beurt: vanaf 1906 gebruikte men voor de biljetten van 50 en 20 frank machinaal vervaardigd watermerkpapier, geleverd door de papierfabriek van J. Perrigot in Arches. In 1908 volgde het biljet van 100 frank; het zou nog tot 1913 duren vooraleer de grootste coupures aan de beurt waren.

Een zeer impressionistisch ontwerp (uit 1904?) van Constant Montald voor een biljet van 100 F, dat er nooit kwam



«In het middelpunt van de artistieke actualiteit»

De laatste vooroorlogse biljetten, de coupures van 100 en 50 frank van Constant Montald, kunnen vandaag onder meer bij de bezoekers van het museum van de Bank op grote bijval rekenen, net als de meeste nog bewaarde kunstwerken in de *art nouveau*-stijl. Op het ogenblik van hun creatie waren ze nochtans zeer gecontesteerd. De reacties in de pers waren ronduit negatief. Zo diste *L'Indépendance Belge* in een artikel van 4 augustus 1906 nog het verhaal op van een Brussels koopman die op het platteland een paard ging kopen, maar er maar niet in slaagde de eigenaar van het paard te overtuigen van de echtheid van de nieuwe biljetten waarmee hij zijn aankoop wilde betalen. Waarop de krant besloot: "Het blameert de Nationale Bank dat ze zo weinig geeft om de mentale rust van een plattelandsbevolking die de regering dierbaar is." Deze reactie liep dus niet hoog op met de zorg die de Bank wel degelijk had besteed aan de keuze van de kunstenaars en de ontwerpen die geschikt waren om alle Belgische coupures te doen overschakelen op vierkleurendruk. Een indrukwekkende 'Klas der gesjeesden' getuigt in de verzamelingen van het aantal en de kwaliteit van de kunstenaars op wie in het eerste decennium van de 20e eeuw een beroep werd gedaan. Dit neemt niet weg dat zowel de selectieprocedures als het bedrag van de aan de ontwerpers uitbetaalde vergoedingen gaandeweg aanleiding gaven tot bezorgdheid. Ook groeide het gevoel dat de coupures die vanuit technisch oogpunt voorbijgestreefd waren, dringend moesten worden vernieuwd. In 1906 besloot de Raad van bestuur dan ook een *Commission pour l'étude de toutes les questions se rattachant à la fabrication des billets* op te richten. Deze commissie bestond aanvankelijk uit drie directeurs (!) en drie vertegenwoordigers van de drukkerij, waaronder de chef van de drukkerij, de heer Combaz. Zij ging snel aan



Voorontwerp van Constant Montald voor een nooit gerealiseerd 1 000 F- biljet: "La machine = l'ouvrier géant des temps modernes" (1907)

het werk - in de eerste jaren vergaderde ze soms verscheidene malen per maand - en hield in haar eerste vergadering een algemene gedachteswisseling over de toen bestaande ontwerpen. Zo vernemen we dat er voor het biljet van 1 000 F, "tekeningen van Khnopff in ons bezit zijn (...)", dat de Bank van plan was Louis Titz om een aangepaste versie van het biljet van 500 F te vragen, en dat ontwerpen van Constant Montald voor het biljet van 100 F en van Gisbert Combaz voor dat van 50 F werden verwacht. Achteraf kunnen we vaststellen dat de ambities sterk werden getemperd aangezien enkel de werken van Titz en Montald uiteindelijk werden uitgevoerd. De technische en grafische bekwaamheid van de eerstgenoemde zou de Bank zelfs zodanig bekoren dat ze besloot hem gedurende verschillende jaren bij de werkzaamheden van de commissie te betrekken.

De naam Fernand Khnopff klinkt misschien verrassend. Onze verzamelingen bevatten helaas geen enkel ontwerp van de schilder met het wazigste en sensueelste palet van de Belgische symbolisten. Zijn relaties met de Bank waren

niet van de sereenste. In september 1906 gebruikte de commissie, na onderzoek van zijn schetsen, verbazend harde woorden: "weinig decoratieve, verouderde (compositie), hoofdfiguren die te wensen overlaten", waarvan de ene "niet goed ter been is en geen armen of lichaam heeft", terwijl de andere "een pak draagt dat aan dat van een seminarist doet denken", achtergronden die "te veel doen denken aan geïllustreerde briefkaarten"... Er werd overeengekomen de opdracht als onmo-

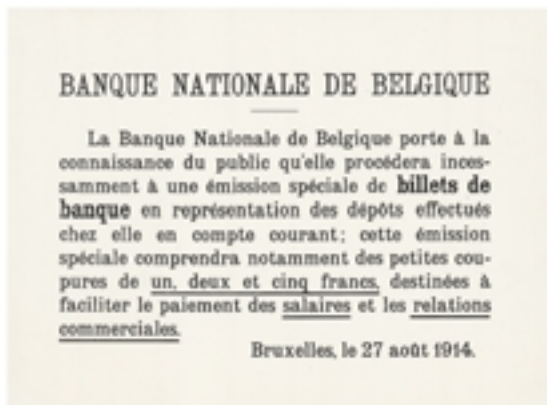
gelijk te beschouwen en "(de kunstenaar) te verzoeken het werk stop te zetten". Voor Khnopff, die het jaar nadien corresponderend lid van de Academie zou worden, kwam de slag hard aan en hij vocht het bedrag aan dat voor zijn ontwerpen was overeengekomen. De Bank stelde ten slotte voor hem dat bedrag uit te keren en hem bovendien zijn ontwerpen terug te geven: vandaar dat onze verzameling geen enkele Khnopff (meer) bezit...

