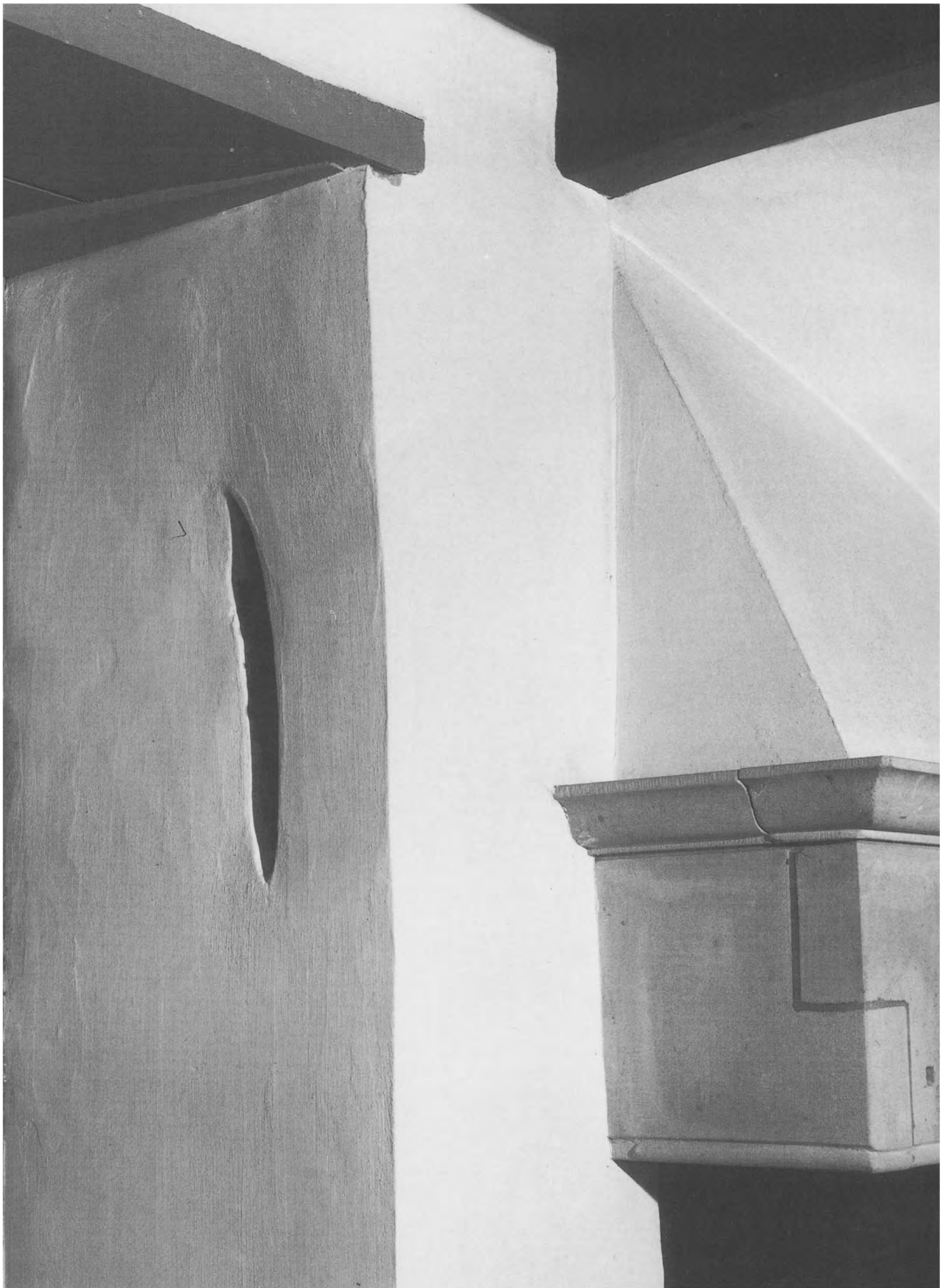


Jaarboek *Monumentenzorg*



1 9 9 0

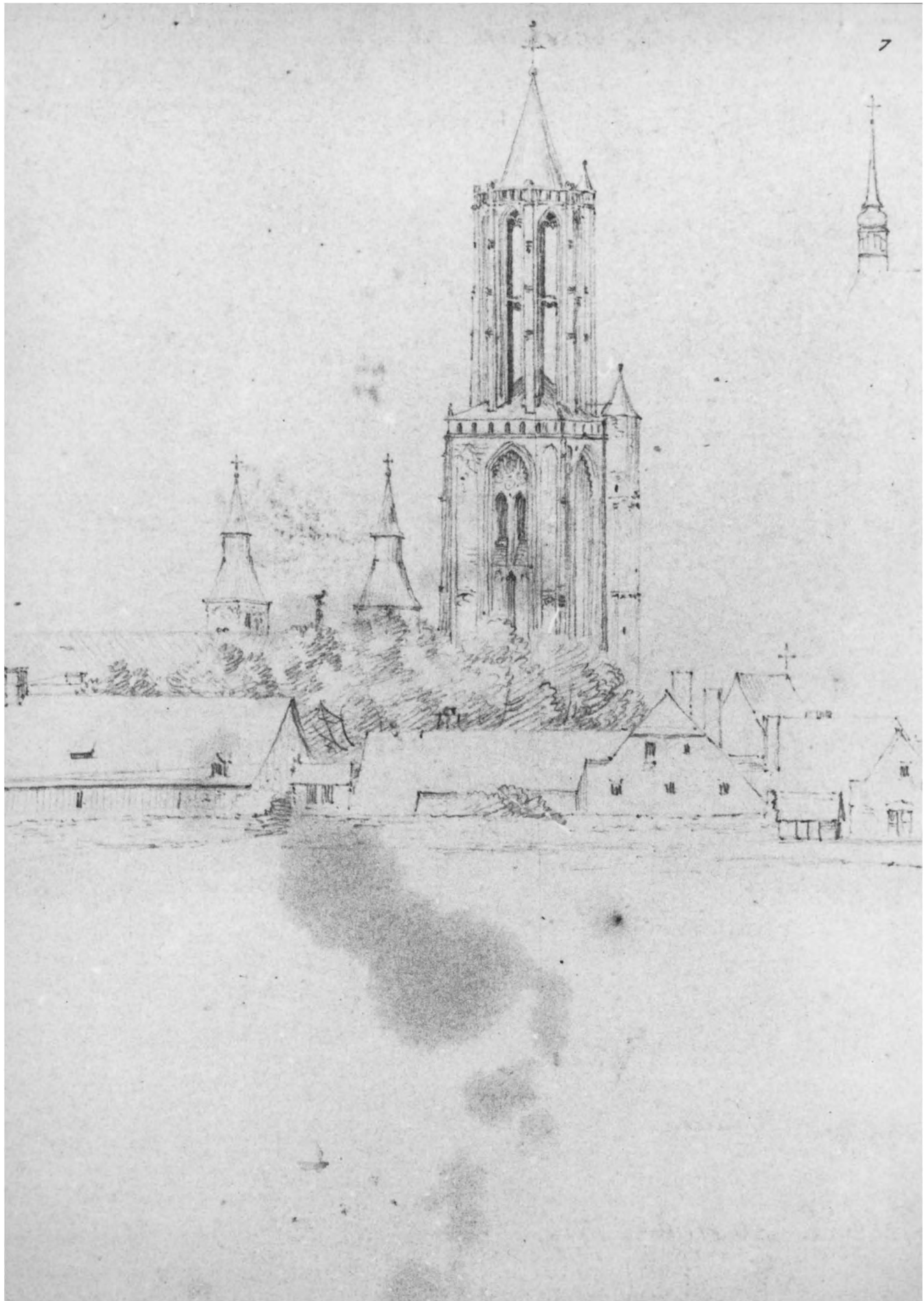
Jaarboek
Monumentenzorg



Jaarboek *Monumentenzorg*

1 9 9 0

Waanders Uitgevers, Zwolle
Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist



Inhoud

7	Woord vooraf
8	Ten geleide
9	‘Clio is ook een muze’ W.F. Denslagen
17	Kerken maken schoon schip; hergebruik een zegen? A. de Vries
30	Het Charter van Venetië en de Monumentenzorg in Nederland tussen 1964 en 1990 W.F. Denslagen
36	Het blauw-witte monumentenschildje is een internationaal kenteken! M.S. Verweij
48	‘Vitruvius moet wel geacht, maar niet alleen geloofd worden’: De Amstelkerk en de architectuur van de 17de eeuw J.M.M. Jacobs
71	Warmenhuizen, Hervormde Kerk H.H.J. Kurvers
79	De gewelfschilderingen in de Ursulakerk te Warmenhuizen W.Th. Kloek
99	De pastorie te Warffum R. Meischke en M.C. Scheers
127	Een vroeg tweelingpand in Leiden Paula C. van der Heiden
134	Adam-Frans van der Meulen (1632-1690), hofschilder van Lodewijk XIV, in de Republiek: 1672-1673 S. de Vries
149	De auteurs



Woord vooraf

Na het van kracht worden van de nieuwe monumentenwet op 1 januari 1989 heeft de Rijksdienst voor de Monumentenzorg een wezenlijk andere taak gekregen. Het besluit de monumentenzorg in Nederland te decentraliseren betekende voor de Rijksdienst voor de Monumentenzorg een verschuiving van controlerende naar adviserende werkzaamheden. Een verschuiving die beslist meer inhoudt dan het verleggen van accenten. Er heeft een ingrijpende reorganisatie plaatsgevonden, die er onder andere op gericht was dat de Rijksdienst voor de Monumentenzorg zich ook optimaal kan gaan ontplooiën als kennisinstituut. Deze ontwikkeling is thans volop gaande. Belangrijk daarbij is dat kennis niet alleen vergaard en opgeslagen wordt, bovenal moet zij toegankelijk en overdraagbaar zijn. Het gedrukte woord, een boek is hiervoor m.i. nog altijd één van de meest aangewezen middelen. Vandaar dat de Rijksdienst voor de Monumentenzorg streeft naar de opbouw

van een zo afgewogen mogelijk scala aan publicaties. Hierin ontbrak tot nu toe een medium dat een platform zou kunnen bieden aan het zo gevarieerde spectrum van de bouwkunst en stedenbouw in relatie tot de monumentenzorg.

Een Jaarboek biedt hiervoor een uitstekende mogelijkheid. Ook omdat in Nederland een dergelijke publicatie tot nu toe niet bestond. In dat opzicht ben ik ervan overtuigd, gezien de vragen en de reacties die mij bereiken, dat dit Jaarboek aan een concreet gevoelde behoefte voldoet. Ik spreek dan ook de hoop uit dat het Jaarboek niet alleen zijn weg naar velen zal vinden, maar dat ook velen de weg naar het Jaarboek zullen weten te vinden.

De Directeur van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg

Jhr. ir. L.L.M. van Nispen tot Sevenaer

Ten geleide

De monumentenzorg in Nederland heeft zich in de afgelopen decennia op een traditioneel en stevig fundament ontwikkeld tot een welhaast kaleidoscopisch werkveld. In steeds meer geledingen van de maatschappij en op steeds nieuwe terreinen blijkt de historische gebouwde omgeving een rol van betekenis te spelen. De toename van participanten, activiteiten en invalshoeken vraagt om een passende en levendige infrastructuur waarbinnen uitwisseling van kennis en ideeën plaats kan vinden. Thans verschijnt het eerste Jaarboek Monumentenzorg. Dit Jaarboek wil een nationaal platform bieden en op reflecterende wijze zowel immateriële als materiële zaken aan de orde stellen.

De opzet van het Jaarboek is dan ook tweeledig. Het eerste deel bestaat uit artikelen en essays met een beschouwende of bekomentariërende inhoud over wat vraagstukken, 'kwesties' of uitgangspunten in de wereld van de monumentenzorg kunnen worden genoemd. De monumentenzorg van deze tijd maakt het meer en meer noodzakelijk op deze manier mogelijkheden te verkennen en standpunten te onderbouwen.

Het tweede deel biedt ruimte aan artikelen waarin de eigenlijke gebouwen en structuren aan de orde komen. Het streven van de redactie is er op gericht deze onderwerpen het lokale of regionale niveau te laten overschrijden. Niet alleen omdat dit niveau door bestaande publicaties dikwijls op voortreffelijke wijze wordt ingevuld, maar vooral om vraagstellingen en uitkomsten van onderzoek op het materiële gebied van de monumentenzorg zo veel mogelijk in een meer algemeen geldend kader te plaatsen. Het punt waarop dit onderzoek zich thans bevindt, maakt het in veel gevallen mogelijk om zowel conclusies uit het voorgaande te trekken als vraagstellingen voor de toekomst te formuleren.

Met deze formule voor ogen heeft de redactie gemeend nog in 1990 een start te moeten maken met het eerste Jaarboek Monumentenzorg in de overtuiging dat het feitelijke bestaan van het Jaarboek de vorm en inhoud van toekomstige edities zal bevruchten en aanscherpen.

De redactie

‘Clio is ook een muze’

Onderstaande beschouwing werd geschreven in opdracht van de Raad van Europa en is in beknoptere versie verschenen in *A Future for our Past* (no. 36, 1989). De opdracht werd gegeven in het kader van de voorbereiding van de komende ministersconferentie die onder meer gewijd zal zijn aan de bescherming en restauratie van twintigste-eeuwse architectuur.

Dit artikel gaat over de wetenschappelijke beschrijving van architectuur, zoals die ook in Nederland plaats vindt en wordt gepubliceerd in de serie *Geïllustreerde Beschrijving*. De Nederlandse traditie op dit terrein heb ik hier buiten beschouwing gelaten, omdat het in de eerste plaats een Europees project betreft. Maar er zijn natuurlijk wel allerlei raakvlakken en overeenkomsten tussen de Nederlandse traditie en die van de ons omringende landen.

De centrale stelling in deze beschouwing is dat de uitgebreide wetenschappelijke beschrijving van historische architectuur, in het buitenland *inventaris* genoemd, meer moet zijn dan een opsomming van gegevens in de vorm van een repertorium. Er zou meer nadruk moeten komen op de literaire mogelijkheden om de publieke belangstelling te vergroten.

Terwijl tegenwoordig meer dan ooit wordt gepubliceerd over de geschiedenis van de westeuropese bouwkunst, neemt de productie van inventarissen over het algemeen alleen maar af.¹ Er worden wel veel monumentenlijsten gemaakt, maar de uitgebreide en wetenschappelijk opgezette inventaris lijkt weinig belangstelling te genieten bij de verschillende overheden. Niettemin hebben die overheden in 1985 ingestemd met artikel 2 van de zogenoemde Granada-Conventie, waarin tot het samenstellen van inventarissen wordt opgeroepen.² Hoe is dit gebrek aan belangstelling te verklaren? Ik vermoed dat een deel van de verklaring gezocht moet worden in de tendens het verschil tussen lijst en inventaris te minimaliseren: de lijst wordt steeds uitgebreider en de inventaris steeds beknopter en dus ook saaier. Wanneer het verschil tussen een monumentenlijst en een wetenschappelijke inventaris steeds kleiner wordt, erkent men tenslotte het bestaansrecht van de uitgebreide beschrijvingen niet meer.

Dat deze tendens al eerder is opgemerkt, mag blijken uit de volgende passage uit het slotwoord dat André Chastel tijdens het colloquium over inventarissen in Bischofsberg in 1980 uitsprak: ‘... er is een duidelijke tendens tot normalisatie, tot kwantificatie, tot het geven van opsommingen in de vorm van eenvoudige repertoria, kortom, er is een tendens die in sommige landen sterker is dan in andere om te vervallen in dorre en droge documentaties’.³

Voor de overheid zijn eenvoudige lijsten gemakkelijker en goedkoper dan wetenschappelijke inventarissen. Deze omstandigheid werkt natuurlijk niet in het voordeel van de inventarissen. Maar er zijn nog andere oorzaken voor de verminderde belangstelling aan te wijzen. Eén ervan is de groeiende kloof tussen ambtelijke en academische kunstgeschiedenis.

Inventarissen worden meestal door ambtenaren geschreven en van staatswege gepubliceerd. Nu is

overheidsdrukwerk zelden leuk om te lezen, maar bij een historische analyse van historische architectuur ontbreekt, zou je toch zeggen, elke noodzaak om aansluiting te zoeken bij het idioom van ambtelijke nota's. 'So gleichen Inventare im wesentlichen Akten von Behörden' (zo lijken inventarissen in essentie op overheidsstukken) had Roland Günter al opgemerkt in zijn analyse uit 1970.⁴

Dergelijk notarieel taalgebruik is mogelijk het gevolg van de ambtelijke status van de auteurs of van het gevoerde overheidsbeleid. In de ambtelijke cultuur geldt meestal een sterke hiërarchie waarbij de geldende voorschriften soms belangrijker worden geacht dan de individuele aanpak of de waardering van de lezers. De individuele kunsthistoricus kan zodoende gestuurd worden in zijn wetenschappelijke interesse en uiteindelijk ook in zijn taalgebruik. Nu zou men kunnen tegenwerpen dat zonder een zekere standaardisatie en homogeniteit geen sprake kan zijn van een seriewerk, van een samenhangende reeks, die volgens een bepaald model ooit is opgezet en ook op die wijze voltooid dient te worden. In een organisatie die wordt beheerst door schema's, databestanden, dossiers, formulieren, wetten, handtekeningen en een uitgebreid assortiment regelingen, bestaat een min of meer natuurlijke angst voor persoonlijke initiatieven. Niettemin is dit laatste van groot belang bij het samenstellen van inventarissen. Er bestaat op dit gebied een betreurenswaardige tegenstelling tussen de universitaire en de ambtelijke kunstgeschiedenis.

Een overheid die te veel wil regelen op het gebied van de wetenschappelijke inventaris werkt remmend op de kwaliteit ervan, omdat te weinig rekening wordt gehouden met de individuele betrokkenheid van de auteurs. De auteurs kunnen niet zelfstandig over de inhoud beslissen, omdat anders de eenheid van behandeling verstoord zou kunnen worden: alle objecten moeten volgens één en hetzelfde model worden beschreven om het idee van een soort universele beschrijving te kunnen handhaven. Terwijl men zou verwachten dat het geloof in de mogelijkheid van een waardevrije en objectieve historische analyse al verdwenen was, lijken ambtelijke instanties nog steeds aan deze fictie vast te willen houden. Dat is vreemd, want over het algemeen houden de overheden van de meeste westerse landen zich verre van een inhoudelijke bemoeienis met de kunsten en de letteren. De nationale geschiedschrijving wordt in de meeste landen niet bepaald door de minister van cultuur, maar door de geschiedschrijvers zelf. Waarom vormt de geschiedschrijving van de nationale monumenten dan een uitzondering daarop? Misschien is in de ambtelijke kring het besef nog

niet doorgedrongen dat het maken van inventarissen wel degelijk tot de *Kunsten en de Letteren* behoort.

Wie een inventaris schrijft moet een keuze maken uit de immense hoeveelheid bouwwerken en structuren. Zoiets kan alleen worden gedaan door iemand die zich een beeld heeft gevormd van de architectuurgeschiedenis in een bepaald gebied. Dat vereist niet alleen kennis en ervaring, maar ook een synthetisch vermogen, inlevingsvermogen, taalvaardigheid en smaak, eigenschappen die moeilijk in regels te vatten zijn. Het ambtelijke streven naar uniformiteit, modelmatigheid, beknoptheid en objectiviteit staat vaak op gespannen voet met de hierboven genoemde eigenschappen. De overheid streeft naar objectiviteit en afstandelijkheid om de auteur als waarnemend en interpreterend individu zo veel mogelijk op de achtergrond te houden. Dit zou ten dienste zijn van de lezer, maar is de lezer niet veel slechter af wanneer hem ieder zicht op de kiezende en interpreterende auteur ontnomen wordt?

De auteur kan in die omstandigheid nooit persoonlijke impressies onder woorden brengen, een voorkeur uitspreken, iets afkeuren of aandacht besteden aan iets opmerkelijks dat strikt genomen buiten zijn onderwerp valt. De neiging tot objectiveren kan ook het gevolg zijn van de opleiding: kunsthistorici hebben geleerd dat hun persoonlijk smaak niet van wetenschappelijke waarde is. Het is inderdaad verstandig om te leren de eigen smaak te relativeren en in historisch perspectief te zien, maar wie eenmaal meent over een afgewogen oordeel te beschikken ten aanzien van bepaalde kunstuitingen, die doet naar mijn idee de lezer tekort wanneer daarvan geen melding wordt gemaakt in de inventaris. Bovendien is wat kunsthistorici hierover leren gebaseerd op een onjuist begrip van het fenomeen *smaak*. Esthetische oordelen zijn juist zelden persoonlijk, maar meestal collectief en historisch bepaald, en daarom uit geschiedkundig oogpunt *altijd* de moeite waard. Een lezer heeft er om zo te zeggen recht op, want hij weet dat de auteur een levend wezen is, geen robot, en dat die auteur een persoonlijke visie heeft, dat hij beïnvloed is door zijn omgeving en misschien wel ongewild vooroordelen bezit. De staatsdienaren die al het persoonlijke willen weren, kunnen zich niet voorstellen hoe verhelderend een vroegere inventaris kan zijn waarin de auteur wél zijn persoonlijke opinie naar voren heeft gebracht, omdat men dan beter begrijpt op grond waarvan hij heeft geselecteerd, wat hem bewoog tot die keuze.⁵

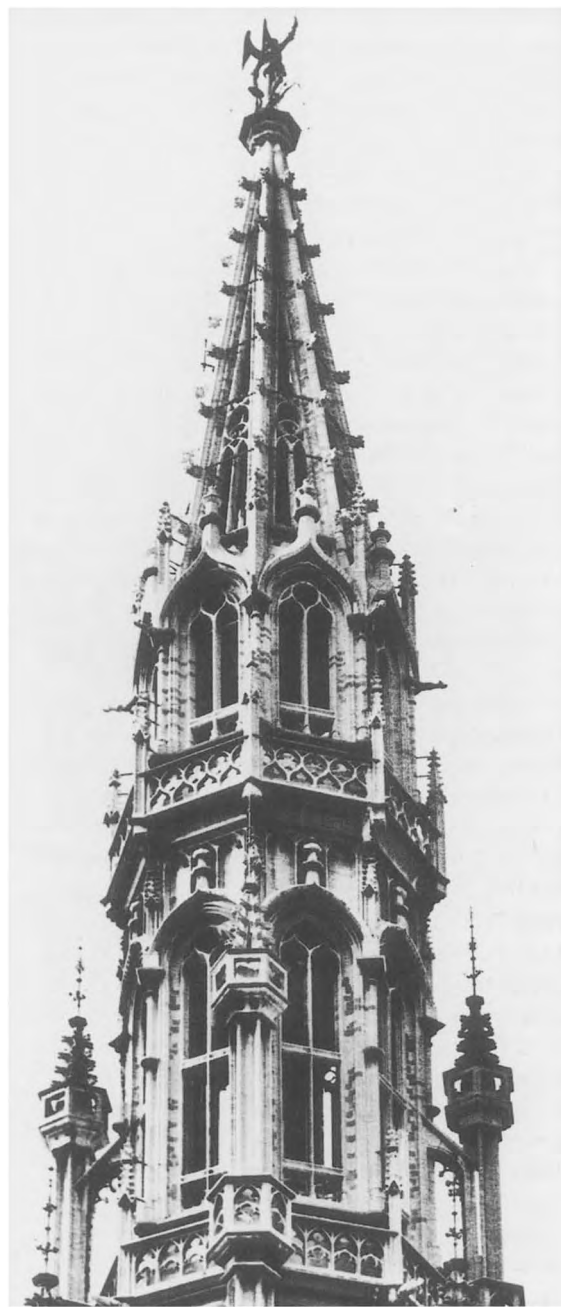
Er is een wijze van beschrijven ontstaan waarbij met het terugdringen van het subjectieve oordeel van de auteurs tevens de belangstelling voor de perceptie-

en receptiegeschiedenis is afgenomen. Bij de beschrijving van bijvoorbeeld moderne functionalistische monumenten lijkt het mij essentieel iets te zeggen over het architectuurtheoretisch debat van destijds en over de weerstand die dergelijke architectuur opriep. Zou men zich beperken tot een bespreking van het ontwerp en de uitvoering, dan dreigt men het object uit zijn historische context te lichten en als een autonoom, universeel kunstwerk te behandelen, als was het tijdloze, eeuwige kunst die boven de geschiedenis verheven is. Geschiedschrijving staat niet los van de tijd, dat weet iedereen, maar waarom dan net doen alsof er een geschiedschrijving los van de tijd mogelijk zou zijn? Trouwens al was dat wel zo, dan nog is die niet wenselijk omdat de waarde van de inventaris als historische bron er door wordt verminderd.

Zo schreef G. Forster in 1790 over het raadhuis in Brussel dat gotische architectuur zo onrustig voor het oog was, dat de vormen ervan puntig en hoekig zijn, als waren ze versplinterd, en dat de verhoudingen in de lengterichting uitgerekte zijn - 'dit zal men altijd ten nadele van de gebouwen in deze stijl moeten opmerken'. Aldus Forster.⁶ Het zijn juist zulke persoonlijke opmerkingen die het de lezer mogelijk maken een beschrijving in de historische context te begrijpen. Had hij zich beperkt tot een objectief relaas, dan zou men veel meer moeite hebben gehad om er achter te komen dat Forster met classicistisch geschoolde ogen de gotiek interpreteerde. De moderne kunsthistorici van de twintigste eeuw lijken evenmin in staat een waardevrije beschrijving te kunnen geven. Zelfs een groot geleerde als Nikolaus Pevsner is er niet in geslaagd om zijn geloof in de architectuurtheoretische principes van de Moderne Beweging buiten zijn historische analyses te houden.⁷

Wie probeert om een zo objectief mogelijk standpunt in te nemen en de inventaris stelselmatig zuivert van subjectieve oordelen onderdrukt een geestelijke capaciteit die hij als auteur niet kan ontberen, namelijk het vermogen om artistieke kwaliteiten te onderkennen. Hij maakt, zoals gezegd, een keuze, niet alleen op grond van algemeen historische waarden, zoals het belang dat een bouwwerk heeft gehad in de economische ontwikkeling van een stad, maar ook op grond van architectonische waarden. De auteur kiest in dit verband niet in het wilde weg, maar pas na zich te hebben verdiept in het historische debat over zulke waarden.

Dat is ook precies wat Wolfgang Brönner heeft beoogd met zijn voorbeeldige boek over negentiende-eeuwse villa's in Duitsland, *Die Bürgerliche Villa in Deutschland 1830-1890* (Düsseldorf,



1 Stadhuis in Brussel. De torenspits van Jan van Ruysbroeck (tussen 1449 en 1454).

Schwann, 1987). De studie is verricht in opdracht van de dienst monumentenzorg in Nordrhein-Westfalen met het doel inzicht te verschaffen in de historische betekenis van het negentiende-eeuwse woonhuis. En het eerste wat Brönner in dit boek opmerkt is dat wie zich met een kunsthistorisch onderwerp uit de negentiende eeuw bezighoudt, er niet aan ontkomt zich 'in de destijds gevoerde

discussies over artistieke kwaliteit te mengen'. Wie zich daaraan wel probeert te onttrekken, loopt de kans in geestloze opsommingen te vervallen waar behalve enkele beroepsverzamelaars niemand behoefte aan heeft.

Het beschrijven van architectuur is op zichzelf een kunst: geschiedschrijving in het algemeen moet tot de kunsten worden gerekend.⁸ Daarom zou de maker van een inventaris een grotere vrijheid moeten krijgen bij het bepalen van de inhoud ervan. Een plichtsmatige opsomming kan niemand inspireren, de auteur noch de lezer. De moderne, wetenschappelijk geschoolde kunsthistoricus loopt ook het gevaar waarvoor Susan Sontag heeft gewaarschuwd. Door het kunstwerk op de kunsthistorisch operatietafel te leggen, open te snijden, in factoren te ontbinden, te herschikken, te analyseren en te interpreteren, is er tenslotte weinig meer over dan enkele feiten en wat hypotheses. 'Interpretation', schreef Susan Sontag, 'is the revenge of the intellect upon art'.⁹ Er zijn zelfs onderzoekers die er niet voor terugschrikken om middeleeuwse pleisters af te pikken, verflagen af te krabben, vloeren open te breken en ander destructief onderzoek te doen om het oude bouwwerk elk geheim te kunnen ontfutselen en zo hun wetenschappelijk aanzien te vergroten. Wie alleen op die manier interesse heeft voor oude kunst en architectuur, verdient de hoon van Susan Sontag.

Vergelijk de volgende twee schrijfstijlen. Beide voorbeelden komen uit officiële inventarissen. Het eerste citaat komt uit het eerste deel van de inventaris van Buckinghamshire, uitgegeven in 1912 onder auspiciën van de Royal Commission on Historical Monuments. De auteur begint de beschrijving van de kerk in Chilton als volgt: 'PAROCHIEKERK VAN ST. MARIE, staat aan de N. zijde van het dorp, en is gebouwd van kalksteen, deels in regelmatige blokken, deels in regelmatig breuksteenwerk; het koor is bepleisterd; het lijstwerk is van ruwe kalksteen en witte kalksteen'.¹⁰ Dit alles is ter zake, maar niets meer dan dat en daarom al na enkele bladzijden een beproefd slaapmiddel. Het tweede voorbeeld is afkomstig uit de beschrijving van de La Madeleine in Vézelay door de Inspecteur Général des Monuments Historiques de France. Het werd geschreven in 1834 - 'Ik was door een bos met mooie bomen gekomen, over een goed begaanbare weg, temidden van een woest landschap waarvan ik kon genieten zonder te worden gestoord door kuilen in de weg. De zon kwam op. De vallei lag nog in een dichte ochtendnevel waardoorheen hier en daar boomtoppen te zien waren. Daarboven was de stad zichtbaar als een licht-

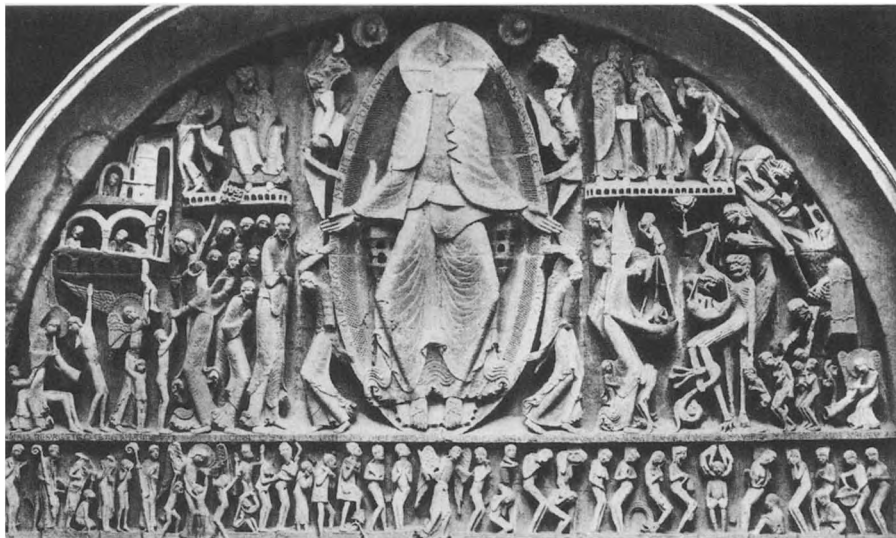
gevende piramide. Nu en dan trok de wind lange openingen in de nevel waardoor het zonlicht plotseling in duizenden bundels straalde, zoals de Engelse landschapsschilders die zo mooi hebben weergegeven. Het was een schitterend schouwspel, en in deze stemming van bewondering naderde ik de kerk van Magdalena'.¹¹

Deze beschrijving uit 1834 doet al modern aan dan die uit 1912, omdat er aandacht uit spreekt voor de ligging van deze bedevaartskerk, maar afgezien hiervan blijkt de auteur niet alleen geïnteresseerd in zoiets als 'bepleistering', maar ook in het omringend landschap, de route, het weer, het licht en zijn eigen stemming. Met iemand van een dergelijke sensibiliteit wil de lezer wel de kerk bezoeken, liever dan met iemand die uit een documentatiemap vol met afkortingen voorleest.

Kortom het schrijven van een inventaris is behalve wetenschappelijk werk ook een kunst, een vorm van literatuur: historici mogen niet vergeten dat Clio ook een muze is, schreef G.M. Trevelyan in 1903. Zelfs een inventaris kan op een boeiende wijze worden geschreven, maar om dat te kunnen bereiken zou men de heersende conventies moeten kunnen doorbreken.

Er zijn genoeg voorbeelden waarvan men kan leren hoe de lezer geboeid kan worden en zich in zijn stoel kan voorbereiden op zijn reizen, of al reizende geïnspireerd kan worden tot hetzelfde genot als waarmee de auteur zijn indrukken heeft ondergaan. Een inventaris is iets anders dan een reisbeschrijving, maar bij de beschrijving van bijvoorbeeld een gebouw hoort toch ook aandacht voor de ligging en de directe omgeving. In dit opzicht zijn de *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* van Theodor Fontane (1819-1898) uit 1862 zeer de moeite waard. De lezer krijgt een volledig verslag van zijn reis, met alle trivialiteiten die bij een reis horen: vertrektijden van schepen en postkoetsen, gesprekken met medepassagiers, opmerkingen over het landschap en over de geschiedenis van de streek, over klederdrachten, gewoonten enzovoort. Fontane was geen jachtig reiziger en nam alle tijd om over alles en nog wat uit te wijden.

Misschien kunnen wij Stendhal (1783-1842) niet meer in alle opzichten volgen in zijn smaak, maar hij stak zijn mening tenminste niet onder stoelen of banken. Dat hoefde hij ook niet, zo verklaarde hij in zijn *Mémoires d'un Touriste* (1838), omdat hij er niet voor betaald werd (je ne suis pas payé pour avoir les opinions que j'écris).¹² Toen hij de romaanse sculptuur van het westportaal van de Saint-Lazare in Autun zag, riep hij uit: 'Grote God, wat lelijk! Men moet wel gehard zijn om onze kerkelijke architectuur te bestuderen'.¹³ Nog vol van



2 *Tympan met Het Laatste Oordeel in de kathedraal van Saint-Lazare in Autun (12de eeuw).*

3 *De Dom van Keulen in 1828 geschilderd door J.H. Hintze.*



bewondering voor de antieke overblijfselen in Autun, kon hij de romaanse aberraties niet goed verdragen.

Victor Hugo (1802-1885) bezocht in 1838 de kathedraal van Keulen, eerst 's avonds en de volgende dag opnieuw. In het heldere daglicht viel de kerk toch iets tegen. 'De domkerk', schreef Hugo, 'verliest bij daglicht de wonderbaarlijke zwaarte die de avond aan de dingen lijkt te geven en die ik de *grootheid van de schemering* pleeg te noemen. Hierdoor lijkt de kerk niet meer zo indrukwekkend. Haar vormen zijn nog wel mooi, maar nu enigszins

droog'.¹⁴ Zulke opmerkingen zeggen veel over de wijze waarop de gotiek in die tijd bewonderd kon worden.

Henry James was bij zijn bezoek aan de kathedraal van Bourges in 1882 ook bang voor het onbarmhartige ochtendlicht, nadat de kerk de avond tevoren een zo overweldigende indruk op hem had gemaakt, maar bij hem bleef de teleurstelling uit, ook al vond hij dat de kerk lichtheid en gratie miste. In het avondlicht, onder een heldere sterrenhemel had de kathedraal op hem de indruk gemaakt van een enorme zwarte scheepsromp die naast een

4 Regent Street in Londen
(1898). Gebouwd door
John Nash in 1822.



eenzame zwemmer opdoemt: 'kolossaal, overwel- digend, een donker zeemonster'.¹⁵ Gezien de bijna officiële afkeer van de rococo in het architectuuronderwijs rond het midden van de negentiende eeuw, is het verbazingwekkend te lezen dat Victor Hugo bij zijn bezoek aan Nancy waarderend uitlaat over deze stijl. De stad herin- nerde hem aan Lissabon: 'het vegetatieve ornament komt op de geveltoppen van huizen in bossen tegelijk tot bloei, zo overdadig en rijk dat de ergernis aan deze stijl verdwijnt en je er zelfs behagen in gaat scheppen'.¹⁶ Dergelijke observaties zijn altijd de moeite waard, omdat wij ze kunnen vergelijken met onze eigen smaak en voorkeuren. Dat wij er niet altijd mee zullen instemmen is vanzelfsprekend.

Wanneer John Ruskin (1819-1900) in 1837 klaagt over het gebrek aan kwaliteit in de pleisterarchitec- tuur van Regent's Park, dan kost het me, eerlijk gezegd, grote moeite om zijn afkeer na te voelen.¹⁷ Maar afkeer en bewondering horen bij elkaar als de twee kanten van een medaille: wie bewondert, kent ook afkeer, en Ruskin doet geen moeite om dit feit te verdoezelen. Architectuur is volgens hem niet alleen de wetenschap van meetlat en kompas, maar ook en vooral 'a science of feeling'. Vandaar zijn belangstelling voor traditionele bouwvormen, voor de schoonheid van het landschap en voor een geluk- kige harmonie tussen architectuur en natuur.