De naam van Gisbert Combaz (1869-1941) is eveneens interessant: we hebben immers ontdekt dat hij de zoon was van de toenmalige chef van de drukkerij... Moeten we spreken van nepotisme? Het talent en de ervaring van Combaz junior - die toen al bijna een veertiger was - pleiten voor hem. Behalve als schilder, doctor in de rechten, gewaardeerde oriëntalist en groot verdediger van de *art nouveau* staat Gisbert Combaz ook bekend als een van de voornaamste Belgische afficheontwerpers van zijn tijd. Hij heeft ons enkele mooie voorstudies nagelaten: zijn

ontwerpen waren diepgaand uitgewerkt en we weten niet waarom ze nooit werden uitgegeven.

De pijnlijke aanvaring met Khnopff zou niet zonder gevolgen blijven: datzelfde jaar besloot de commissie een reglement op te stellen: voortaan zou de Bank tegelijkertijd "een beroep doen op verschillende door haar gekozen kunstenaars" om voorontwerpen te

Bij de uitgave van de rekeningen-courantreeks (1914)



maken (die zouden worden vergoed met een vast bedrag) en er werd bepaald dat “enkel de kunstenaar of kunstenaars wier eerste ontwerpen (zouden) worden goedgekeurd een definitieve tekening (zouden mogen) indienen.” Aan de kunstenaars zou ook uitdrukkelijk worden gevraagd hun tekeningen te baseren op een door de commissie uitgewerkt programma en “zich te houden aan de verschillende opgelegde vereisten door zich constant in verbinding te stellen met de chef van de drukkerij die de leiding heeft over de grafische werkzaamheden.”



“La sagesse glane” (De wijsheid sprokkelt (aren)), door Xavier Mellery (geen datum). Tot vandaag vinden we in de archieven geen spoor van een eventuele bestelling bij deze Belgische symbolist. In 1929, jaren na het overlijden van de schilder, werd deze compositie wel verder uitgewerkt in een ander, vollediger ontwerp

Het probleem was immers minder van esthetische dan van technische aard. Het was niet altijd gemakkelijk de kunstenaars aan het verstand te brengen dat het ontwerp van een biljet aan andere eisen moet voldoen dan een schilderij, een affiche of zelfs een briefkaart. Zelfs wanneer ze de technische vereisten onder de knie hadden, zorgde de afmeting vaak voor onverwachte beperkingen aangezien de kunstenaar zijn ontwerpen op een veel grotere schaal vervaardigde dan die van het eindproduct. Het loont de moeite even stil te staan bij de biljetten van Constant Montald. Men kan zich afvragen hoe ze voor de commissie door de beugel konden, want zij vond de proefbiljetten van 50 F immers een “warboel”, terwijl de ontwerpbiljetten van 100 F, hoewel ze “zeer mooie ontwerptekeningen voor tapijtwerk” bevatten, helemaal niet geschikt waren voor “de uitvoering van een bankbiljet”.

Het eerste koninklijke portret, van Louise-Marie, op de keerzijde van het biljet van 100 F Société générale (1915)



Ook vandaag ontstaat nog steeds de indruk dat - welk *cachet* men ook aan de coupures van Montald geeft - het om verkleiningen van muurschilderingen gaat. Lichtjes herwerkt zou de compositie beter tot haar recht komen op de in 1929 uitgegeven coupure van 10 000 F, die heel wat groter is.

In een studie over de biljetten van Montald en Floors wijst Judith Ogonovsky erop dat beide kunstenaars de idealistische stroming toegedaan zijn. Volgens deze van het symbolisme afgeleide en in België goed vertegenwoordigde beweging diende het kunstwerk een stichtende rol te vervullen voor de grote massa. Haar kunstenaars zochten dus kunstuitingen die beter opvielen dan de klassieke schilderijen: affiches, illustraties, muurschilderingen... Dat geldt zeker voor Montald, die al deze disciplines beoefende en met name in 1898 het timpaan van het Vlaams Koninklijk Theater van Gent opsierde. Dit bevestigt de mening van Judith Ogonovsky dat de Bank zich met de uitgifte van die biljetten “in het middelpunt van de artistieke actualiteit bevond”, zelfs al werd het in 1894 goedgekeurde biljet uiteindelijk pas in 1906 uitgegeven.

In tegenstelling tot veel van de vroegere biljetten stellen de coupures van Montald de arbeid voor via het thema landbouw. Schwarzenbach schrijft dit toe aan het belang dat de katholieke regering die tussen 1884 en 1914 aan de macht was, hechtte aan de wereld van de landbouw. Er is weliswaar een geweiگرد ontwerp van dezelfde kunstenaar bekend, voor een biljet van 1 000 F (1907) waarop metaalbewerkers staan en dat hulde brengt aan “De machine = de reuzenarbeider van de moderne tijd”.

Een tijdperk van onzekerheid 1914-1940

De Nationale Bank had de bui zien hangen. Vanaf 1912 hield ze een biljet van 5 frank achter de hand om het in geval van oorlog in circulatie te kunnen brengen. Sinds 1907 hield de Bank trouwens steeds een aantal reservebiljetten van een onuitgegeven type klaar, weliswaar niet met het oog op een oorlog, maar met het oog op een mogelijke verplichte intrekking van een al te veel vervalst biljet. Voor het ontwerp van het oorlogsbiljet van 5 frank greep men terug naar dit van het reeds bestaande 20 frankbiljet *type 1892*. Voor het papier deed men een beroep op de Koninklijke Nederlandsche Papierfabriek uit Maastricht die een speciaal papier afleverde, voorzien van een eenvoudig watermerk bestaande uit de letters BNB. Toen de oorlog uitbrak, kreeg een deel van de biljetten het naamstempel bij drukkerij Desoer in Luik; een ander deel werd na de bezetting van Brussel bij de firma Verschuere in Antwerpen gedrukt en is te herkennen aan zijn roodbruine kleur.

Vanaf juli 1914 verdrong het publiek zich voor de loketten van de Bank om zijn biljetten tegen zilveren munten om te wisselen. Op 3 augustus werd de gedwongen koers ingesteld. In de loop van dezelfde maand werden de biljetten en clichés van de Nationale Bank eerst naar Antwerpen en vervolgens naar Londen geëvacueerd. Op 27 augustus gaf de Bank een biljettenreeks uit die de naam *rekeningen-courant* (RC) kreeg. Deze was voornamelijk bestemd om tegoeden van de rekeninghouders en toegestane kredieten uit te keren. Behalve coupures van 1 000, 100 en 20 frank, omvatte ze ook kleine waarden van 2 en 1 frank. Deze inderhaast gerealiseerde reeks vertoont geen watermerk.

Wegens de weigering van de regering om de waarden van de Nationale Bank terug naar België te brengen, ontnam de bezetter de Bank na 64 jaar haar uitgiftevoorrecht. Binnen de Société générale (SG) werd een emissiedepartement opgericht, waarvan de biljetten vanaf 1915 op de persen van de Nationale Bank werden gedrukt. Wegens gebrek aan buitenlands papier, wendde men zich tot de Belgische Papeteries de Virginal die een relatief zwaar papier afleverden, voorzien van een eenvoudig watermerk van golvende lijnen. Naast een biljet van 5 frank behoren tot deze uitgifte ook briefjes van amper 1 en 2 frank.

De heroïsche arbeider, volgens Anto-Carte (ontwerp, 1925)





De Eerste Wereldoorlog: de noodbiljetten staan uitgedrukt in centiem, in franken of... in broodgewicht

Ondanks de omstandigheden en het spoedeisend karakter zijn de biljetten RC en SG baanbrekend doordat ze een belangrijke plaats inruimen voor het

portret: Rubens (20 F en 1 000 F SG), koning Leopold I (20 F, 100 F en 1 000 F RC) en zijn gemalin, koningin Louise-Marie (1 F, 2 F, 5 F, 100 F SG). Dit patriotisch gebaar was vóór de oorlog reeds ingeluid door ontwerpen van Frans Smeers en Jean Mayné voor de portretten van het vorstenpaar. Het was tevens de voorbode van de naoorlogse coupures die de Bank, uiteraard met de nodige discretie, tijdens het conflict had laten voorbereiden.

De nooit eerder geziene uitgifte van coupures van 2 en 1 frank doet het reeds vermoeden. Bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog heerste overal geldtekort, vooral voor het kleine betalingsverkeer. De bevolking begon massaal munten op te potten; zelfs de nikkelstukken verdwenen op die manier uit de omloop. De werkplaatsen van de Munt lagen stil en haar metaalvoorraden werden geëvacueerd. Naarmate de oorlog duurde legde de oorlogsindustrie bovendien beslag op alle bruikbare metalen. De deposito's waren door het bankmoratorium geblokkeerd en de oprukkende Duitsers hadden bovendien beslag gelegd op de kasvoorraad van vele financiële instellingen. Door de vele verkeersmoeilijkheden geraakten de hoger beschreven biljetten slechts met moeite tot in de diverse provincies. Om aan deze noodtoestand het hoofd te bieden, gaven meer dan 600 gemeentebesturen zelf papiergeld uit. Ze beriepen zich hiervoor op de gemeentewet en waren meestal

ook gewapend met de toestemming van de Bestendige Deputatie van hun provincie. Ook de vele steun- en hulpcomités, zoals het Nationaal Hulp- en Voedingscomité, gingen tot zulke nooduitgiften over. Het meest merkwaardige noodgeld zijn wellicht de salaris- en aankoopbons die fabrieken en ondernemingen aan hun personeel uitreikten, een praktijk die sinds de 19e eeuw niet meer was gezien. De bons hadden enkel betaalkracht binnen de gemeente of zelfs maar in een welbepaald magazijn. Ze gaven aanleiding tot talrijke vervalsingen. Hun vormgeving is meestal noodzakelijkerwijs summier. In het beste geval omvatten ze een lokale illustratie; een biljet uit Menen steekt af tegen de andere doordat het de leeuw, de kroon en de vermelding 'Koninkrijk België' durft af te beelden.