Wat kan de moderne kunsthistorische wetenschap leren van dit soort literaire beschrijvingen? Ze zijn,

gemeten naar moderne kunsthistorische inzichten, sterk verouderd, vaak onbetrouwbaar als bron en oppervlakkig in stilistische analyses. Toch geloof ik dat zij van groot belang zijn. Zulke subjectieve reisimpressies zijn ook bronnen voor de kennis van het verleden, omdat wij daarmee met andere ogen leren kijken. Wanneer wij de reisimpressies van Gustave Flaubert (1821-1880) lezen die hij op zesen-twintigjarige leeftijd heeft geschreven, mogen wij geen doorwrochte architectuurhistorische analyses verwachten, maar hij lette bijvoorbeeld wel op zoiets als de kwaliteit van het licht in gebouwen. Over zijn bezoek aan de Heilige Kruiskerk in Quimperlé, een elfde-eeuwse centraalbouw, schreef hij: 'Het licht dat er door lange, smalle vensters hoog in binnenvalt, komt vrijwel loodrecht naar beneden, als het daglicht in ateliers, en zet je in een blanke en vredige rust. Het is niet de dromerige christenheid van de spitsboog, met de mystieke adem van gotische kathedralen, het is ingetogener, Latijns, van een primitiever theologie, van een warmer poëzie, het doet je denken aan het klooster van Arles en de grote Karolingische concilies'.¹⁸ Welke moderne kunsthistoricus kan zo treffend de kwaliteit van het licht in een kerk beschrijven? Ook al heeft de negentiende eeuw op dit gebied veel te bieden, er zijn natuurlijk ook prachtige voorbeelden uit onze eeuw. Ik zal er één noemen, omdat het misschien wel het mooiste is dat ik ken. Het is geschreven door F. van der Meer. Een bezoek aan een Franse kathedraal leidde hij op de volgende wijze in: '... wij gaan de boulevard Emile Zola over, door de rue de la Tour d'Anteuil, de hoek om bij de impasse du Vieux-Moustier, langs het hek Louis XV van het voormalig bisdom, de gaslantaren, en de schutting met de aanplakbiljetten; omhoog scheren de torenvalken van tussen de planken in het bommelgat, er klimmen al heiligen boven de dakgoten van het straatje. En ineens splijt het stadshart open en spat de gevel omhoog en het waait. Portalen klimmen op trappen, vensters op portalen, dan een wiel met spaken en vol glas; vier schoren vluchten met sprongen omhoog, twee breken af, twee andere vluchten dóór langs pijlslanke galmgaten en stokken, aan één kant, in een kartelig onaffe torenromp, die met lantarens, kruisen en pronkvanen uittinkelt in een lucht vol windveren - het doet pijn aan de ogen ernaar te zien ...'¹⁹ Dit is poëzie, treffend en dwingend: je kunt geen kathedraal meer bezoeken zonder er aan te denken. Men kan voor de beschrijving van twintigste-eeuwse architectuur waarschijnlijk ook leerzame voorbeelden in de literatuur vinden, maar ik heb mij hier hoofdzakelijk tot de negentiende-eeuwse literatuur beperkt, omdat ik geloof dat wij juist

daaruit veel inspiratie kunnen putten voor toekomstige inventarissen.

Conclusie

Er behoeft geen conflict te zijn tussen wetenschap en kunst: een dorre schrijfstijl is geen bewijs van wetenschappelijkheid en beeldend taalgebruik is geen kenmerk van onwetenschappelijkheid. Als het mogelijk is grote groepen lezers te interesseren voor zoiets ingewikkelds als de moderne quantumfysica, wat blijkt uit de populariteit van bijvoorbeeld *A Brief History of Time* van Stephen Hawking, dan moet het toch ook mogelijk zijn een breder publiek te interesseren voor monumenten?

* Dit artikel werd onder dezelfde titel, maar in een beknoptere versie gepubliceerd in *A Future for our Past* no. 36 (1989), 21-23.

1. Dit werd al eerder geconstateerd door Albert Knoepfli en Mane Hering-Mitgau in hun uitstekende rapport: *Inventories of the Artistic, Architectural and Cultural Heritage in the European Countries. Present State and the Need for their promotion*. Strasbourg, Council of Europe, 1985. Architectural Heritage, Reports and Studies 2.
2. Artikel 2 van de *Convention for the protection of the architectural heritage of Europe* luidt: 'For the purpose of precise identification of the monuments, groups of buildings and sites to be protected, each Party undertakes to maintain inventories and in the event of threats to the properties concerned, to prepare appropriate documentation at the earliest opportunity'. *Architectural Heritage. Reports and Studies* 2. Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1985.
3. *Actes du Colloque sur les Inventaires des Biens Culturels en Europe*. Centre d'études du Bischoffberg, 1980. Paris, Nouvelles Editions Latines, 1984: '... la tendance est évidemment à trop normaliser, à aller à quantification, à faire des énumérations, de simples répertoires, bref, il y a une tendance peut-être plus forte dans certains pays que d'autres à tomber dans la sécheresse de la documentation pure et simple'.
4. 'Glanz und Elend der Inventarisierung', *Deutsche Kunst und Denkmalspflege*, Jahrgang 28 (1970), Heft 1/2, 109-117, 114.
5. Tot een soortgelijke conclusie kwam Norbert Huse ook onlangs, als ik het goed heb begrepen, in zijn bijdrage aan de vierde jaarvergadering van de Beierse monumentenzorg (*Denkmalinventarisierung*. 4. Jahrestagung des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München, 2. und 3. Juli 1987. Arbeitsheft 38. Herausgegeben von Wolfram Lübbecke, 11).

6. G. Forster, *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich in April, Mai und Junius 1790*. Leipzig 1979, 245-246. Geciteerd door A.J.C. van Leeuwen in zijn belangrijke artikel over de Nederlandse inventarissen (*Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, jaargang 82, nummer 5 (1983), 178-199, 184).
7. David Watkin, *Morality and Architecture. The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*. Oxford, Clarendon Press, 1977.
8. Zie over dit thema het inspirerende boek van Peter Gay, *Style in History*. New York, Basic Books, 1974.
9. Susan Sontag, *Against Interpretation and other essays*. New York, Dell, 1961.
10. *An Inventory of the Historical Monuments in Buckinghamshire*. Volume One. London, Jas. Truscott and Son, 1912, 102: 'PARISH CHURCH OF ST. MARY, stands N. of the village, and is built of limestone, partly ashlar, and partly in coursed and squared rubble; the chancel is covered with rough-cast; the dressings are of coarse limestone and clunch'.
11. Prosper Mérimée, *Notes de Voyage, présentées par Pierre-Marie Auzas*. Paris, Hachette, 1971, 55 (édition originale 1835): 'Je venais de traverser des bois bien plantés, par une route commode, au milieu d'une nature sauvage, que l'on admire sans être distrait par les cahots. Le soleil se levait. Sur le vallon régnait encore un épais brouillard percé ça et là par les cimes des arbres. Au-dessus apparaissait la ville comme une pyramide resplendissante de lumière. Par intervalles, le vent traçait de longues trouées au milieu des vapeurs, et donnait lieu à mille accidents de lumière, tels que les paysagistes anglais en inventent avec tant de bonheur. Le spectacle était magnifique, et ce fut avec une prédisposition à l'admiration que je me dirigeai vers l'église de la Madeleine'.
12. Avignon, 15 juni 1837 (*Mémoires d'un Touriste*).
13. 'Quelle laideur, grand Dieu! Il faut être bronzé pour étudier notre architecture ecclésiastique'. *Mémoires d'un Touriste* (Autun, 30 april 1837). Zie over dit onderwerp: C.J.A.C. Peeters, 'Een kunstreisboek in de negentiende eeuw - Stendhal als toerist', *Opus Musivum*. Feestbundel voor M.D.Ozinga. Assen 1964, 377-406.
14. Victor Hugo, *Le Rhin. Lettres à un ami*. Paris, H.-L. Delloye, 1842. 'Le dôme de Cologne, revu au grand jour, dépouillé de ce grossissement fantastique que le soir prête aux objets et que j'appelle la *grandeur crépusculaire*, m'a paru, je dois le dire, perdre un peu de sa sublimité. La ligne en est toujours belle, mais elle se profile avec quelque sécheresse'. (lettre 10). Over de betekenis van *Le Rhin* in de literatuur schreef Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et Architecture au XIXe Siècle*. Paris, José Corti, 1989, 55.
15. Henry James, *A Little Tour in France*. Oxford, University Press, 1984, 56 (eerste editie 1884): 'As I stood there in the light of the stars, many of which had an autumnal sharpness, while others were shooting over heavens, the huge, rugged vessel of the church overhung me in very much the same way as the black hull of a ship at sea would overhang a solitary swimmer. It seemed colossal, stupendous, a dark leviathan'.
16. 'L'architecture du dix-huitième siècle, quand elle est riche, finit par racheter son mauvais goût. Sa fantaisie végète et s'épanouit au sommet des édifices en buissons de fleurs si extravagantes et si touffues, que toute colère s'en va et qu'on s'y acoquine'. *Le Rhin*, lettre 29.
17. John Ruskin, *The Poetry of Architecture*. Londen, Routledge, 1907, 2 (voor het eerst verschenen in *The Architectural Review* van 1837 en 1838).
18. Gustave Flaubert, *Langs velden en oevers. Een wandeling langs de Loire en door Bretagne*. Utrecht/Antwerpen, Veen, 1987, 108. Vertaling door Ernst van Altena van *Par les Champs et par les grèves* (geschreven in 1847 en voor het eerst gepubliceerd in 1885). 'La lumière arrivant d'en haut par de longues fenêtres étroites descend presque perpendiculaire, comme le jour des ateliers, et déverse sur vous une sérénité blanche et pacifique. Ce n'est pas le christianisme rêveur de l'ogive, avec le souffle mystique des cathédrales gothiques, c'est plus reculé, plus latin, d'une théologie plus primitive, d'une poésie plus chaude, on se rappelle le cloître d'Arles et les grands conciles carlovingiens'. (*Oeuvres Complètes*. Paris, Société Les Belles Lettres, 1948, Voyages, deel I, 280).
19. F. van der Meer, *Geschiedenis van een kathedraal*. Utrecht/Antwerpen, Het Spectrum, 1961, 7.

Kerken maken schoon schip; hergebruik een zegen?

Woningen in een watertoren of in een kerk, een galerie in een station, een theosofisch centrum dat achtereenvolgens bioscoop, moskee en openbare bibliotheek wordt. De voorbeelden van oude gebouwen met nieuwe functies zijn even talloos als spectaculair.

Hergebruik vroeger

Wie denkt dat bovenstaand verschijnsel een typisch iets van onze tijd is, heeft het mis. Dankzij hergebruik zijn heel wat gebouwen uit de oudheid en de middeleeuwen bewaard gebleven. Een paar bekende en minder bekende voorbeelden ter illustratie.

Na een stadsuitbreiding moest de kathedraal van Syracuse verplaatst worden naar het nieuwe centrum en de Griekse Athena-tempel was de enige plaats die daarvoor in aanmerking kwam. De sloop van de tempel zou een enorme onderneming betekenen. Men koos daarom voor de eenvoudigste oplossing: de ruimtes tussen de zuilen werden dichtgezet en over het geheel kwam een dak. De kerk was in een mum van tijd voltooid, omdat zij immers niet van de grond af opgetrokken hoefde te worden. Dit speelde zich 1200 jaar geleden af. Nadien is de kathedraal nog vele malen verbouwd, maar de tempel is nog altijd duidelijk herkenbaar aanwezig, zowel binnen als buiten (afb. 1).

Dit Siciliaanse geval is geen uitzondering. Toen in de middeleeuwen het Theater van Marcellus in Rome en het Paleis van Diocletianus in Split tot woningen werden verbouwd, was er vermoedelijk niemand die deze 'schending' aanvocht. Waarschijnlijk had men deze gebouwen liefst gesloopt, maar sloop en nieuwbouw zouden nu eenmaal meer inspanning vergen dan er direkt woningen in bouwen.

Het grootste gevaar waaraan gebouwen uit de oudheid ten prooi konden vallen was dat ze als steengroeve gebruikt werden. Alleen door hergebruik waren ze zeker van hun voortbestaan en dat gebeurde alleen als men minder hoefde op te bouwen dan af te breken. De Piazza Navona in

Rome kreeg haar prachtige langwerpige vorm niet omdat men die zo mooi vond, maar omdat het oude Stadion van Domitianus nog zo goed voor de bouw van huizen gebruikt kon worden. Sinds het midden van de 13de eeuw werden de ruïnes volgebouwd, maar het zou nog ruim 200 jaar duren voordat men de ruimte bewust als een plein vorm ging geven. Het plein en de huizen zijn in feite niets anders dan een hergebruikt sportveld.

Afbreken omdat er stenen nodig waren voor nieuwe gebouwen of volbouwen omdat dan met minder stenen volstaan kon worden, dat was wat de antieke overblijfselen in later tijden te wachten stond. De derde mogelijkheid was echter de meest voorkomende: er gebeurde helemaal niets.

Hergebruik nu

Tegenwoordig ligt dat anders: voor sloop moet een administratieve tegenstand overwonnen worden, die helaas niet altijd groot genoeg is om te verhinderen dat waardevolle gebouwen tegen de grond gaan. Hergebruik is 'in' en leegstand is uit den boze, haast nog meer dan sloop.

Hergebruik van oude gebouwen, het thema is verre van nieuw. Wel is het verschijnsel zelden zo actueel geweest als nu. Talloos zijn de gebouwen die vooral van binnen door volledige metamorfose onherkenbaar zijn geworden. De gevallen die we uit de middeleeuwen kennen zijn oplossingen uit de nood geboren, daar kwamen geen architectenbureaus aan te pas, daar was geen sprake van het 'bewust durven aangaan van de confrontatie tussen oud en nieuw', zoals men dergelijke plannen tegenwoordig presenteert. Toen was het oude een handicap, nu is het een trots visitekaartje.



1 Syracuse, Noordwand
van de kathedraal (foto A.
de Vries).

Hergebruik is van toepassing op de meest uiteenlopende soorten gebouwen. Het geven van nieuwe bestemmingen levert dan ook een scala van verschillende en vaak zeer inventieve oplossingen op. Er is echter één gebouwtype met een heel eigen problematiek: kerken. Leegstand is hier het grootst (misschien ook door hun grote aantal) en het vinden van een passende bestemming is het moeilijkst in maatschappelijk, functioneel, architectonisch en esthetisch opzicht. Bij vrijwel alle lege kerken gaat het om oudere bouwwerken in binnensteden en meestal zijn het beschermde monumenten. Sloop is in die gevallen dan ook het uiterste en zover komt het pas nadat particuliere initiatieven en plannen keer op keer gestrand zijn (de Spaarnekerk in Haarlem, de Dominicus in Alkmaar en de Willibrordus en de Koepelkerk in Amsterdam zijn maar een paar voorbeelden).

Ontkerkelijkking

Ontkerkelijkking, afnemend kerkbezoek (niet helemaal hetzelfde) en ontvolking van de binnensteden in de jaren '60 en '70: dat zijn de voor de hand liggende oorzaken van leegstand. Toch is dat maar ten dele waar, want de ontkerkelijkking is betrek-

kelijk. Uit CBS-opgave blijkt dat over de periode 1899-1980 (dus nadat het merendeel van de neogotische kerken was voltooid) het rooms-katholieke bevolkingsdeel vrijwel constant is gebleven, namelijk tussen de ca. 35 en 40%. Het nederlands hervormde bevolkingsdeel is in dezelfde periode gezakt van 48,4 naar 18,6%. Een grove schatting leert dat van de kerken die leegstaan of leeggestaan hebben een kleine meerderheid aan de rooms-katholieken, de rest merendeels aan de hervormden en een zeer klein gedeelte aan overige kerkgenootschappen behoort of behoorde. Van de beschermde kerken zijn er ca. 900 nederlands hervormd en ca. 300 rooms-katholiek. Verhoudingsgewijs kampen de rooms-katholieke kerken dus in veel sterkere mate met het probleem van leegstand. Dat is des te merkwaardiger tegen de achtergrond van de CBS-gegevens en is alleen te verklaren door een veel sterker afgenomen kerkbezoek onder de rooms-katholieken dan onder de hervormden. Het lijkt tenminste niet erg aannemelijk dat de ontvolking van binnensteden onder de ene groep groter zou zijn dan onder de andere.

Ontvolking van binnensteden, afgenomen kerkbezoek vooral onder katholieken en ontkerkelijkking onder de hervormden lijken dus de voornaamste oorzaken van leegstand te zijn. Maar aan de ontvolking is in de tweede helft van de jaren '80 een eind gekomen, sterker nog, er is weer sprake van een intocht. Maar de yups en ousps die nu het centrum

opzoeken zijn niet dezelfde als diegenen die toen naar de periferie en de nieuwe steden in de polder wegluchtten en ervoor zorgden dat daar nieuwe kerken verrezen. De kerken in het centrum blijven leeg, ondanks de terugstroom.

Sloop

Wat maakt het probleem van de leegstand nú zo anders dan bovenstaande voorbeelden uit de middeleeuwen? Sloop, leegstand of hergebruik waren toen de lotgevallen die een gebouw beschoren waren. Sloop is met de invoering van monumentenwetten en de bescherming van historisch waardevolle gebouwen een minder vanzelfsprekende oplossing geworden. Het is trouwens maar de vraag of er in de afgelopen eeuwen zoveel gebouwen gesloopt zijn; waarschijnlijk gebeurde dat maar heel zelden. Leegstand is in een dichtbebouwd land als Nederland ondenkbaar. De handelsgeest kan het niet verkroppen dat er niets met een gebouw gedaan wordt. Niet eens zozeer omdat het verpaupert, maar omdat het niet rendabel is. De projektontwikkelaar gaat het niet om het gebouw zelf, maar om datgene wat op die plaats het meeste opbrengt. Sloop en nieuwbouw dus.

Vrijwel steeds als lege kerken voor sloop behoeft worden is dat te danken aan tot de tanden gewapende actievoerders of ideëel particulier initiatief. De monumentenwet is daarbij een steun in de rug, maar biedt op zich zelf geen oplossing en is in feite vrij machteloos. Kortom, leegstand wordt niet geaccepteerd en werkt sloop in de hand. En dreigende sloop is weer een stimulans voor hergebruik. Een nieuw soort hergebruik, want vóór de opkomst van de waardering voor oude gebouwen in de 19de eeuw was hergebruik altijd een praktische noodzaak en nooit ingegeven door ideële motieven om bijzondere bouwwerken te behouden.

Een nieuwe impuls

De afgelopen periode heeft het fenomeen hergebruik een opvallende ontwikkeling doorgemaakt. Tien, vijftien jaar geleden was het vinden van een nieuwe bestemming een uiterst moeizaam proces. Alleen met grote inspanning lukte het om na jaren van leegstand en onder druk van dreigende sloopplannen en trage beroepsprocedures eindelijk een bestemming te vinden. Het was dan een *deus ex machina*, maar ook een *sine qua non*. Immers, als de monumentale waarde van het gebouw ernstig of zelfs onacceptabel door een nieuwe functie zou worden aangetast, was er geen enkele ruimte voor alternatieven meer. Het was, populair gezegd, slikken of stikken.