Dit ontwerp van Frans Smeers uit 1910 beeldt voor het eerst de regerende vorst (Albert I) af

Tussen portret en allegorie, plaatdruk en typografie

Reeds tijdens de oorlog had de Bank een nieuwe reeks biljetten met vaderlandslievende thema's en met een nieuw watermerk voorbereid, de zogenaamde *nationale-reeks*. Niet minder dan 7 coupures werden voorbereid. Uiteindelijk werden er maar 5 van gerealiseerd en kon de nieuwe reeks pas vanaf 1920 in omloop worden gebracht. Wellicht om tijd te winnen had de Bank voor het eerst het volledige ontwerp toevertrouwd aan werknemers van haar



Drukkers in de weer (1927)

eigen drukkerij: Guillaume Minguet, Jean-François Freund en A. Dirckx voor de tekening, Minguet en François Poortman voor de gravure. Hoewel hun ietwat zware vormgeving het avant-gardisme van een Montald de rug toekeert, zijn er tal van iconografische nieuwigheden. Elke coupure bevat een dubbel médaillonportret van de regerende vorsten, met op de keerzijde een lokaal tafereel (Luik, het Zwarte land, Brussel, Ieper) waarin een anonieme arbeider de activiteit van de verschillende regio's illustreert. De keuze van die thema's is gemakkelijk te verklaren door de socio-politieke context: het land herrees uit zijn as; weldra zou het algemeen stemrecht toegekend worden aan de (mannelijke) burgers. Door de uitstraling die het vorstenpaar tijdens de oorlog had verworven, was hun beeltenis op deze *nationale-reeks* onmisbaar. Het gaat om een officieel en plechtstatig portret in een volmaakt zijaanzicht, bijna een heiligenbeeld. In 1919 stelde muntmeester Josse Allard in een brief aan de gouverneur: "Het profiel van de vorst moet hiëratisch worden voorgesteld; langzamerhand wordt zijn profiel een gewijd type, op bepaalde ogenblikken kan het zelfs aanzienlijk afwijken van de werkelijkheid; daar is niets op tegen, omdat het enkel moet weergeven wat het publiek zich gewoonlijk voorstelt als zijn portret" (geciteerd door Schwarzenbach).

Detail uit een nooit gerealiseerd ontwerp van Gisbert Combaz, met elementen uit het symbolisme en uit de art nouveau (1906)



Potloodstudie van Jean-François Freund (omstreeks 1918)

Tijdens de oorlog was de Bank verplicht geweest alle eigen biljetten die aan haar loketten werden aangeboden, uit de omloop te nemen, te vernietigen en te vervangen door de biljetten *type Société générale*. Om deze laatste na de wapenstilstand zo snel mogelijk opnieuw te kunnen vervangen door eigen biljetten, zorgde de bijbank van de Nationale Bank in Le Havre ervoor dat de Papeteries d'Arches tijdens de oorlog de nodige papiervoorraden aanmaakte en in bewaring hield. Deze voorraden werden in 1918 onmiddellijk gebruikt om een hele reeks vooroorlogse biljetten te drukken en op die manier de vertrouwde biljettencirculatie te herstellen, in afwachting van de uitgifte van de *nationale-reeks*. Voor directeur Liebaert die de leiding van de zetel in Le Havre had, was dit allesbehalve een gemakkelijke opdracht, zoals blijkt uit de correspondentie die hij in de periode 1914-1919 met directeur Perrigot-Masure van de Papeteries d'Arches heeft gevoerd. Het contact met de moederbank en de drukkerij in Brussel was zo goed als onbestaande.

Na de oorlog werden de vele merken die nog in omloop waren voor een gunstig tarief geruild tegen Belgische franken. De biljettenomloop verdubbelde dan ook ten opzichte van zijn vooroorlogse peil, wat de inflatie aanwakkerde. In 1929 werd een biljet van 10 000 frank in omloop gebracht, tot dusver de hoogste nominale waarde op een Belgisch bankbiljet. Constant Montald herwerkte hiervoor zijn in 1906 door de publieke opinie nog verguisde 100 frank-biljet. De uitzonderlijk hoge denominatie hangt ongetwijfeld samen met de inflatie van die tijd. Tussen 1926 en 1946 droegen de Belgische munten en bankbiljetten ook de naam van een nieuwe reken-

De Ieperse lakenhallen, die door de oorlog fel werden beschadigd en een kantklosster geven dit 1 000 F-biljet uit de nationale-reeks een patriottische toon (uitgegeven vanaf 1922)





Dubbelportret door Jean-François Freund, van koning Albert en koningin Elisabeth voor de nationale-reeks; "(hun) profiel krijgt iets gewijds"

eenheid, de belga, waarbij één belga gelijkstond aan 5 frank. Het was in de eerste plaats de bedoeling van de wetgever een duidelijk onderscheid te maken tussen de Belgische munteenheid en de Franse frank. Maar ook psychologische redenen speelden wellicht een rol: hoewel dit zelfbedrog is, krijg je de indruk dat een schuld van 2 000 belga minder zwaar is dan een van 10 000 frank...

Het eerste biljet met de dubbele denominatie werd ontworpen door de Bergense schilder Anto-Carte (1886-1954). Als aanhanger van het expressionisme vroeg de schilder zich af of zijn werk zou worden begrepen: "Het (...) biljet van 50 F dient volgens mij een zeer eenvoudig thema te bevatten dat gemakkelijk te begrijpen valt door het grote publiek. Vandaar de keuze voor een onderwerp uit het 'plattelandleven' op de keerzijde: een vrouw op een trekpaard draagt in haar armen een bundel tarwe, een vereenvoudigd symbool van het verwerven van rijkdom door arbeid. Het thema op de voorzijde is ontleend aan dezelfde bron: een vrouwenfiguur die

symbool staat voor "de overvloed door overzeese inspanningen, meer bepaald in Kongo (expansie die aanschouwelijk wordt voorgesteld door een afbeelding van een schip)" (Brief aan Fernand Hautain, 1936). Een ander onafgewerkt ontwerp voor een biljet van 1 000 F is iets stoutmoediger met een groep arbeiders die de geest van het socialistisch realisme uitbeeldt.

Vanaf 1918 stond de drukkerij voor de grote uitdaging moderne, maar veilige en duurzame biljetten op de markt te brengen, en dit in hoeveelheden die aan de toenemende vraag konden voldoen. De drukkers ondernamen opnieuw tal van studiereizen, volgden stages in het buitenland en voerden een drukke correspondentie met hun buitenlandse collega's. Na een studiereis in 1925 naar Engeland besloot de Bank zich niet alleen meer in Frankrijk te bevoorraden, maar voortaan ook bij de Engelse papiermaker Portals.

Het biljet van 10 000 F van Montald (1929), en nadien het door Emile Floors ontworpen (1933) laatste biljet van het interbellum betekenden een iconografische omwenteling ten opzichte van de volkstypes van de *nationale-reeks* of van het biljet van Anto-Carte, alsook een terugkeer naar de idealistische allegorieën. De Antwerpenaar Emile Floors (1871-1952) behoorde immers tot dezelfde stroming als Montald; het is misschien niet zo toevallig dat beiden werden benoemd tijdens het gouverneurschap van Louis Franck, die in een artikel in het Tijdschrift van 1959 werd bestempeld als een "estheet in de traditie van Victor Hugo". Aan Floors danken we bijvoorbeeld het plafond van de foyer van de Vlaamse Opera in Antwerpen, dat verbazend goed lijkt op het biljet. In beide gevallen hullen cirkelvormige motieven de compositie in een geheimzinnige, dynamische sfeer. Dezelfde motieven komen ook nog voor op een onuitgegeven biljet van 1 000 F.

10 000 F - 2 000 belgas type 1927, door Constant Montald: het 100 F-biljet uit 1894 werd zo op een geslaagde manier heropgevisit





Gouverneur Franck op bezoek in de drukkerij (jaren 30)

De keerzijde van het biljet is tussen de medaillonportretten van het vorstenpaar versierd met een lusteloze allegorie van de overloed. Op de voorzijde staat het klassieke thema van de Maas en de Schelde, waartussen een jongetje speelt dat volgens sommigen symbool staat voor het Albertkanaal, dat beide stromen verbindt. Een niet aanvaarde variant van deze zijde van het biljet van 100 F stelt in medaillons de Waalse haan en de Vlaamse leeuw voor... Als uiting van een politieke ontwikkeling waarin de communautaire spanningen toenamen, moest het thema wel aanstootgevend zijn. In diezelfde periode uitte de directeur van de Munt de volgende kritiek over een muntstukontwerp waarop Vlaamse en Waalse allegorieën samen voorkwamen: “ten onrechte heeft (de kunstenaar) het bedaren van de Vlaams - Waalse twist in herinnering gebracht (...); het is verkeerd de Koning in verband te brengen met de flamingantenstrijd (sic).” Onmiddellijk na de oorlog zouden de communautaire spanningen onrechtstreeks het idealistische universum van de bankbiljetten nochtans aan het wankelen brengen.

In de tussenoorlogse periode bestudeerde de drukkerij ook reeds de mogelijkheid om voor haar biljetten de techniek van de plaatdruk (taille-douce) toe te passen. Rond 1935 gebruik-

Een biljet van de 'Emissiebank', door Louis Buisseret (dit exemplaar draagt nog de firmanaam BNB)



Ontwerp van Emile Floors voor het biljet van 100 F 1933 met de Waalse haan en de Vlaamse Leeuw. Geweigerd! Men verkoos de versie hieronder met een “minder verleidelijke” Schelde, en minder federalistisch!