De laatste jaren is er een sterk toenemende belangstelling voor wonen en werken in de binnenstad. Oude gebouwen zijn gewild als prestige-object en visitekaartje, ook buiten de stad trouwens (er hebben zich intussen heel wat bedrijven in kastelen - Woerden! - of landhuizen gevestigd). Naar schatting zijn intussen ca. 50 tot 100 beschermde kerkgebouwen van bestemming veranderd. Onder de niet-beschermde ligt dit aantal mogelijk veel hoger, precieze cijfers zijn helaas niet bekend. Deze trend is verheugend, maar toch ook weer ambivalent. Het is zonder meer een goede ontwikkeling dat het vinden van nieuwe functies voor oude gebouwen steeds makkelijker wordt. Maar het is ook een zorgelijke constatering dat steeds meer monumentale gebouwen door ingrijpende verbouwingsplannen onder grote druk komen te staan. Kennelijk is het aanbod van functies oftewel de vraag naar een historische woon- of werkomgeving nog niet zo groot dat vanuit de monumentenzorg strengere voorwaarden gesteld kunnen worden. Het risico van langdurige leegstand drukt nog te zwaar, men is te huiverig. Daarbij komt dat sociale, economische en politieke factoren, meer dan vroeger misschien, een rol spelen in de besluitvorming. Iedere nieuwe bestemming die zich aandient wordt direct met enthousiasme begroet. Is dat nu wel zo vanzelfsprekend?

Ingrijpende consequenties

In het centrum van Utrecht, in de schaduw van Hoog-Catharijne, ligt de Maria Minor, een oud-katholieke schuilkerk. Indertijd kon ternauwernood verhinderd worden dat dit stille stukje stad door het beton omvergewalst zou worden. De oud-katholieken hebben de kerk een aantal jaren geleden verlaten om een nieuwe kerk te betrekken met als gevolg: leegstand. Er is lang naar een nieuwe functie gezocht en ten langen leste diende die zich aan. Een projektontwikkelaar zag mogelijkheid er appartementen in te bouwen, maar de kerkruimte plus de inventaris zouden dan verloren zijn. In dit geval is ondanks de aanlokkelijke nieuwe bestemming het plan toch afgewezen (de kerk is beschermd monument) in afwachting van een passender aanbod. Dit kwam korte tijd later in de vorm van concertzaal (de ruimte heeft een zeer goede akoestiek) die de monumentale waarde volledig respecteert.

Het dilemma is duidelijk. Aan de ene kant is er de afweging in hoeverre een gebouw op nog acceptabele wijze wordt aangepast en aangetast en anderzijds bestaat het risico dat afwijzing langdurige en misschien wel blijvende leegstand, verval en instor-



ting tot gevolg zal hebben. Dit risico heeft men bij een andere Utrechtse kerk, de neogotische Martinus, niet willen nemen (de kerk fungeerde nog korte tijd als televisiedecor onder het pseudoniem van Juinense kerk). 'Men' is in dit geval een particuliere architect, wie het gebouw zeer ter harte ging. Hij heeft de kerk voor een symbolisch bedrag gekocht en er vervolgens, niet zonder grote, vooral financiële moeilijkheden, luxe appartementen in gebouwd (afb. 2). Het is zonder meer een knap ontwerp en het zijn zeer aantrekkelijke woningen geworden (geen twee zijn hetzelfde en de meeste hebben een prachtig uitzicht over de stad), maar hier is wel het uiterste bereikt van wat een beschermd monument kan hebben. Mijs inziens is de grens zelfs ruim overschreden. Niet alleen is de ruimte volledig dichtgebouwd (meubilair was er niet meer, de gebrandschilderde glazen zijn verwijderd), maar ook is het exterieur ingrijpend gewijzigd. Vooral de balkons tegen de zijbeukgevel en in het zijbeukdak reduceren de beleving van een kerkgebouw in sterke mate. Blijft over de waarde van de kerk als silhouet in het stadsbeeld. Het gebouw is door het ontbreken van een toren niet erg dominant (een toren is trouwens wel ontworpen maar wegens te hoge kosten niet gerealiseerd). Al deze overwegingen, gecombineerd met een zeer somber toekomstperspectief als het plan niet zou doorgaan, waren reden de verbouwing toe te staan en zelfs te subsidiëren. Wel zou nader bekeken worden of de bescherming van rijkswege niet opgeheven moest worden. En daarmee is een ander dilemma aangesneden.

Subsidiëren en afvoeren

Subsidie verlenen in de wetenschap dat uitvoering van het plan een zo ernstige aantasting is dat verdere bescherming ten onrechte zou zijn of niet subsidiëren, waarmee, zoals hier het geval was, het plan geen doorgang kan vinden, de kerk aftakelt en wellicht gesloopt zal worden.

Met de Maria Minor en de Martinus zijn de uitersten geschetst. Een bestemming die optimaal aansluit bij de oorspronkelijke functie en een bestemming die zo ingrijpend is dat verdere bescherming twijfelachtig wordt. Spreekt de overheid met dubbele tong als zij wel investeert door middel van subsidie en het gebouw even later afvoert van de monumentenlijst?

Het is duidelijk dat monumentenzorg met de rug tegen de muur staat en kansloos is tegenover maat-

schappelijke processen die het wel en wee van monumentale kerkgebouwen bepalen.

Het ligt voor de hand om tegen te werpen dat als een gebouw na een restauratie niet meer beschermenswaardig is, de plannen ten onrechte door Rijk of gemeente zijn goedgekeurd. Het geval van de Martinus toont overtuigend aan dat een dergelijke redenering te star is.

Een veel gehoorde opvatting is ook deze: indien de Martinus, om bij hetzelfde voorbeeld te blijven, nu, dus na de restauratie, voor plaatsing zou worden voorgedragen, zou dat ook niet gehonoreerd worden. Dat laatste is waar, maar is toch geen reden voor afvoering, omdat dan het hele monumentenbestand opnieuw getoetst zou moeten worden. Want hoeveel restauraties uit het verleden en vooral uit de jaren '60 zijn, naar huidige inzichten, niet zware aanslagen op de monumentwaardigheid geweest? Ook dergelijke restauraties zijn of worden deel van de geschiedenis van een monument. De indertijd omstreden restauratie van het stadhuis van Schoonhoven, maar ook de historiserende restauraties van Cuypers zouden nu zonder enige discussie worden afgekeurd, maar zijn anderzijds als cultuuruiting nu ook deel van de bescherming. Dat is de paradox. Op het moment zelf is alleen de aantasting in het geding, een halve eeuw later is die aantasting zelf geschiedenis. Ook deze gedachte stemt mild over de afvoering van sterk aangetaste gebouwen.

Wel subsidiëren en toch afvoeren? Misschien is het volgende argument dan valide. Gelet op de geringe historische waarde van (nog steeds) een kerk als de Martinus is subsidiëring in de toekomst twijfelachtig. Het gebouw is meer nieuwbouw dan kerk en het valt te verwachten dat de exploitatie in de toekomst sluitend zal zijn en dat de onderhoudskosten ook zonder subsidieverlening gedragen kunnen worden. Bescherming terwille van instandhouding, dwz. subsidiëring, lijkt hier niet nodig. Is een dergelijke garantie op het voortbestaan van een ernstig aangetast gebouw dan reden voor afvoering? Nee, want juist het omgekeerde geval zou voor afvoering pleiten: als een gebouw zeer sterk is aangetast en in de toekomst aanspraak op subsidie zou blijven maken, zou het onredelijk zijn de bescherming te continueren. Er is overigens geen vanzelfsprekende relatie tussen bescherming en subsidie. In de oude Monumentenwet werd subsidie helemaal niet genoemd, in de nieuwe wordt alleen de mogelijkheid genoemd. De bescherming van monumenten verloopt volgens autonome inzichten en mag nooit gedicteerd worden door financiële mogelijkheden en onmogelijkheden. Het mag niet, maar het gebeurt natuurlijk wel. Denk maar aan het

2 Utrecht, Martinuskerk
(foto Gemeentelijke Foto-
dienst Utrecht, 1990).

4 Amsterdam, Oosterkerk.
Interieuropname uit 1965
(foto Bureau Monumenten-
zorg Amsterdam).



3 Leiden, interieur van de
Pieterskerk met het 19de-
eeuwse bankenplan (foto
RDMZ, 1964).



Monumenten Inventarisatie Projekt (MIP). Een zeer groot aantal te plaatsen jongere monumenten zal, bij een te verwachten gelijkblijvend subsidie-artikel, voor grote instandhoudingsproblemen zorgen.

Er is kortom weinig voor te zeggen om beschermde monumenten, ook al hebben zij hun historische

waarde voor een deel verloren, al te snel van de lijst af te voeren. Men komt dan haast tot een flexibele monumentenlijst, die ondanks evidente voordelen, ook het gevaar in zich heeft sterk trendvolgend te zijn, bepaald te worden door de inzichten van het ogenblik en daardoor op lange termijn onevenwichtig wordt. De kans is groot dat de rol van de monumentenzorg in het maatschappelijke krachten-spel dan verzwakt.

Tot zover was alleen sprake van een vrij extreem voorbeeld, waarbij het voor iedereen duidelijk is dat de grens van wat een monument kan hebben bereikt is. Bij de beslissing wel of geen vergunning speelde het toekomstperspectief een grote rol. Ook bij het geven van een nieuwe bestemming aan vele andere leegstaande kerken of wat voor gebouwen dan ook, spelen economische en sociale motieven (nieuwe impuls voor een verpauperde buurt) in belangrijke mate mee. De vraag in hoeverre rekening gehouden wordt met de historische waarde wil daarbij wel eens op de achtergrond raken.

Meubilair

Zonder overdrijving kan gesteld worden dat in alle gevallen het meubilair, indien aanwezig, voor een deel, maar meestal volledig wordt opgeofferd. Niet zelden na toezeggingen om te bezien of de inrichting deels of geheel bewaard kan worden. Dit soort zaken is in de vergunningverlening niet altijd even duidelijk geformuleerd. Stellig uit angst dat het



5 Amsterdam, Oosterkerk.
Interieur na de verbouwing.
(foto RDMZ, 1987).

meubilair wel eens een struikelblok zou kunnen zijn. Zelfs als in de kerkruijnte geen inbouw plaatsvindt, moeten waardevolle bankenplannen het onderspit delven. Het meest flagrante geval deed zich voor in de Pieterskerk in Leiden, waar de schitterende 19de-eeuwse bankenzee, ook wel de 'arena' genoemd, het moest ontgelden terwille van een multifunctioneel gebruik van de ruimte (afb. 3). In andere gevallen zien we hetzelfde gebeuren op kleinere maar daarom niet onbeduidender schaal. Iedere nieuwe gebruiker wil schoon schip en eist een lege ruimte die flexibel naar zijn hand te zetten is. Dat is de reden waarom de waardevolle interieurs met 17de- en 19de-eeuwse onderdelen van de Amsterdamse Ooster- en Amstelkerk (afb. 4 en 5; zie ook afb. 3 en 4 bij het artikel van F.J. Jacobs) het veld moesten ruimen, waarom de prachtige inrichting van de Waalse kerk in Dordrecht het moest ontgelden en waarom het neobarokke interieur van de Bonifatius in dezelfde stad is opgegeven. Natuurlijk is de vraag legitiem of bij gewijzigd gebruik de specifieke inrichting die bij een heel ander gebruik hoorde, wel gehandhaafd moet worden, zeker als een bepaalde, moeizaam gevonden bestemming daardoor geblokkeerd wordt. Waar het echter om gaat is dat handhaving nauwelijks in overweging genomen wordt. Het historische belang is onvoldoende krachtig om een beslissing voor nog langere leegstand te kunnen forceren. Er is mij geen geval bekend waarbij de handhaving van een waardevol interieur de primaire en doorslaggevende voorwaarde was.

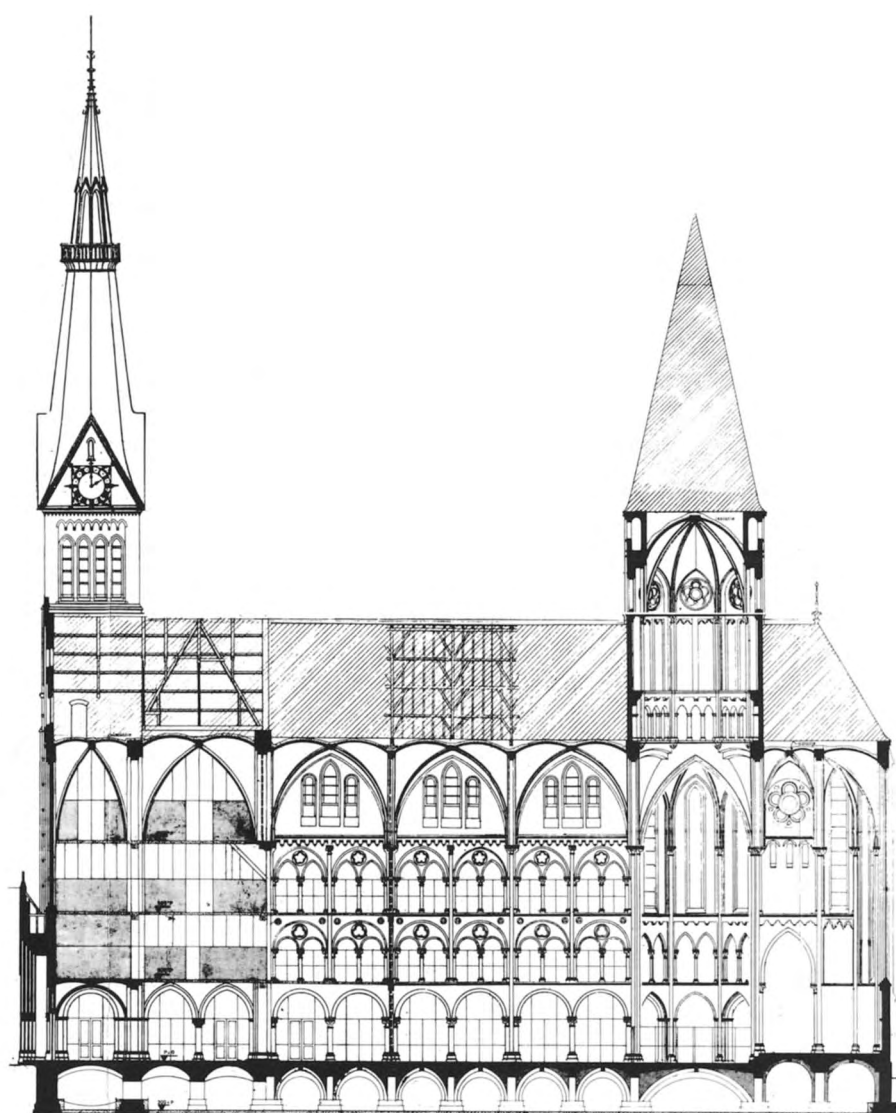
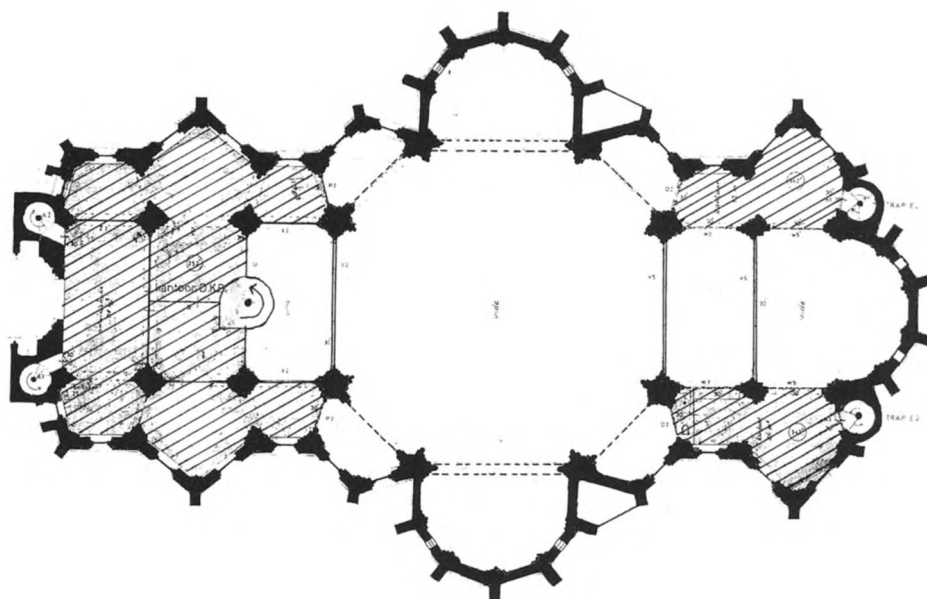
Banken, herenbanken, preekstoelen maar ook complete ensembles zijn, ongeacht het feit of ze van grote betekenis zijn, de vaste prijs die voor herbestemming betaald wordt.

De ruimte

Veel minder concreet en daarom moeilijker te definiëren is de mate waarin de ruimte ten behoeve van nieuwe functies wordt aangepast. Ruimte is begrensde lucht en de ruimtelijke belevingswaarde van een kerkinterieur is een heel persoonlijke zaak, waar kennelijk ook luchtiger over gedacht wordt. Maar waarom zou de belevingswaarde van een interieur er minder toe doen dan van een exterieur? Zeker bij kerken, waar de ruimte niet is onderverdeeld en waar het gebouw niet meer is dan een schil tussen binnen en buiten, is de vorm van het omhulsel allesbepalend. De buitenkant is eigenlijk een negatief afgietsel van de binnenkant. Een kerk is primair een interieur. Alleen met het silhouet van haar torens eist zij als symbool een plaats in het stadsbeeld op, een plaats die dan ook niet meer weg te denken is.

Het lijkt geen twijfel dat de ruimte van een eenvoudig zaalkerkje minder spectaculair is dan van bijvoorbeeld een complex gemodelleerde Vondelkerk in Amsterdam. Het subtiel vormgegeven interieur van deze kerk beoogde een maximale ruimtewerking op een minimale plattegrond. Iedere opdeling van de ruimte is in zo'n geval uit den boze, ook

6 Amsterdam, Vondelkerk.
Plattegrond met glaspuien
(dubbele lijn) en tussenver-
dieping (gearceerd) (naar
tekening architectenbureau
J. van Stigt, Amsterdam).

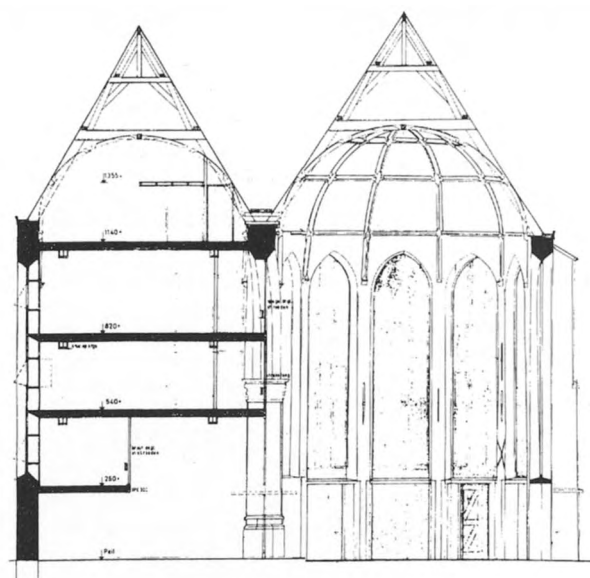


7 Amsterdam, Posthoorn-
kerk. Langsdoorsnede
(tekening architectenbureau
J. van Stigt, Amsterdam).

de huidige glazen afscheidingen ten behoeve van kantoorfuncties. Maar wat als het alternatief helemaal geen kerk is? Ook boven deze belangrijke schepping van Cuypers pakten zich donkere wolken samen en zou sloop onvermijdelijk zijn geweest. De materiële substantie is behouden, de bouwmassa is in zijn omgeving van grote betekenis en de inbouw van de kantoorruimtes is reversibel (afb. 6). Vergelijkbaar is de verbouwing van de Posthoorn, in dezelfde stad en van dezelfde architect (zowel bouwer als verbouwer) en ook ternauwernood aan de slopershamer ontsnapt. Ook hier zorgde particulier initiatief voor de redding. Zowel in de Vondelkerk als in de Posthoorn is gekozen voor een verticale afscheiding (afb. 7). De exploitatie van een deel van de kerk bleek voldoende om een groot deel van de ruimte over de volle hoogte vrij te kunnen houden. Door de toepassing van veel glas is naar een zo optimaal mogelijke beleving van de ruimte gestreefd. De identiteit van het gebouw is voldoende gewaarborgd. Ondanks het feit dat de primaire betekenis van beide kerken in het interieur is gelegen, zijn beide ook van groot belang voor het stadsbeeld, de Vondelkerk met haar forse vieringtoren in de as van de straat, de Posthoorn die met haar drie torens de noordwestzijde van de stad domineert.

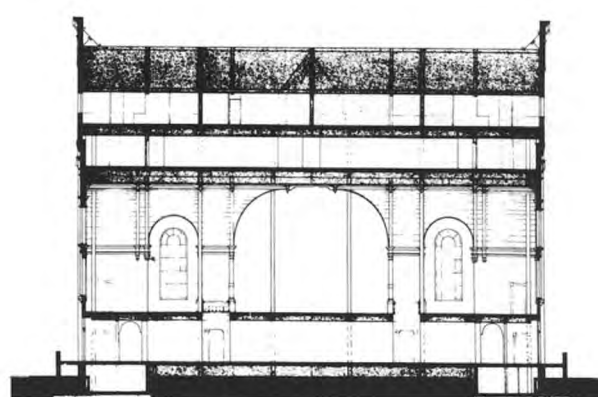
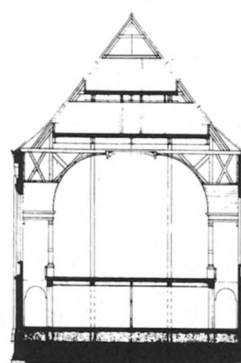
Wanneer de verticale inbouw massief wordt en de ruimte deels of volledig in bezit neemt, is alweer een stap verder gezet. Bij de afweging komt de nadruk dan te liggen op de exterieurwaarde. Zo'n geval doet zich voor in Dordrecht, waar van de tweebeukige 16de-eeuwse Nieuwkerk één beuk door een supermarkt in beslag is genomen (afb. 8). Ten behoeve van een sluitende exploitatie zijn op de verdiepingen en in de kap woningen geprojecteerd. De andere beuk kon vrij blijven, maar kreeg wel doorbraken naar buiten ten behoeve van een betere toegankelijkheid. Het is een ingrijpende verbouwing geworden, in ruimtelijke en in mindere mate in materiële zin. Na jarenlange leegstand en sterke verwaarlozing was het risico om op een aantrekkelijker alternatief te wachten echter te groot.

In een enkel geval was de aard van de nieuwe bestemming zodanig, dat omwille van een groot vloeroppervlak een horizontale inbouw vereist was. De nederlands hervormde kerk in het centrum van Hoorn, één van de weinige neorenaissance kerken in ons land, kreeg ter hoogte van de tribune op ca. 4 meter een verdieping over het gehele oppervlak (afb. 9 en 10). Daardoor zijn twee lagen beschikbaar voor een groot winkelbedrijf. Om de exploitatie rond te krijgen was het ook hier noodzakelijk om in de kerk woningen onder te



8 Dordrecht, Nieuwkerk.
Dwarsdoorsnede met
inbouw in noordbeuk (teke-

ning architectenbureau Van
Halewijn, Dordrecht).



9 Hoorn, Grote Kerk.
Dwarsdoorsnede over het
schip en het transept. Voor
de twee lagen woningen in
de kap moesten in het schip

extra kolommen geplaatst
worden (tekening architek-
tenbureau Hangelbroek en
Gouwewetor, Hoorn).



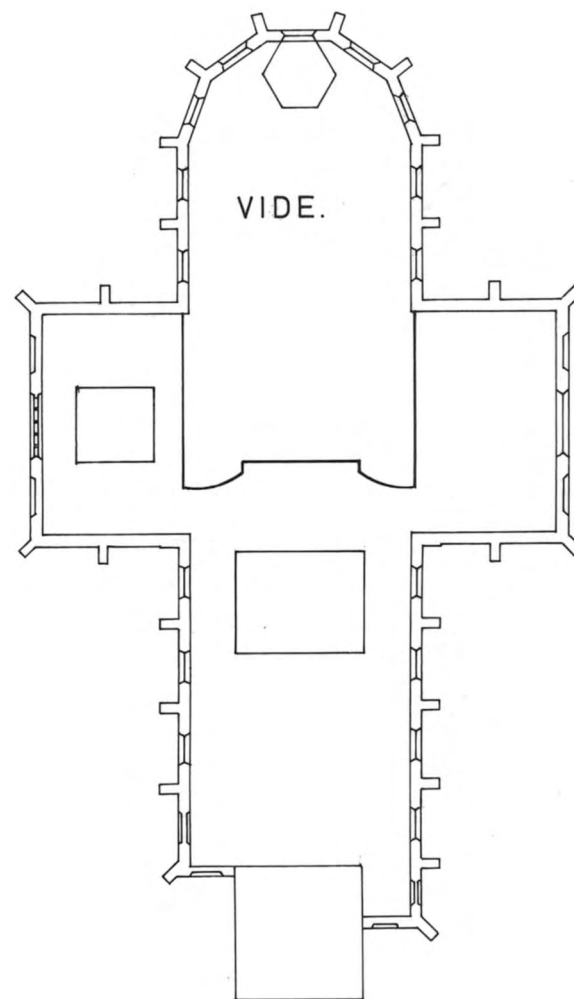


12 Utrecht, Buurkerk. Interieur na de verbouwing ten behoeve van het museum Van Speeldoos tot Pierement (foto Gemeentelijke Fotodienst Utrecht, 1985).

11 Oosterblokker, NH Kerk. Plattegrond van de verdiepingsvloer. Viering en koor zijn vrij gehouden. Het orgel is mee naar het oosten verhuisd (naar tekening architectenbureau W. Schagen, Niedorp).

brenge. Hiervoor zijn de kap en de kosterij gekozen en niet de kerkruimte. Het moet gezegd dat het effect aanvaardbaar is. De kap is weliswaar voorzien van een groot aantal daklichten, maar balkons zijn achterwege gebleven. Een bescheiden oplossing, die een zekere beknopting van het wooncomfort betekende. De belangrijke stedenbouwkundige betekenis van deze kerk (het gebouw is de opvolger van de middeleeuwse hoofdkerk, die door brand werd verwoest) zette grote druk achter het zoeken naar een oplossing voor behoud. De kerk was toen nog niet aangewezen als beschermd monument. De plaatsing op de Monumentenlijst en dus de mogelijkheid tot subsidieverstreking hebben een grote rol bij de planvorming gespeeld en deze in positieve zin beïnvloed. In het interieur zijn de tribunes verdwenen, althans niet meer als zodanig herkenbaar. Toch is ondanks de geringere hoogte de ruimtelijke werking van het interieur, gedomineerd door de houten gewelven, gehandhaafd.

Een meer bescheiden oplossing werd gevonden in de 15de/16de-eeuwse kerk in Oosterblokker. Een tussenvloer in het schip en beide transepten creëerde ruimte voor verschillende functies (afb. 11). Viering en koor hebben hun oorspronkelijke volume behouden en dienen een multifunctioneel gebruik (onder andere kerkdiensten). Het feit dat de tussenvloer maar een deel van het oppervlak beslaat, waarborgt een optimale ruimtelijke beleving. De consequenties voor het exterieur zijn nihil. De inbouw in de zijbeuken van de Buurkerk in

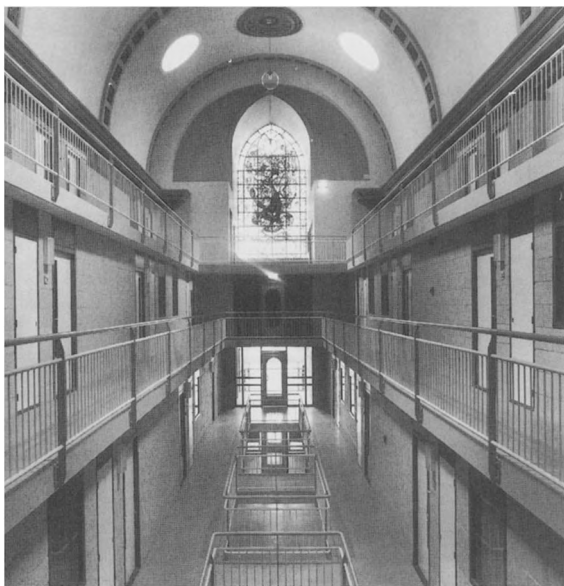


10 Hoorn, Grote Kerk na de verbouwing (foto RDMZ, 1987).

13 Gorinchem, H. Nic. Pieck. Interieur voor de verbouwing (foto RDMZ, 1982).



14 Gorinchem, H. Nic. Pieck. Interieur na de verbouwing (foto RDMZ, 1986).



Utrecht is vergelijkbaar, maar omdat deze verbouwing massief en gesloten is vormgegeven, is het bijzondere interieur van deze hallenkerk minder goed te ervaren (afb. 12).

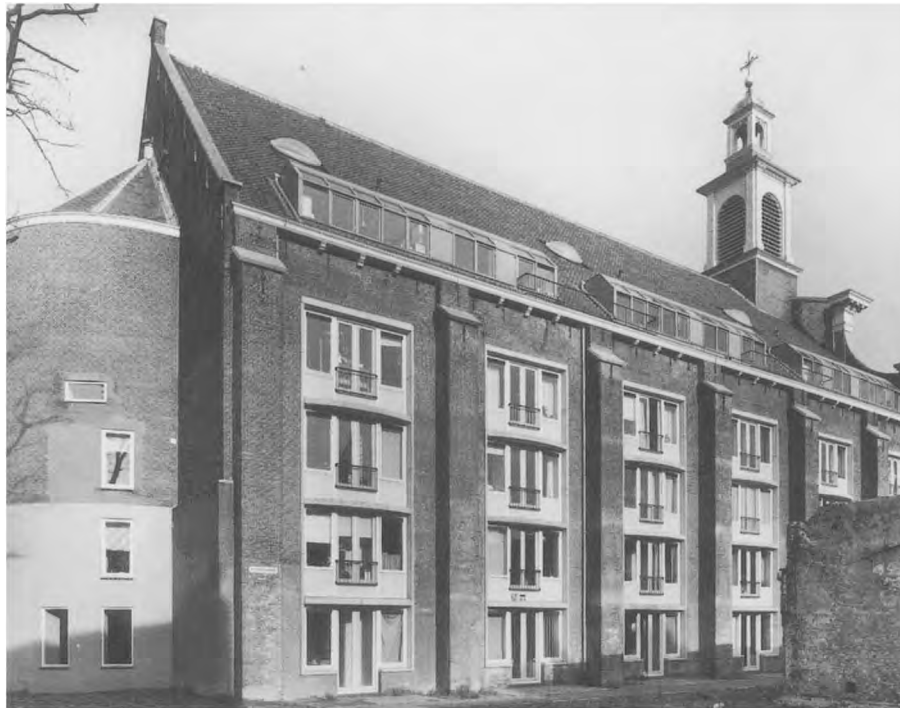
Nog een stap verder gaan die gevallen, waarbij het interieur volledig of bijna volledig is dichtgebouwd. De H. Nicolaas Pieck in Gorinchem, een Waterstaatskerk, gunt nog een smalle blik op het gewelf (afb. 13 en 14), maar de Jozefkerk in Zwolle en de Martinus in Utrecht zijn tot de nok gevuld. Bij dit soort gevallen wordt het oordeel bepaald door de afweging van interieurwaarden (zoals meubilair,

glas-in-lood, beschildering) tegen exterieurwaarden en de stedenbouwkundige betekenis van het gebouw. Bij geringe interieurwaarden tegenover een belangrijke functie in het stadsbeeld is een volledig dichtbouwen van de ruimte acceptabeler dan andersom.

Ook vormt de wijze waarop de nieuwe functie naar buiten treedt en effect heeft op het exterieur en de omgeving, een element van overweging. De bibliotheekfunctie van de Zutphense Broerenkerk wordt men pas gewaar als men binnen is. Het effect van deze bestemming op het exterieur en de 'gevoelige' omgeving is nihil. Ook beperkt is de uitstraling van de nieuwe functie van de Nieuwkerk in Dordrecht (in een niet-historische omgeving) en van de Grote Kerk in Hoorn. Het effect van de woningen in de Gorkumse Waterstaatskerk is veel ingrijpender, al is de stedelijke context hier in historisch opzicht niet zo waardevol (afb. 15). Zeer nadrukkelijk manifesteren zich daarentegen de ramen en balkons van de Utrechtse Martinus. In het algemeen geldt dat woonfuncties de zwaarste wissel op het exterieur en de uitstraling van het gebouw trekken.

Tot slot

De problematiek van herbestemming treedt vooral bij kerkgebouwen in zijn volle omvang naar voren. Er zijn in het algemeen gesproken twee benaderingen, die in de praktijk natuurlijk minder extreem zijn dan hier wordt gesuggereerd. De ene kent een grote rol toe aan het beschermingsbelang en laat



15 Gorinchem, H. Nic. Pieck. Exterieur na de verbouwing (foto RDMZ, 1986).

mogelijkheden en onmogelijkheden daar in sterke mate door bepalen. De andere denkt vanuit de maatschappelijke ontwikkelingen en ziet functieveranderingen, hoe ingrijpend ook, als welkome oplossingen voor een nijpend probleem. Zij die de eerste visie zijn toegedaan kunnen geen alternatief bieden. Daarom menen de aanhangers van de tweede benadering dat de ontwikkelingen maar het beste als zodanig geaccepteerd kunnen worden met als eventuele consequentie een soepel afvoeringsbeleid. Hoe zwaar weegt de status van beschermd monument? Dat is de essentie van het verschil in inzicht.

Het is een fictie te denken dat de monumentenzorg de problemen rond leegstand en herbestemming kan oplossen. Maar wel kunnen door regelgeving op het financiële vlak gunstige voorwaarden geschapen worden. De tijd is mee, er is vraag naar wonen, werken en ontspannen in een historische omgeving. In een periode van grotere vraag naar deze gebouwen kan meer tegemoet gekomen worden aan de eisen die de bescherming oplegt. Het minder snel accepteren van een nieuwe functie met verstrekkende gevolgen voor het gebouw impliceert een minder groot risico dan enige jaren geleden. Leegstaande gebouwen vragen om een overlevingskans en die wordt hun in het huidige financiële regime niet geboden. De druk op het vinden van een bestemming, passend of niet, is daardoor groot. De tijd dringt om een zodanige voorziening te treffen, dat het mogelijk wordt

gebouwen (kerken, maar wellicht ook andere categorieën) tijdelijk wind- en waterdicht te houden. De overheid (rijk, provincie of gemeente) neemt in zo'n geval een tijdelijke voogdij op zich. Eigenaren zijn niet onderhoudsplichtig, een dergelijke 'overbruggingssubsidie' zou daarom tot 100% moeten kunnen oplopen. In het begin van dit artikel heb ik een paar bijzondere kerken genoemd die het niet hebben gehaald. Zo'n regeling had deze gebouwen misschien naar betere tijden kunnen overhevelen. Ook voor onderhoudsplicht is wel eens een lans gebroken, maar gezien de weinig florissante situatie waarin eigenaren van leegstaande kerken gewoonlijk verkeren, zal dat althans in deze gevallen weinig soelaas bieden.

Het Charter van Venetië en de Monumentenzorg in Nederland tussen 1964 en 1990

Om te kunnen bijdragen aan het thema 'Charte de Venice' van het internationale colloquium 'ICOMOS un quart de siècle d'existence: bilan et avenir' dat in het kader van de negende Assemblée Générale van 6 tot 11 oktober 1990 in Lausanne is gehouden, heeft het Nationale Comité van Nederland getracht op de vragen, zoals die in *ICOMOS Information* (nr. 3 van 1988) zijn geformuleerd, een antwoord te geven.

Hoe het Charter werd opgevat, geïnterpreteerd en toegepast; wat onder te term *restauratie* verstaan moet worden: *conservering* of *vernieuwing*; welke artikels van het charter niet van toepassing konden zijn wegens speciale culturele omstandigheden van het betreffende land. Aldus luidden de vragen, waarbij nog werd opgemerkt dat het niet de bedoeling was de uitgangspunten van het charter ter discussie te stellen, maar de werking of toepassing ervan te bestuderen in verband met de wens om de geest van dit fundamentele handvest levend te houden en te voorkomen dat het een dode letter wordt.

Historische betekenis van het Charter

Het Charter van Venetië werd in 1964 opgesteld tijdens het *Second Congrès des Architectes et des Techniciens des Monuments Historiques*, waarbij tevens werd besloten tot de oprichting van de ICOMOS.¹ In de inleidende tekst van dit Charter uit 1964 wordt het Charter van Athene uit 1931 als belangrijkste inspiratiebron genoemd.²

Waar het de beginselen van het Charter van Venetië betreft, is het mogelijk oudere voorgangers te vinden dan het Atheense Charter van 1931, bijvoorbeeld de doctrines van het Franse *Comité des Arts et Monuments* uit 1839, het manifest van de *Society for the Protection of Ancient Buildings* uit 1877, de *Katechismus der Denkmalpflege* van Max Dvořák uit 1916 en de Nederlandse *Grondbeginselen* uit 1917.³

In al deze handvesten en beginselverklaringen gaat het om de wens oude steden en gebouwen te beschermen tegen verval, afbraak en verkeerde restauraties. In 1843 stelde de Pruisische Staat in een officiële circulaire dat de beste restauratie niets anders was dan het onopvallende herstel van technische gebreken: 'Diejenige Restauration wäre die vollkommenste zu nennen, welche bei Verbesserung aller wesentlichen Mängel gar nicht zu bemerken

wäre'. Niet restaureren of reconstrueren, maar conserveren: het herstellen van gebreken - ziedaar het grondbeginsel dat men in allerlei oudere verklaringen terug vindt.