ten de meeste Europese centrale banken reeds de plaatdruk, behalve in Frankrijk en België waar alle biljetten nog steeds in de traditionele hoogdruk werden aangemaakt. De eerste probersels gebeurden met behulp van de Nationale Bank van Hongarije: de drukpers *von Heinrich*, zo genoemd naar de directeur van de drukkerij van de Hongaarse bank, werd uitgetest met het biljet van 10 frank van de Banque du Congo Belge dat in 1937 werd uitgegeven. Het ontwerp was van de hand van A. Hallet, maar de gravure werd verricht door de Hongaarse graveur Horvath die reeds volop vertrouwd was met de specificiteit van de plaatdrukgravure. Het biljet gaf voldoening. Men testte nog andere drukpersen uit en men ging in eigen land op zoek naar een tekenaar die tegelijk een ervaren etsers was. Zo kwam de Bank in 1939 terecht bij Jules De Bruycker met de vraag om haar nieuwe biljetten, de zogenaamde *dynastiereeks*, te ontwerpen. De reeds bejaarde kunstenaar weigerde de opdracht wegens het te kleine formaat. Uiteindelijk zou Jules Vanpaemel de reeks ontwerpen. Het werk werd nog voor de oorlog aangevat, tijdens de oorlog voortgezet en slechts na de oorlog afgewerkt. Tot grote spijt van Jules Vanpaemel zag de Bank zich echter door de oorlogsomstandigheden toch nog genoodzaakt zijn ontwerpen in hout en niet in metaal te graveren. De plaatdruk zou pas in de volgende reeks, de zogenaamde *eeuwfeestreeks*, uitgegeven vanaf 1950, worden toegepast.

Van een verscheurd Europa naar de euro 1940-2000

In de aanloop naar de Tweede Wereldoorlog was het opnieuw bijzonder druk aan de bankklokken; uit vrees voor een nieuw moratorium potten de bevolking zoveel mogelijk bankbiljetten op. Vanaf 10 mei 1940, eerste dag van de Duitse inval, werd de inwisselbaarheid van de biljetten opgeschort en op 13 mei werd het opvragen van deposito's beperkt. Tegelijkertijd evacueerde de Nationale Bank opnieuw haar biljetten en reserves. Als tegenmaatregel duidde de Duitse overheid, net als in WO I, een nieuwe emittent aan: de zogenaamde Emissiebank in Brussel. De Nationale Bank zag zich weliswaar verplicht voor rekening van deze Emissiebank een reeks biljetten te drukken, maar deze zijn nooit in omloop gebracht. Een aantal van deze biljetten van 10 000, 1 000, 100 en 50 frank, naar ontwerpen van L. Buisseret en J. Mayné is gelukkig bewaard gebleven in de verzamelingen van de Bank. De coupures van Mayné beelden idyllische taferelen af die in het begin van de eeuw werden ontworpen; ze gaan op een ongewone manier samen met panorama's van Brussel. De coupure van 500 F van Buisseret met haar onbewogen allegorieën aan de voet van een grote boom is meer in overeenstemming met het tijdsgewricht en dus ook strenger.

Uit de oorlogsperiode bewaarde ontwerpen kunnen in verschillende types worden onderscheiden. Tal van ontwerpen van details en volledige biljetten waren vóór en gedurende de hele oorlog het werk van Jules Vanpaemel, met zijn *dynastiereeks*. Andere, door J. Verplancke getekende ontwerpen met panorama's van Belgische steden werden volgens sommige bronnen oorspronkelijk ontworpen in Groot-Brittannië vanaf mei 1944; varianten hiervan (?) bevatten allegorieën van de Maas en de Schelde; sommige in het najaar van 1945 vervaardigde versies dragen de

*Voor haar honderdste
verjaardag deed de Bank
zichzelf een splinternieuwe
drukkerij cadeau (1952)*

handtekening *D. Noir*. Dezelfde naam komt voor op talrijke, op verschillende tijdstippen uitgebrachte thesauriebiljetten met de vermelding *steendrukker - lithograaf*. Sommige beelden portretteren 'nationale beroemdheden', terwijl andere, die uniek zijn in hun genre, enkel anonieme en zeer getypeerde personages weergeven: een boerin, een jonge knaap, een zeeman, een houthakker. Behalve dat ze aangeven hoe moeilijk het is de natie uit te beelden tijdens een bezetting, kan men ook niet anders dan er een soort ophemeling van de 'Volksgest' in zien die vrij kenmerkend is voor die tijd.

Met het oog op de naoorlogse geldhervorming, de zogenaamde Gutt-hervorming, naar de toenmalige minister van Financiën, liet de Bank nog tijdens de oorlog biljetten drukken van 1 000, 500 en 100 frank bij de Londense firma Bradbury. Deze biljetten waren een verkleinde versie van de vooroorlogse biljetten, ontworpen door E. Vloors

Een nooit gerealiseerd ontwerp van een 20 F-biljet van D. Noir, "steendrukker - lithograaf". Een verwarrende verheerlijking van de 'Volksgest' (1943-1944)



Keerzijde van een biljet van 100 F uit de dynastiereeks met het portret van Leopold III; het werd wel gedrukt, maar nooit in omloop gebracht (getekend door Jules Vanpaemel, ca 1945)





*De biljettenschat uit Laarne: in 1944 was dit 8 400 F waard.
Een overblijfsel van de Gutt-operatie ?*