Nieuw aan het Charter van Venetië is zijn internationale status. Voor het eerst in de geschiedenis kon een verklaring worden opgesteld die 'in de gehele wereld de officiële richtlijn zal zijn op het gebied van het culturele erfgoed', zoals Piero Gazzola schreef in zijn voorwoord bij de publicatie van het Charter van Venetië.

Huidige betekenis van het Charter van Venetië

Het Charter uit 1964 is een document uit de geschiedenis van de monumentenzorg. In dit document is een gedachte verwoord die al in oudere verklaringen, aanbevelingen en resoluties van diverse verenigingen en instanties in de verschillende Europese landen aangetroffen kon worden. In de nu vijftientwintig jaar oude ICOMOS is bij verschillende gelegenheden voorgesteld het Charter van Venetië te herzien, ondermeer tijdens de algemene vergaderingen van Rothenburg (1975), Moskou (1978) en vooral in 1981 te Rome, waar

Guglielmo De Angelis D'Ossat en Michel Parent een intensieve discussie over het Charter hebben gevoerd.⁴

Maar uiteindelijk heeft men besloten de tekst uit 1964 ongewijzigd te laten en nieuwe statuten te ontwerpen voor onderwerpen die niet of nauwelijks in het Venetiaanse charter aan de orde komen.⁵ In dit verband kunnen worden genoemd het Charter van Burra, het Charter van Florence (1981) over historische tuinen, de Declaratie van Dresden uit 1982 over de reconstructie van door oorlogen verwoeste monumenten en het *Charte Internationale pour la Sauvegarde des Villes Historiques* uit 1987.⁶ Zowel in het Charter van Florence als in dat over de bescherming van historische steden wordt verwezen naar het Charter van Venetië als een fundamentele richtlijn. Alleen in Dresden, één van de zwaarst getroffen steden tijdens de Tweede Wereldoorlog, moest men tot de conclusie komen dat bij de opstelling van het Charter van Venetië geen rekening was gehouden met de gevolgen van oorlogen en rampen: de richtlijn 'behouden gaat voor vernieuwen' heeft elke betekenis verloren waar de monumenten tot puin zijn gereduceerd. Wat in Dresden is geformuleerd blijft actueel. Men denke aan de systematische vernietiging van steden en dorpen in Roemenië.

De charters over tuinen (1981) en over steden (1987) zijn aanvullingen op het Venetiaanse charter, omdat er specifieke problemen in worden behandeld die te maken hebben met respectievelijk het behoud van vegetatieve monumenten en de historische kwaliteit van de woonomgeving.

De conclusie dat het Charter van Venetië verouderd en nodig aan herziening toe zou zijn, kan op grond van het bovenstaande niet worden getrokken. De gedachte die er aan ten grondslag ligt, klinkt in latere beginselverklaringen door en blijft op die wijze tot op heden levend.

Het Charter van Venetië in de Nederlandse monumentenzorg

In Nederland heeft het Charter van Venetië een rol gespeeld in het denken over restaureren, bijvoorbeeld tijdens het symposium over restauratiebeginselen dat op 15 april 1978 in Utrecht is gehouden.⁷ Vervolgens heeft de Rijkscommissie voor de Monumentenzorg, het advieslichaam van de minister van Cultuur op het gebied van de monumentenzorg, een Restauratiestatuuut opgesteld dat in haar jaarverslag van 1984 is gepubliceerd. In dit statuut wordt ondermeer met instemming verwezen naar het Charter van Venetië. De Rijkscommissie besloot tot de opstelling van dit statuut doordat onduide-

lijkheid was ontstaan over haar beleid ten aanzien van het restaureren van monumenten.

Uit de discussies die de Rijkscommissie met verschillende betrokkenen en instanties heeft gevoerd tijdens de voorbereiding van haar statuut, dat wil zeggen van 1980 tot 1984, is duidelijk gebleken dat de meerderheid tegen een te grote regelzucht van de overheid gekant was. De centrale overheid heeft dan ook nimmer het Charter van Venetië of enig ander handvest of statuut over de restauratiebeginselen tot officieel uitgangspunt van haar beleid willen maken. Het statuut dat door de Rijkscommissie werd gepubliceerd, heeft - in weerwil van zijn naam - geen hogere betekenis gekregen dan die van intern discussiestuk. Hierbij moet men bedenken dat er een groot verschil bestaat tussen beginselverklaringen en de praktijk van de monumentenzorg. Een beginselverklaring is iets anders dan een verordening. Er kunnen zich altijd situaties voordoen waarin het verstandiger is van het theoretisch uitgangspunt af te wijken, bijvoorbeeld omdat er grotere belangen op het spel staan dan alleen die welke de monumentenzorg aangaan. Een beginselverklaring is, zoals het woord al zegt, een intentie, een afspraak over het beleid dat men wil voeren. Tussen intentie en uitvoering ligt het onherbergzame gebied van de botsende interpretaties en belangen.

De intensieve discussies die gedurende enige jaren gevoerd zijn over de restauratiebeginselen en over de vraag in hoeverre de overheid hier dwingende regels moet stellen, heeft de bekendheid met het Charter van Venetië of met soortgelijke verklaringen vergroot. De invloed ervan op de praktijk is niet direct te meten, maar de indruk bestaat dat de verantwoordelijke overheden (gemeente, provincie en rijk) over het algemeen wel instemmen met de intentie van het charter; dat zij echter gezien de tegenstrijdige meningen die over dit soort beginselen bestaan, geen behoefte hebben aan een grondbeginselenstrijd. Er is in Nederland een tamelijk grote pluriformiteit in de restauratiepraktijk, wat overigens niet hetzelfde is als grote vrijheid: de overheden laten wel hun invloed gelden, maar die invloed kan allerlei vormen aannemen. De nieuwe monumentenwet uit 1988 heeft die pluriformiteit nog bevorderd door de uitvoering ervan voor een belangrijk deel over te laten aan de gemeentelijke en provinciale overheden. In de huidige politieke cultuur spelen decentralisatie van rijkstaken en deregulering (vereenvoudiging van regels) een belangrijke rol. Ook de monumentenzorg heeft als onderdeel van de rijksoverheid de gevolgen daarvan ondergaan. Niettemin hebben de beginselen van het Charter

van Venetië in de Nederlandse monumentenzorg een zeker aanzien verworven. Over sommige uitgangspunten lijkt een zekere consensus te bestaan. Dat 'conserveren' beter is dan 'vernieuwen', lijkt geen onderwerp van discussie meer. Er bestaat nog maar weinig behoefte om oude architectuur stijlzuiver te reconstrueren of om een monument te restaureren aan de hand van een min of meer bij toeval in het plaatselijk archief gevonden schets. Gedeeltelijk kan deze verandering worden toegeschreven aan het feit dat in Nederland vanaf de periode van de wederopbouw na de Tweede Wereldoorlog tot op heden praktisch alle grote monumenten van voor 1850 gerestaureerd zijn, waarbij overigens op grote schaal gezondigd is tegen de geest van Venetië. In deze na-oorlogse restauratiegolf werd gaandeweg de behoefte gevoeld aan een internationale code. Het Charter van Venetië is in zekere zin een product van deze na-oorlogse wederopbouw. Nu deze golf voorbij is, heeft de richtlijn van Venetië aan praktische betekenis ingeboet.

Subsidies

Parallel aan de hierboven beschreven ontwikkeling is ook in de Nederlandse subsidieregelingen een verschuiving zichtbaar van subsidies voor algehele restauraties naar subsidies voor het onderhoud van monumenten. De eerste voorlopige regeling voor onderhoudssubsidies dateert uit 1981. Een nieuwe, uitgebreidere regeling is thans in voorbereiding. Zij geldt niet voor alle beschermde monumenten, maar alleen voor enkele speciale categorieën, te weten kerken, hofjes van liefdadigheid, kastelen, historische landhuizen en rieten daken van boerderijen (de woonhuizen zijn van deze subsidie uitgesloten). De onderhoudskosten zijn bij deze categorieën meestal een te zware last voor de eigenaars. Het budget voor deze onderhoudssubsidieregeling zal de komende jaren nog enigszins groeien, maar omvat voorlopig niet meer dan ongeveer tien procent van het totale rijksbudget voor monumentensubsidies. In de regeling voor het overige deel van het budget, ongeveer negentig procent dus, worden onderhoudswerkzaamheden aan monumenten van subsidie uitgesloten (Rijkssubsidieregeling Restauratie Monumenten van 1986). Deze, weliswaar nog zeer bescheiden verschuiving van restauratiesubsidie naar onderhoudssubsidie beantwoordt aan de intentie van het Charter van Venetië, zoals geformuleerd in artikel 4: 'La conservation des monuments impose d'abord la permanence de leur entretien'.

Wat de restauratiesubsidies in Nederland betreft, moet nog worden vermeld dat in 1986 een nieuw

systeem werd ingevoerd dat naast het subsidie nog leningen kent (tegen lage rente) uit een zogeheten 'Revolving Fund', gecombineerd met voorfinanciering door een daartoe opgerichte stichting en een nieuwe, uniforme regeling voor fiscale aftrekmogelijkheden van restauratiekosten, waarmee uitvoering is gegeven aan de aanbevelingen die hierover zijn gedaan in de *Déclaration d'Amsterdam* van 1975.⁸

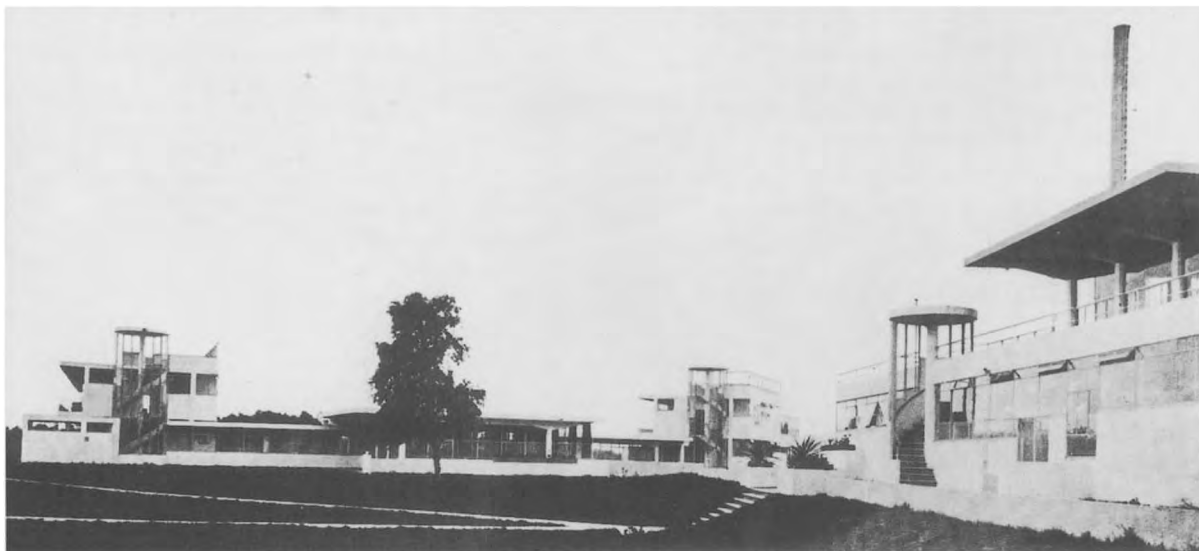
In verband met wat in artikel 1 van het Charter van Venetië gesteld is over het belang van het integrale behoud van historisch waardevolle steden of dorpen, waarin ook de bescheiden huizen van historische betekenis kunnen zijn, mag worden gewezen op de subsidies die het rijk sinds 1970 voor dit doel geeft. Uit een recente telling is gebleken dat met deze subsidies tussen 1970 en 1985 een totaal aantal van 13.262 kleine woonhuizen kon worden hersteld. Deze huizen staan niet op de nationale lijst van beschermde monumenten, maar zijn wel van waarde voor de historische omgeving. Het subsidie wordt tevens aangewend ter verbetering van de woonomgeving.

Nieuwe problemen

Omvangrijke restauraties van zwaar geschonden of sterk verwaarloosde monumenten zijn, zoals gezegd, de laatste jaren in aantal afgenomen. Het accent ligt nu meer op de aanpassing van monumenten aan nieuwe functies of op de problemen die samenhangen met het functieverlies (leegstaande kerken bijvoorbeeld).

In hoeverre kan een monument verbouwd worden voor een nieuwe functie zonder ernstige aantasting van zijn historische waarde? Deze vraag is tegenwoordig meer aan de orde dan die naar de ethiek van het restaureren. De gevaren die de monumenten bedreigen zijn nu veel groter - in omvang en kracht - dan de gevaren die voortkwamen uit een nostalgisch terugrestaureren en namaken van historische stereotypieën.

De monumenten moeten tegenwoordig steeds vaker aan nog hogere eisen voldoen om te kunnen wedijveren met de gebruikskwaliteit van nieuwbouw. Volgens artikel 5 van het Charter van Venetië wordt het behoud van de monumenten gediend door ze een maatschappelijke functie te geven of te laten behouden, maar een nieuwe functie mag niet ten koste gaan van de indeling en de decoratie van het monument. Aldus artikel 5. Een prachtige stelling, maar bij de renovatie van volkswoningbouwcomplexen absoluut niet staande te houden, omdat de huisvestingsnormen sinds de Tweede Wereldoorlog drastisch zijn veranderd en evenmin kan de stelling staande worden gehouden bij de herindeling



van een overbodig geworden fabriek of van een kerk in appartementen. Er is vaak alleen nog maar de keuze tussen sloop of verbouwing. Wanneer afbraak dreigt, is het vinden van een nieuwe functie al een hele overwinning en kan men niet ook nog eens een serie eisen gaan stellen ten aanzien van de integrale bewaring en restauratie van indeling en decoratie.

Wat dit laatste aspect betreft kan hier nog worden opgemerkt dat in de Nederlandse monumentenzorg het historisch belang van het interieur te weinig is onderkend. Aan de indeling van historisch belangrijke huizen en gebouwen met hun aankleding en versiering werd over het algemeen minder waarde gehecht dan aan de uitwendige verschijningsvorm. Men heeft de indruk dat de opstellers van het Charter van Venetië niet hebben beseft hoezeer juist de interieurs van allerlei bouwwerken en woonhuizen onderhevig waren (en nog steeds zijn) aan voortdurende veranderingen.

De opstellers van het Charter konden niet voorzien dat de bouwindustrie op grote schaal onderdelen van kunststof zou gaan produceren die tegenwoordig een bedreiging voor de monumenten vormen. Dit geldt in het bijzonder voor vensters, ramen en deuren van kunststof die het karakter van gevelwanden in toenemende mate aantasten. Een recent probleem is ook het toerisme en dan speciaal de exploitatie van monumenten ten behoeve van grote groepen toeristen. Op die wijze kan een monument, maar ook een bezienswaardige omgeving, worden vervreemd van zijn eigen geschiedenis en tot een object van vermaak worden gemaakt.

Wanneer de ICOMOS nu vraagt wat onder 'restauratie' moet worden verstaan: 'conserveren' of 'ver-

1 Sanatorium Zonnestraal in Hilversum (J. Duiker, 1928). Foto van kort na de bouw.

nieuwen', dan blijft het antwoord - in overeenstemming met het Charter van Venetië - 'conserveren', want het is uit een oogpunt van monumentenzorg altijd beter te conserveren dan te restaureren of te vernieuwen, maar de vraag is, lijkt het, in het licht van de huidige problemen een beetje naar de achtergrond gedrongen.

Conserveren van de monumenten zoals ze ons zijn overgeleverd is beter dan terugbrengen van vroegere verschijningsvormen, uitzonderingen daargelaten (artikels 3 en 9 van het Charter). Volledige erkenning van dit uitgangspunt zou er pas dan zijn, wanneer in het subsidiestelsel voorrang werd gegeven aan onderhoudssubsidie boven restauratiesubsidie.

Twintigste-eeuwse monumenten

Er zijn in Nederland meer dan 40.000 beschermde monumenten die ouder zijn dan het midden van de negentiende eeuw. Uit de periode 1850-1940 zijn tot nu toe slechts enkele duizenden bouwwerken uit de Nederlandse architectuurgeschiedenis op de lijst gezet. In deze situatie zal naar verwachting in 1991 verandering komen, omdat tegen die tijd de inventarisatie van alle potentiële monumenten uit de periode 1850-1940 gereed zal zijn: men verwacht dat een groot aantal nieuwe monumenten aan de lijst zal worden toegevoegd.

Geldt het Charter van Venetië ook voor al deze moderne monumenten? In hoofdzaak wel, maar er is één probleem.



2 Zonnestraal in 1975 na verschillende verbouwingen. Bij een toekomstige restauratie zou de oorspronkelijke toestand uit 1928 uitgangspunt moeten zijn, omdat de latere wijzigingen

nog zo kort achter ons liggen, dat die alleen maar als aantastingen van het oorspronkelijke ontwerp beschouwd kunnen worden.

Wanneer bouwwerken uit het recente verleden de waarde van historisch monument krijgen en vervolgens hersteld worden, dan is er veelal geen reden om dezelfde waarde te hechten aan latere wijzigingen, zoals bedoeld in artikel 11 van het Charter van Venetië, omdat die wijzigingen nog geen historisch belang vertegenwoordigen. Bij de restauratie van twintigste-eeuwse monumenten kan men dus met dit artikel niet goed uit de voeten. Een bekend voorbeeld is het Sanatorium 'Zonnestraal' van J. Duiker (1928), dat in de jaren na de Tweede Wereldoorlog op zodanige wijze is verbouwd, dat het oorspronkelijke karakter is aangetast. Deze recente wijzigingen hebben nog zó weinig historisch belang voor onze generatie en de oorspronkelijke toestand uit 1928 is nog zó goed bekend, dat een reconstructie de voorkeur zou verdienen boven de conservering van de huidige toestand. Er zijn mensen die in artikel 11 een absoluut dogma zien en het ook van toepassing willen laten zijn op *alle* wijzi-

gingen, hoe recent die ook zijn, maar ik heb de indruk dat de opstellers van het charter geen rekening hebben gehouden met de problemen die de restauratie van moderne architectuur geeft. Als deze indruk juist is, dan mag artikel 11 niet zonder meer van toepassing zijn op de restauratie van moderne architectuur.