*De drie coupures uit de dynastiereeks
(vanaf 1944) werden al zeer snel nagemaakt*

en werden in offset gedrukt. Eveneens in Londen, bij de firma De La Rue, gaf de Bank coupures uit van 10 en 5 frank met een eenvoudige guillochetekening. Deze biljetten werden door de geallieerden bij de bevrijding als betaalmiddel gebruikt. Door de saneringsoperatie die onmiddellijk na de oorlog in werking trad, verloren de bestaande biljetten van 100 frank en meer hun statuut van wettig betaalmiddel. De vervallen biljetten konden ten belope van een beperkt bedrag van 2 000 frank per gezinslid worden geruild, de rest diende te worden aangegeven. Een gedeelte hiervan werd tijdelijk geblokkeerd en in de daaropvolgende jaren, naarmate men de herkomst ervan kon verduidelijken, geleidelijk weer vrijgegeven. Het saldo waarvan men veronderstelde dat het bestond uit oorlogswinsten, werd defi-

nitief geblokkeerd en in 1945 omgezet in een gedwongen lening. Men kan begrijpen dat de geldsanering de nodige animositeit en opwinding onder de bevolking veroorzaakte. Het was waarschijnlijk deze geldsanering die de bewoners van een hoeve in Laarne ertoe heeft gebracht om 22 vooroorlogse biljetten, 6 biljetten van 1 000 frank, 2 biljetten van 500 frank en 14 biljetten van 100 frank op te rollen, ze met katoendraad te omwikkelen en ze in twee grote flessen te stoppen die ze daarna in hun schuur hebben begraven, in de hoop op betere tijden. Anno 1996 trof de huidige eigenaar de flessen met hun merkwaardige inhoud in de grond aan: hij mag zich de trotse eigenaar van een zeldzame biljettenschat noemen.

Vanaf 1944 reeds werden de Londense biljetten dan weer vervangen door de *dynastiereeks* die reeds voor de oorlog in de steigers stond. Oorspronkelijk zou de reeks uit vier coupures bestaan: een biljet van 10 000 frank met het portret van Leopold I, een biljet van 1 000 frank met Albert I, een biljet van 500 frank met Leopold II en een biljet van 100 frank met het portret van de regerende koning, Leopold III. De Koningskwestie stak echter een stokje voor de uitgifte van laatstgenoemde biljet. Uiteindelijk zag de Bank af van de uitgifte van een coupure van 10 000 frank en werd het biljet van 100 frank getooid met het portret van de eerste Belgische koning. De realisatie van de *dynastiereeks* is in alle opzichten moeizaam verlopen en heeft heel wat voeten in de aarde gehad. De eerste 7 miljoen biljetten van 500 frank werden in 1945 trouwens door de Banque de France gedrukt. Tot overmaat van ramp doken er al snel vervalsingen van de *dynastiebiljetten* op. Vergeten we niet dat de reeks nog steeds uitsluitend in hoogdruk was aangemaakt, hoewel ze in haar ontwerpfase voor diepdruk was bestemd. Dit alles maakt dat ze snel de plaats moesten ruimen voor een nieuwe, modernere reeks, de *eeuwfeestreeks*. De thematiek bleef behouden, maar de door L. Buisseret ontworpen en gedeeltelijk in plaatdruk uitgevoerde briefjes - die deels werden ontworpen door een van de Banque de France 'geleende' graveur - ogen duidelijk frisser en moderner en waren meteen ook beter gewa- pend tegen namaak.

Frère-Orban en de gevel van het hotel van de Bank, door Louis Buisseret (1952), op de keerzijde van een 100 F-biljet uit de eeuwfeestreeks



Met deze reeks, uit dezelfde periode als twee thesauriebiljetten die eveneens van zijn hand waren, joeg Buisseret niet alleen een welkome frisse wind door de opmaak en de kleuren van het Belgische biljet. Hij beeldde tevens voor het eerst, naast in alle opzichten opmerkelijke koningsportretten, twee figuren uit de 'burgermaatschappij' af: minister Frère-Orban, de stichter van de Bank, en sluiswachter Geeraert, een held uit de Eerste Wereldoorlog.

Geavanceerde technologie

De drie volgende, recentere reeksen lokken bij veel bezoekers van het museum van de Bank een spontane *aha-erlebnis* uit omdat ze bij velen nog vers in het geheugen staan gegrift. Iedere reeks bevat een aantal nieuwe spitsvondigheden waarmee de Nationale Bank van België de potentiële valsemunter ontmoedigt en een stapje voor blijft. De reeks die vanaf 1962 in omloop werd gebracht was gewijd aan 16e-eeuwse vooraanstaande figuren; naast de hoog- en de plaatdruk werd hierbij voor het eerst het offsetprocédé toegepast voor de realisatie van een kleurrijke veiligheidsgrond. Eveneens voor de eerste maal werd deze reeks toevertrouwd aan een buitenlandse kunstenaar, de Italiaan Florenzo Masino-Bessi. Hij kon bogen op een lange internationale ervaring op het gebied van waardepapieren en zijn bekwaamheid kon door de Bank in 1953 worden ervaren bij de creatie van biljetten in plaatdruk voor de Banque du Congo belge. De gravures werden uitgevoerd door kunstenaars uit de drukkerij van de Bank: Carlo Leclercqz, Henri Decuyper en zelfs Guillaume Minguet, die uitzonderlijk de dienst hervatte op meer dan 70-jarige leeftijd.

Hier zijn het de grote figuren uit de 'nationale' geschiede-



Etsen Henri Decuyper bezig aan een Vesalius-portret, voor een biljet van Masino-Bessi (omstreeks 1970)

nis van vóór de onafhankelijkheid van ons land die de gehele iconografie beheersen: hun beeltenis op de voorzijde, elementen verwijzend naar hun tijd of hun werk op de keerzijde. De portretten van de regerende vorsten komen nog enkel voor op de biljetten van 20 F en 50 F van de Thesaurie, die apart werden ontworpen door Luc De Decker.

Volgens een gewoonte die is blijven bestaan tot de huidige reeks, werden de biljetten van de Bank uitgevoerd in duidelijk verschillende dominante kleuren: rood (100 F), blauw (500 F), bruin (1 000 F) en daarna groen voor een biljet van 5.000 F, dat iets later uitkwam omdat het oorspronkelijk ontworpen werd als reservebiljet om een te veel of te goed nagemaakt biljet te vervangen.

In de voorlaatste reeks, gewijd aan een aantal 19e-eeuwse kunstenaars, werd dan weer voor het eerst een metaaldraad in het papier gevoegd, terwijl puntjes in plaatdruk de biljetten beter herkenbaar maakten voor blinden. Voor deze serie knoopte de Bank weer aan bij de gewoonte om een

Dit knap ontwerp werd door Maurice Pasternak ingediend voor de ideeënwedstrijd n.a.v. het Gezelle-biljet van 5 000 F (jaren 70)



beroep te doen op nationale kunstenaars. Zij preciseerde evenwel dat het slechts om een 'ideeënwedstrijd' ging, wat haar het recht liet in de ontwerpen de nodige, vooral technische wijzigingen aan te brengen of te laten aanbrengen. Op de uiteindelijk aanvaarde ontwerpen zijn variabele geometrieën van Manfred Hürig, Yvon Adam en Maurice Pasternak verenigd, allen grafici of graveerders die te goeder naam en faam bekendstonden, samen met portretten van Anne Velghe. De gravure werd opnieuw vervaardigd door onze kunstenaars Henri Decuyper en Carlo Leclercqz. In 1992 werd de reeks aangevuld met een coupure van 10 000 F gewijd aan koning Boudewijn en koningin Fabiola. Maar ditmaal werd het volledige design toevertrouwd aan twee jonge grafici van onze drukkerij, Monique Golaire en Kenneth Ponsaers.



Voorstudies van Kenneth Ponsaers voor de voorzijde van het Horta-biljet van 2 000 F. De keerzijde (hierboven) werd getekend door Monique Golaire



De huidige biljetten ten slotte vormen een staaltje van hoogtechnologisch veiligheidsdrukwerk. Doordat de vervaardiging ervan steeds ingewikkelder wordt, bleek het geboden die taak integraal te laten uitvoeren door de kunstenaars van onze drukkerij, die volledig op de hoogte zijn van de technische vereisten en die zeer verfijnde grafische instrumenten kunnen hanteren. Hun lancering ging telkens gepaard met de verspreiding van een zeer informatieve brochure, waarin het grote publiek attent wordt gemaakt op de belangrijkste kenmerken van elk biljet; een tot dusver onbestaande, maar weloverwogen blijk van openheid vanwege de centrale bank. Wij komen dus niet meer terug op het technologische arsenaal dat papierfabrikanten, tekenaars, graveerders en drukkers er in een perfecte synthese en op zeer moderne wijze hebben kunnen in samenbrengen. Vermelden wij liever de namen van de graveerders Benoît Grégoire en

Patricia Vouez en van de grafici Kenneth Ponsaers, Monique Golaire, Véronique Boland en Nathalie Paquot, die deze zeer mooie biljetten hebben vormgegeven.



De eerste reeks euro's wordt op 1 januari 2002 boven de doopvont gehouden

De in euro luidende coupures waaraan onze drukkerij op hetzelfde ogenblik werkt, vullen een geheel nieuwe bladzijde in de geschiedenis van de bankbiljetten-circulatie in België en in een groot deel van Europa. Om nationale gevoeligheden te ontzien en een typisch Europese filosofie in het leven te roepen, werd besloten ze niet te versieren met portretten. Ze zullen de ontwikkeling van de bouwstijlen van ons continent afbeelden aan de hand van ramen en bruggen. De grafische vormgeving, waarvoor een wedstrijd werd uitgeschreven, is van de hand van de Oostenrijker Robert Kalina. Onze grafische kunstenaars hebben de miskende maar essentiële taak gekregen sommige van zijn modellen, in samenwerking met verschillende Europese collega's, om te zetten in biljetten die voorzien zijn van de meest geavanceerde veiligheidskenmerken.

Voortaan ligt hier de toekomst van de Bank en vooral van haar drukkerij. Moge deze tekst een eerbetoon zijn aan de generaties kunstenaars en drukkers die haar hebben bevolkt, en aan een anderhalve eeuw oude knowhow waar ook nog toekomst in zit.

Yves Randaxhe en Marianne Danneel