Een ander probleem is dat er in de moderne architectuur veel geëxperimenteerd is met nieuwe bouwmaterialen, zoals staal en beton, die minder duurzaam bleken dan verwacht, zodat conserveren vaak niet meer mogelijk is en de bestaande vormen alleen nog maar behouden kunnen worden door de vervaardiging van copieën. Het namaken van geheel vergane monumenten of onderdelen ervan staat op gespannen voet met artikel 12 van het Charter van Venetië en stuit gewoonlijk op veel tegenstand bij architecten die zulk werk beneden de waardigheid van hun vak achten. Niettemin lijkt er soms geen andere oplossing te zijn en is de copie de laatste mogelijkheid. Dit probleem is verwant aan wat er in Dresden is besproken. Niettemin moet men in de geest van het Charter blijven zoeken naar technische mogelijkheden om zo veel mogelijk van het oorspronkelijke bouw materiaal te behouden. Er waren ook vooruitstrevende architecten uit het interbellum die een streng functionalisme aanhingen en verklaarden dat ieder bouwwerk bij

de beëindiging van zijn functie afgebroken zou moeten worden. Deze opvatting mag de monumentenzorg nooit delen, want zij beschermt geen denkbeelden, maar gebouwen.

Afgezien van dit soort bijkomende problemen blijft ook bij de instandhouding van monumenten van twintigste-eeuwse architectuur respect voor het authentieke materiaal (zie de artikels 3 en 9 van het Charter) het eerste en voornaamste principe.

Steden, dorpen en landschappen

In Nederland kan midden in een oude stad, langs een stille singel of zomaar ergens in het landschap een modern ogend, meestal uit glas of beton bestaand bouwwerk verrijzen voor de huisvesting van een nieuwe firma, winkelcentrum, bankinstelling of kantoor.

Nieuw naast oud, een uitdaging voor de architect, een stimulans voor de bedrijvigheid, want een stad moet 'levend' blijven, vooral niet 'inslapen'. Zulke grote nieuwbouwprojecten hebben immense gevolgen voor de directe omgeving: het drukker verkeer, parkeerplaatsen en wegen. Dit alles kan voor het karakter van een plaats vaak een dramatisch effect hebben, leiden tot een 'situation souvent dramatique qui provoque des pertes irréversibles' in de taal van het *Charte Internationale pour la Sauvegarde des Villes Historiques* van 1987. Dit charter is hierboven al ter sprake gekomen, maar moet hier nogmaals worden genoemd omdat daarin niet alleen gewezen wordt op het belang van het monument en zijn omgeving, zoals dat gebeurt in artikel 1 van het Charter van Venetië, maar ook wordt onderkend dat het behoud van stedenbouwkundige waarden afhankelijk is van het overheidsbeleid op het gebied van de ruimtelijke ordening. Het gaat dan niet uitsluitend om de bescherming van het bestaande, maar ook om de weloverwogen inpassing van nieuwe architectuur in een oude stadsstructuur of om de regeneratie van historische kwaliteiten in stad, dorp en landschap. De studie naar verborgen of vergeten historische structuren en patronen kan van belang zijn voor de toekomstige ruimtelijke ontwikkelingen. Hier ligt een werkelijk nieuwe monumentale taak voor de monumentenzorg.

1. *Il Monumento per l'uomo*. Padova, ICOMOS e Marsilio Editori, 1971.
2. De conferentie van Athene (1931) werd georganiseerd door het *Office International des Musées* in Rome. Het verslag werd in 1933 gepubliceerd onder de titel *La Conservation des Monuments d'Art et d'Histoire*.
3. Zie hierover W.F. Denslagen, *Omstreden herstel. Kritiek op het restaureren van monumenten. Een thema uit de architectuurgeschiedenis van Engeland, Frankrijk, Duitsland en Nederland (1779-1953)*. 's-Gravenhage, Staatsuitgeverij, 1987.
4. 'Nessun futuro senza passato'. Sesta Assemblea generale ICOMOS. Roma 25/31 Maggio 1981. Atti, Volume Primo.
5. Aldus Abdelaziz Daoulati in zijn 'Bilan de vingt ans d'activité de l'ICOMOS' (Tunis 1983) in *ICOMOS 1964-1984*, 25-52.
6. Gepubliceerd in drie talen in *Icomos Information* nr. 2 (1987).
7. Verslag van dit symposium in *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, jaargang 77 (1978), nr. 1, 1-17, en nr. 3/4, 179-194.
8. De *Declaratie van Amsterdam* werd uitgevaardigd door het internationale congres dat in het kader van het Europese Monumentenjaar op 24 oktober 1975 te Amsterdam werd gehouden. Gepubliceerd in: *Un avenir pour notre passé. Patrimoine Architectural Européen*. Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1976, 47.

Het blauw-witte monumentenschildje is een internationaal kenteken!

Sinds 1 januari 1989 is de Rijksdienst voor de Monumentenzorg (RDMZ) officieel bezig om in de provincies Friesland en Groningen inventarisatie-werkzaamheden naar bijzondere, ingevolge de Monumentenwet beschermde monumenten uit te voeren. Het is de bedoeling dat zodoende blijkt welke onroerende rijksmonumenten van geschiedenis en kunst in aanmerking komen voor toekenning van een Internationaal Kenteken, beter bekend als 'het' blauw-witte schildje. Bijna iedereen heeft zo'n schildje wel eens op een historisch gebouw gezien, maar tot voor kort kwam men dergelijke schildjes niet in Friesland of in Groningen tegen, terwijl in andere provincies het Internationaal Kenteken al sinds de jaren '60 op verschillende rijksmonumenten te zien is.

Inleiding

De onverkwikkelijke vragen die zich aandienen luiden: waarom worden Friesland en Groningen nu pas geïnventariseerd en de daar aanwezige, bijzondere rijksmonumenten voorzien van blauw-witte schildjes? Wat is de feitelijke betekenis van het schildje? Worden alle monumenten van zo'n blauw-wit schildje voorzien? Wie bepaalt wanneer een schildje kan worden aangebracht en welke overwegingen liggen daar dan aan ten grondslag? En, niet onbelangrijk, levert het Internationaal Kenteken wellicht subsidie op?

Verder zal de stimulerende rol van zowel de Commissaris der Koningin in de provincie Friesland, als van zijn ambtgenoot in de provincie Groningen inzake de toekenning van het Internationaal Kenteken ter sprake komen.

De auteur, werkzaam bij de RDMZ te Zeist, hoopt op deze en mogelijk nog andere vragen een antwoord te kunnen leveren. Daartoe is dit artikel gericht op monumentenzorgers werkzaam bij de provincies en gemeenten, op monument-eigenaren en op personen en instanties die op andere wijzen bij de monumentenzorg in ons land zijn betrokken. Herhaaldelijk blijkt onbekendheid met het Internationaal Kenteken tot misverstand te kunnen leiden, een effect dat diametraal op de oorspronkelijke en beoogde uitwerking van het Kenteken staat; het

Internationaal Kenteken heeft de functie van een duidelijk signaal.

Het Verdrag van 's-Gravenhage

Toekenning van het Internationaal Kenteken is een direct gevolg van het UNESCO-Verdrag van 's-Gravenhage, zoals dat op 14 mei 1954 in het Vredespaleis werd gesloten. De volledige benaming van dit verdrag luidt: 'Verdrag inzake de bescherming van culturele goederen in geval van een gewapend conflict, met reglement van uitvoering en een protocol'.¹

Het Verdrag is betrekkelijk kort na de Tweede Wereldoorlog tot stand gekomen. De aangesloten partijen wilden met de afsluiting van dit verdrag proberen te voorkomen dat culturele goederen ernstig schade zouden lijden gedurende gewapende conflicten. De verschrikkelijke oorlogsschade als gevolg van de Tweede Wereldoorlog aan mens, have en cultuurgoed en de steeds verder gaande ontwikkeling van de menselijke vernietigingskrachten deden de vrees voor een volgend armageddon alleen nog maar toenemen.

Verder speelde bij het tot stand komen van het Verdrag van 's-Gravenhage de overweging mee dat schade die aan cultureel erfgoed wordt toegebracht, ongeacht aan welk volk dit erfgoed behoort, schade berokkent aan het cultureel erfdeel van de gehele

mensheid. Met andere woorden, nationaal erfgoed levert een bijdrage aan de wereldcultuur en vereist internationale bescherming.

Een ander belangwekkend element in de tekst van het Verdrag van 's-Gravenhage is de gedachte dat bescherming van culturele goederen alleen dan doeltreffend kan zijn, wanneer de beschermingsmaatregelen zowel nationaal als internationaal en bovendien al in vreedstijd worden getroffen; het treffen van adequate maatregelen na het uitbreken van een oorlog, werd als 'te laat' beschouwd.²

Verskillende achtergronden van het Verdrag van 's-Gravenhage waren in beginsel al eerder op internationaal niveau aan de orde geweest, namelijk in de Verdragen van 's-Gravenhage van 1899 en 1907 en in het Pact van Washington van 15 april 1935. Bij al deze conferenties stond de kwetsbaarheid van culturele goederen in het brandpunt van de discussies; men beseftte maar al te goed: 'alles van waarde is weerloos' (naar Lucebert).

In Nederland waren al vóór het jaar 1954 publicaties verschenen over bescherming van cultureel erfgoed tijdens gewapende conflicten en in oorlogstijd. Het meest belangwekkende boek op dit specifieke terrein van de Nederlandse monumentenzorg is geschreven door J. Kalf en dit verscheen in 1938.³

Het Verdrag van 's-Gravenhage uit 1954 werd oorspronkelijk door 37 van de meer dan 50 deelnemende staten ondertekend. In de loop der jaren groeide dit aantal tot circa 70, waaronder veel landen uit West-Europa, maar ook uit Oost-Europa (Bulgarije, de voormalige DDR, Hongarije, Tsjecho-Slowakije, Joegoslavië en de USSR). Nederland ratificeerde het Verdrag op 14 oktober 1958 met een akte van bekrachtiging en ging daarmee diverse internationale verplichtingen aan op het gebied van de cultuurbescherming.

Enkele passages uit het Verdrag van 's-Gravenhage; begripsomschrijvingen en definities

Het Verdrag van 's-Gravenhage voorziet in een aantal sleutelbegrippen op het gebied van (internationale) bescherming van culturele goederen en objecten. Omwille van een goed inzicht zullen de voornaamste van deze begrippen hier volledig worden weergegeven.

In Artikel 2 van het Verdrag van 's-Gravenhage worden als culturele goederen beschouwd (a) 'roerende of onroerende goederen, welke van groot belang zijn voor het cultureel erfdeel van

ieder volk, zoals monumenten van bouwkunst, kunst of geschiedenis, hetzij van godsdienstige, hetzij van wereldlijke aard; terreinen van oudheidkundig belang; groepen gebouwen, welke, als een geheel, uit een oogpunt van geschiedenis en kunst van belang zijn; kunstwerken, handschriften, boeken en andere voorwerpen, welke uit oogpunt van kunst, geschiedenis of oudheidkunde van belang zijn; en voorts wetenschappelijke verzamelingen en belangrijke verzamelingen boeken, archiefbescheiden of afbeeldingen van de hierboven omschreven goederen;

(b) gebouwen, waarvan de voornaamste en daadwerkelijke bestemming is de in alinea (a) bedoelde roerende culturele goederen te bewaren of ten toon te stellen, zoals musea, grote bibliotheken en archiefbewaarplaatsen, en voorts de schuilplaatsen, bestemd om in geval van een gewapend conflict bescherming te bieden aan de in alinea (a) bedoelde roerende culturele goederen;

(c) centra, welke een groot aantal culturele goederen, als bedoeld in de alinea's (a) en (b), bevatten, welke zullen worden aangeduid met 'monumenten-centra'.

(op deze laatste categorie '(c)', zal aan het eind van dit artikel worden teruggekomen onder de paragraaf 'Nogmaals het Verdrag uit 1954: nu over *bijzondere* bescherming').

Eén der kernpunten van het Verdrag bestaat uit de wijzen waarop de culturele goederen beschermd (dat wil zeggen: veiliggesteld en eerbiedigd) moeten worden door de, wat in de tekst van het Verdrag wordt genoemd, 'De Hoge Verdragsluitende Partijen'. In Artikel 4 is hierover het volgende bepaald:

'1. De Hoge Verdragsluitende Partijen verbinden zich, zowel de culturele goederen welke zich op haar eigen grondgebied bevinden als die, welke zich bevinden op het grondgebied van andere Hoge Verdragsluitende Partijen, te eerbiedigen door zich te onthouden van ieder gebruik van deze goederen en van hun onmiddellijke omgeving of van de middelen voor hun bescherming, voor doeleinden, welke deze goederen aan vernietiging of beschadiging zouden kunnen blootstellen in geval van een gewapend conflict en door zich te onthouden van iedere tegen zulke goederen gerichte vijandelijke daad.

2. Van de verplichtingen, omschreven in lid 1 van dit artikel, kan alleen worden afgeweken indien een militaire noodzaak een dergelijke afwijking gebiedend vereist.

3. De Hoge Verdragsluitende Partijen verbinden zich bovendien, iedere vorm van diefstal, plunde-

ring of ontvreemding van, en iedere daad van vandalisme gericht tegen, culturele goederen te verbieden, te voorkomen en er zo nodig een eind aan te maken. Zij zullen zich ervan onthouden roerende culturele goederen, welke zich bevinden op het grondgebied van een andere Hoge Verdragsluitende Partij te vorderen.

4. Zij zullen zich onthouden van iedere tegen culturele goederen gerichte represaillemaatregel.

5. Een Hoge Verdragsluitende Partij kan zich ten aanzien van een andere Hoge Verdragsluitende Partij niet onttrekken aan de krachtens dit Artikel op haar rustende verplichtingen op grond van de overweging, dat deze laatste de in artikel 3 bedoelde maatregelen tot veiligstelling niet heeft toegepast’.

Artikel 6 bevat een bepaling waardoor culturele goederen mogen worden voorzien van een speciaal, Internationaal Kenteken waarmee herkenning eenvoudiger wordt. Een dergelijk kenteken dient al in vredetijd te worden aangebracht en is primair bedoeld het culturele object zodanig te markeren, dat ten tijde van een gewapend conflict een snelle kans op herkenning mogelijk wordt. De potentiële combattanten worden tijdens hun militaire opleiding geïnstrueerd over de aard en status van het Internationaal Kenteken, bestaande uit een blauw en wit schild, waarmee zowel algemene als bijzondere bescherming van het culturele erfgoed wordt nagestreefd. Verder wordt tijdens de militaire opleiding getracht om een geest van eerbied aan te kweken voor de cultuur en de culturele goederen van alle volken. In het ‘Handboek voor de soldaat’, in gebruik bij de Koninklijke Landmacht, worden enkele regels aan dit onderwerp gewijd.⁴

Het Verdrag voorziet in de eerste plaats in *algemene bescherming* van culturele goederen. De aangesloten partijen zijn overeengekomen geen vijandelijke acties tegen met het Internationaal Kenteken onderscheiden gebouwen, hun inventaris en hun directe omgeving te ondernemen, noch in het eigen land, noch in het land van een der ondertekenaars van het Verdrag van 's-Gravenhage. Culturele goederen mogen niet worden gevorderd, gestolen, geplunderd of ontvreemd, of moedwillig beschadigd en evenmin aan represaillemaatregelen onderhevig zijn.

Ten slotte mag geen der partijen de culturele goederen van een andere partij geweld aandoen, ook al zijn er geen beschermende maatregelen getroffen. Hierop is echter één uitzondering mogelijk, namelijk als de militaire situatie in oorlogstijd gebiedend uitzondering vereist. De status van algemene bescherming wordt al in

vredetijd zichtbaar gemaakt door het op het desbetreffende gebouw éénmalig aanbrengen van het blauw-witte schildje.

In het Verdrag zijn verder nog maatregelen opgenomen die betrekking hebben op het vervoer van roerende monumenten en het onder vrijgeleide transporteren van deze objecten ten tijde van een gewapend conflict. Dergelijk transport zal ook onder de bescherming van het blauw-witte schildje vallen, maar omdat de roerende monumenten niet direkt tot het aandachtsveld van de RDMZ behoren, zal deze categorie in dit artikel niet verder aan de orde komen.⁵

Het Internationaal Kenteken

Dit al diverse malen genoemde Internationaal Kenteken staat sinds kort opnieuw in de belangstelling. Hopelijk is dit niet alleen in vredetijd het geval, maar ook in mogelijke en onverhoopte dreigingssituaties.

Het Internationaal Kenteken is nauwkeurig omschreven qua vorm, kleur, afmeting en materiaal: het is een vijfhoekig schild, met een puntige onderkant, schuin in vieren gedeeld in de kleuren koningsblauw en wit en in twee formaten beschikbaar: 210 x 140 x 1,5 mm of 150 x 100 x 1,5 mm. Het Internationaal Kenteken is vervaardigd van oxydenvrij aluminium en wordt met zogenoemde ‘anti-terugdraai’-schroeven bevestigd, zodat het contrastvolle schildje met zijn (onbedoeld) verlokken uitwerking slechts met veel technisch vernuft en volhardingsvermogen door illegale collectioneurs te verwijderen is. Het Internationaal Kenteken moet op een duidelijk zichtbare plaats worden aangebracht, zodanig dat het een optimale signaleringswaarde bewerkstelligt.

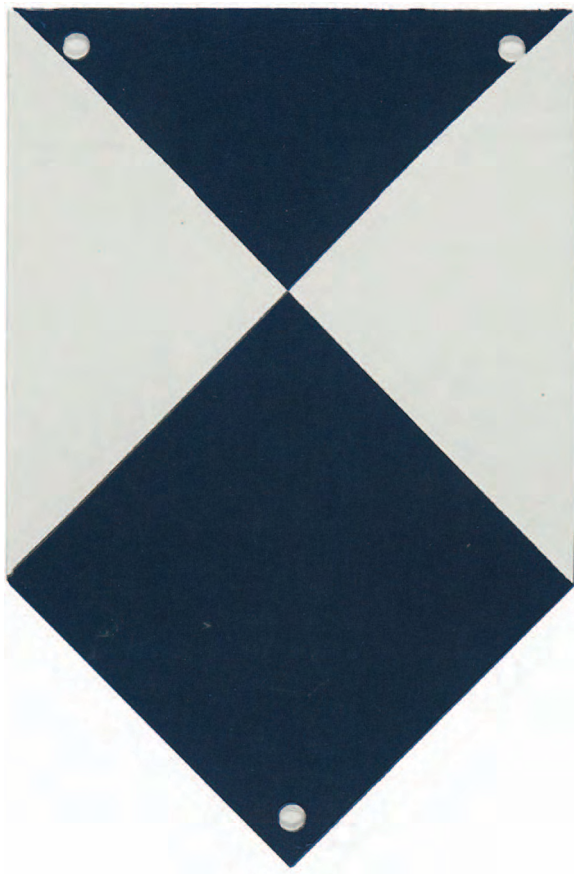
Bij het Internationaal Kenteken hoort een machtiging waarmee ‘behoorlijk gedateerd en ondertekend door de bevoegde autoriteit van de Hoge Verdragsluitende Partij’ het blauw-witte schildje officiële status krijgt. In Nederland wordt momenteel de machtiging verstrekt door de Minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur te Rijswijk. De Minister gaat echter pas tot toezending van de machtiging en het bijbehorend Internationaal Kenteken over, nadat daarover door de RDMZ een positief advies is verstrekt.⁶

Uitgangspunten voor toekenning van het Internationaal Kenteken

Bij de RDMZ zijn in aansluiting op het Verdrag van 's-Gravenhage vijf punten van overweging geformuleerd waarmee bepaald kan worden wanneer een

1 Internationaal Kenteken, ook bekend als 'het blauw-witte schildje'; in Nederland is circa 10 % van ingevolge

de Monumentenwet beschermde monumenten van het Internationaal Kenteken voorzien.



onroerend rijksmonument voor toekenning van het Internationaal Kenteken in aanmerking komt. Deze punten luiden als volgt: 1.) ouderdom 2.) kunst- en cultuurhistorische betekenis 3.) architectonische bijzonderheid of constructie 4.) uniciteit 5.) ligging.⁷

Het is en blijft een moeilijke zaak om objecten van historische waarde in (numerieke) grootheden uit te drukken of te taxeren. De waarde van een (oud) bouwwerk is nu eenmaal niet zo eenvoudig te wegen als een hoeveelheid suiker of zo simpel als het bepalen van de temperatuur met behulp van een thermometer. Toch ontslaat dit gegeven de kunsthistoricus niet van de taak om zo overwogen en zo verantwoord mogelijk te geraken tot de waardering van cultureel erfgoed en evenmin geeft het reden tot ontheffing van primair en pragmatisch handelen. 'Wegen' is per definitie het uitdrukken van een grootheid in een eenheid. Het instrument waarmee door de kunsthistoricus wordt gewogen is de vakkennis gecombineerd met de ervaring; erva-

ring in het waarderen van cultuurhistorische objecten kan een groot voordeel zijn, maar er sluimert ook een gevaar in, namelijk onbedoelde subjectiviteit.

De eenheid van uitdrukken is de taal. Verder is van gewicht dat de uitgangspunten en de uitkomsten aantoonbaar, na te gaan en liefst ook meetbaar zijn. In ieder geval dient de keuze wetenschappelijk en inzichtelijk te kunnen worden verantwoord en verdedigd. De genoemde vijf punten van overweging zijn aangehouden bij de inventarisatiewerkzaamheden in de provincies Groningen en Friesland, waarover in de eerste regels van dit artikel sprake was. Hierna volgt een korte toelichting per uitgangspunt.

Ad. 1 Ouderdom: in veel gevallen is de ouderdom van een object te bepalen door middel van archiefgegevens, dendrochronologische datering, inscripties, gehanteerde stijl, morfologie. De ouderdom van een object of een onderdeel daarvan, dwingt respect en beschermingsgrond(en) af vanwege die anciënniteit. Vaak is ouderdom broos en kwetsbaar; bij beschadiging of teloorgang van de oorspronke-



2 Bij het Internationaal Kenteken behoort onlosmakelijk een officiële machtiging 'behoorlijk gedateerd

en ondertekend door de bevoegde autoriteit van de Hoge Verdragsluitende Partij' (foto RDMZ).

3 De schierstins te Veenwouden (Friesland), een vrijwel uniek monument in Nederland; opname uit 1906 (foto RDMZ).



4 Groningen, stadhuis; op initiatief van de Commissaris der Koningin in de provincie Groningen kon tijdens de Open Monumentendag d.d. 17 september 1988 het eerste Internationaal Kenteken van de provincie worden bevestigd aan de gevel van het stadhuis (foto RDMZ).



lijke vorm en/of het authentieke materiaal is de directe band met het verleden verdwenen en mist het heden een van zijn hoofdwortels.

Ad. 2 Kunst- en cultuurhistorische betekenis: een gebouw of onderdeel daarvan, of de inrichting/inventaris, is een document van de kunst- en gebruiksopvattingen die in de ontstaans- en of gebruikstijd de toon aangaven. Een definitie van kunst is moeilijk te geven, maar kunst heeft altijd te

doen met mensen en met emotie. Kunstgeschiedenis met de historie van beide.

Bovendien is kunst een zeer specifieke menselijke uitdrukingsvorm en een voorwaarde voor bestaan en beschaving en vormt zij een bestanddeel van de cultuur. Een rijksmonument kan in aanmerking komen voor het Internationaal Kenteken wanneer het het inzicht in de kunst- en cultuurhistorie verdiept of treffend illustreert door middel van gaafheid of documentaire waarde van in- of uitwendige verschijningsvorm.

Ad. 3 Architectonische typen en/of constructies. Een bouwwerk kan bijzondere historische waarde vertegenwoordigen voor de geschiedenis van het bouwen omdat het een markerende of specifieke constructie bezit of een type gebouw vertegenwoordigt, waardoor het de betekenis van een document verkrijgt. Dit documentaire gehalte kan een eenmalig verschijnsel zijn of de eerste maal in de geschiedenis dat dit verschijnsel voorkomt of een bijzonder specimen in een ontwikkeling vertegenwoordigen.

Ad. 4 Unicité. Dit uitgangspunt is toepasbaar op alle andere uitgangspunten, (want het kan historisch, kunst-, architectuur- of bouwhistorisch van aard zijn) maar dient altijd in relatie tot het algemeen cultuurhistorisch belang te worden beoordeeld. Nader uitgelegd, betekent het dat iedere dakpan uniek is, maar bijvoorbeeld niet zo uniek als de schierstins te Veenwouden omdat deze een der oudste stinsen in Friesland is.



5 In de provincie Friesland nam de Commissaris der Koningin persoonlijk de schroevendraaier ter hand en monteerde het Internationaal Kenteken naast de hoofdentree van het Provinsjehûs aan de Tweebaksmarkt te Leeuwarden (foto Friesch Dagblad).

6 De hoofdentree van het Provinsjehûs te Leeuwarden na afloop van het handwerk van de Commissaris der Koningin (foto RDM7).

Ad. 5 Ligging. Een historisch bouwwerk kan door zijn situering, al dan niet in combinatie met een markante verschijningsvorm, aan een dorp, stad of streek een bijzonder historisch visueel en ruimtelijk cachet verlenen of er een karakteristieke historische factor met herkennings- en/of belevingswaarde aan toevoegen.

Deze vijf uitgangspunten zijn 'uitdrukkelijker' dan de normen die in het verleden zijn gehanteerd. Dat komt onder meer omdat het Rijk sinds het in werking treden van de Monumentenwet meer ervaring heeft opgedaan met het opstellen van selectiestelsels voor monumenten en omdat de maatschappelijke vraag naar duidelijke, eenduidige en eerlijke afweging van belangen zich steeds sterker is gaan ontwikkelen. Dat geldt overigens niet alleen voor het werkteerrein van de monumentenzorg, maar laat zich op verschillende andere gebieden van de samenleving herkennen.



De Friese omstandigheden; status aparte?

En verder is het dit Internationaal Kenteken waarvoor de inventarisatiewerkzaamheden in de provincies Friesland en Groningen nog niet helemaal voltooid zijn.

In een brief van 13 december 1988 aan de Minister van WVC spreekt de Commissaris der Koningin in de provincie Friesland zijn bezorgdheid uit over het uitblijven van de inventarisatiewerkzaamheden in de provincie. De verontruste Commissaris schrijft letterlijk: 'op een bepaald moment ging het erop

lijken dat nog dit jaar het eerste schildje door mij aan een gevel bevestigd zou kunnen worden. Inmiddels is het medio december en zie ik een en ander somber in'.

Deze somberte zal niet lang hebben kunnen aanhouden, want op 20 december 1988 was een eerste selectie van onroerende monumenten die in Friesland en in Groningen in aanmerking komen voor het Internationaal Kenteken een feit en konden de eerste schildjes in principe worden bevestigd. Het eerste 'Friese' schildje werd op 1



februari 1989 om 11.00 uur door de inmiddels opgeluchte Commissaris op de gevel van het Provinciehuis aan de Tweebaksmarkt te Leeuwarden bevestigd. Deze gebeurtenis kwam uitvoerig in de Friese kranten aan bod. Foto's tonen een schroevende Commissaris, aandachtig gadegeslagen door belangstellenden en een gevolg van beambten.⁸ De verzuchting van de Commissaris valt overigens heel goed te begrijpen, wanneer wij in vogelvlucht de geschiedenis van het Internationaal Kenteken in Nederland de revue laten passeren.

Invoering van het Internationaal Kenteken in Nederland; een historische vogelvlucht

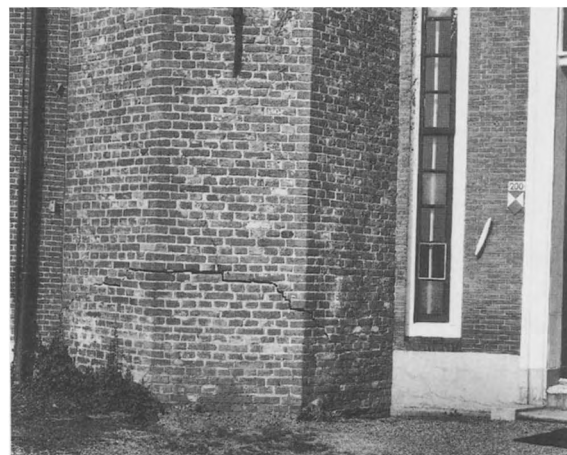
In het jaar 1964 is in ons land begonnen met het aanbrengen van het Internationaal Kenteken op de belangrijkste monumenten, archiefbewaarplassen en bibliotheken. De in 1946 in het leven geroepen Afdeling V van de Monumentenraad c.q. de Rijkscommissie voor de Bescherming van Monumenten tegen Rampen en Oorlogsgevaaren, was van het begin af aan nauw bij deze ontwikkelingen betrokken.⁹ Als voornaamste basis voor de keuze van monumenten waarop het schildje zou kunnen worden aangebracht, fungeerde het Kunstreisboek voor Nederland.¹⁰

De uitvoering van het project ligt sinds 1964 in handen van de RDMZ. In opdracht van de Rijkscommissie voor de Bescherming van Monumenten tegen Rampen en Oorlogsgevaaren werd bij de toenmalige Staatssecretaris van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen een financieel verzoek gedaan, groot f 20.000,- voor de aanschaf van schildjes en het bijbehorend bevestigingsmateriaal. Vervolgens werd via het Rijksinkoopbureau de opdracht tot vervaardiging van 20.000 exemplaren van het Internationaal Kenteken verstrekt. In 1964 beschikte de RDMZ ook daadwerkelijk over deze bestelling en kon provincie-gewijs worden geselecteerd.

In 1966 waren de belangrijkste culturele goederen in de provincie Noord-Holland van het Internationaal Kenteken voorzien. In Haarlem werden de eerste schildjes aangebracht op de daarvoor in aanmerking komende gebouwen en spoedig daarna volgden Amsterdam, Alkmaar, Aalsmeer en Abbekerk.¹¹ In 1967 kon worden opgetekend dat voorbereidingen waren getroffen voor het aanbrengen van het blauw-witte schildje in de overige provincies,

7 De Hoofdwacht aan de Groote Markt 17 te Haarlem; opname uit mei 1965: 'Het bepalen van de plaats waar het kenteken moet worden aangebracht

en van de graad van zichtbaarheid van het kenteken wordt overgelaten aan de beoordeling der bevoegde instanties van elke Hoge Verdragsluitende Partij'.



8 Middelburg, 'Huis ter Hooge', detail van entree en toren, opname uit april 1981; in de provincie

Zeeland zijn sinds 1968 'blauw-witte schildjes' toegekend.

terwijl in Zuid-Holland inmiddels met het aanbrengen van het Internationaal Kenteken was gestart. Eén jaar later waren Zuid-Holland en Zeeland met het schildje bedeed en werd in de provincie Utrecht met de voorbereidingen begonnen; de rest van het land was in 1968 in ontwerp gereed.¹² Aan het einde van 1969 was het blauw-witte schildje aangebracht op de belangrijkste culturele goederen in de provincie Limburg; in Utrecht was het project toen in uitvoering en in Noord-Brabant in voorbereiding. Ultimo 1970 konden opnieuw goede vorderingen worden genoteerd: in de provincies Utrecht, Noord-Brabant en Limburg waren de blauw-witte schildjes bevestigd, terwijl in Gelderland met de voorbereidingen was gestart. Hiermee waren het westen en het zuiden van Nederland geïnventariseerd en kon voortvarend met het oosten en noorden worden begonnen. Dat lukte inderdaad, want aan het eind van 1971 was het aanbrengen van het Internationaal Kenteken in Overijssel in voorbereiding, terwijl het karwei in Gelderland achter de rug was.¹³ December 1972 waren de inventarisatie-werkzaamheden ook in Overijssel voltooid en kon de melding 'het aanbrengen van het kenteken in de provincie Drenthe in uitvoering' worden genoteerd.¹⁴ Het venijn van de campagne zat inderdaad in de staart; kon eind 1973 nog worden doorgegeven dat de culturele goederen in Drenthe waren voorzien van het Internationaal Kenteken, na dit jaar trad een langdurige windstilte in en werd de berichtgeving schaars en minzaam van strekking. 'In de provincies Groningen en Friesland zijn nog steeds geen Internationale Kentekens geplaatst. De uitvoering van dit onderdeel van de kunstbescher-

ming is opgeschort vanwege de te geringe bezetting van de afdeling Bescherming van Monumenten tegen rampen en oorlogsgevaaren. Van aanvragen uit de reeds behandelde provincies worden slechts aantekeningen gemaakt'.¹⁵

Monument-eigenaren uit de twee noordelijkste provincies kregen nul op rekest wanneer zij het Internationaal Kenteken aanvroegen. De redenen voor dit negatieve antwoord luiden: onvoldoende personeelsbezetting en aanzienlijke administratieve actie. De Bond Heemschut verwoordde haar gevoelens ten aanzien van het afbreken van de inventarisatie door te wijzen op de positieve uitwerking van het Internationaal Kenteken op de instandhouding van kleine en minder bekende monumenten; het Kenteken kon het onachtzaam slopen van monumenten beperken en zou in psychologisch opzicht een positieve uitwerking kunnen hebben.¹⁶

Eind 1981 richtte de Voorzitter van Afdeling V van de Monumentenraad zich met een brief tot de toenmalige Minister van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk met een verzoek snel over te gaan tot het toekennen van blauw-witte schildjes in Friesland en in Groningen.¹⁷

Tot een direct vervolg kwam het echter niet. Nadien werden op het Departement van WVC diverse interne nota's opgesteld en bestudeerd. Verder verscheen in 1985 een nieuwe Rampenwet met de daaraan gekoppelde gemeentelijke rampenplannen terwijl in 1984 de Nota Civiele Verdediging uitkwam.¹⁸

Dit alles leverde behalve hoogwaardig gedachtengoed en veel papier ook een reorganisatie van de Kunstbescherming op, die mede tot gevolg had dat WVC en de RDMZ zich met nieuw élan zetten aan de met het Internationaal Kenteken verbonden werkzaamheden.

Allereerst betreft dit het alsnog starten van de inventarisatiewerkzaamheden in de provincies Groningen en Friesland. Als alles volgens plan verloopt, zal deze bi-provinciale campagne in de loop van 1991 zijn afgesloten.

Ten slotte overweegt het Rijk om na afloop van de werkzaamheden in de twee noordelijke provincies de rest van het land opnieuw te inventariseren, of, beter gezegd, te herijken. Er is in de jaren na 1964 (het jaar waarin de eerste blauw-witte schildjes in Nederland werden bevestigd; zie hiervoor) vanzelfsprekend het nodige gebeurd: er is gerestaureerd, gerenoveerd, gesloopt en verbouwd, en in een aantal gevallen hebben ingrijpende functieveranderingen van monumenten plaatsgevonden. Verder zijn er meer monumenten beschermd en heeft het aandachtsveld van de monumentenzorg zich verbreed. Kortom, allerhand wijzigingen zijn opgetreden die herinventarisatie mogelijk maken. In de

provincie Utrecht is in het voorjaar van 1990 een proef verricht met een vorm van herinventarisatie. De uitslag van deze proef was bij het ter perse gaan van dit boek nog niet bekend. Het is de bedoeling om de ervaringen van de proef te benutten voor een landelijke herinventarisatie. De in deze paragraaf genoemde uitgangspunten zullen ook in de mogelijke herinventarisatie als leidraad dienen.

Nogmaals het Verdrag uit 1954: nu over bijzondere bescherming

Een aparte wijze van bescherming vloeit voort uit Artikel 8 van het Verdrag van 's-Gravenhage. Volledigheidshalve wordt deze (bijzondere) beschermingsvorm hier genoemd, omdat deze niet anders dan als gevolg van het Verdrag van 's-Gravenhage kan worden beschouwd, hoewel dit artikel zich in de eerste plaats ten doel stelt een uiteenzetting te geven over de achtergronden en omstandigheden die hebben geleid tot de inventarisatie in de provincies Friesland en Groningen. In Artikel 8 lezen wij nadere gegevens over het verlenen van bijzondere bescherming tijdens gewapend conflict. Deze bescherming geldt voor een beperkt aantal schuilplaatsen (bergplaatsen, waarin zich roerende culturele goederen bevinden in geval van een gewapend conflict), monumentencentra en andere onroerende culturele goederen van zeer grote betekenis, echter op voorwaarde dat zij:

- 1.) Zich bevinden op voldoende afstand van een groot industrieel centrum of van enig belangrijk militair object, dat een kwetsbaar punt vormt, zoals bijvoorbeeld een vliegveld, een radiozendstation, een inrichting werkzaam voor de nationale verdediging, een haven of een spoorwegstation van zeker belang of een belangrijke verkeers- of waterweg of spoorlijn;
- 2.) Niet worden gebruikt voor militaire doeleinden.

Deze bijzondere bescherming is alleen geldig, wanneer de Directeur-Generaal van de UNESCO daaraan zijn/haar goedkeuring heeft verbonden door deze schuilplaatsen, monumentencentra en onroerende culturele goederen van zeer grote betekenis in te (laten) schrijven in het 'Internationale Register van culturele goederen onder bijzondere bescherming'. Iedere partij die het Verdrag van 's-Gravenhage heeft ondertekend, is verplicht om deze bijzondere groep van het cultureel erfgoed te beschermen en bovendien te ontzien gedurende een gewapend conflict. Net als bij de hierboven genoemde algemene bescherming spreekt het Verdrag van één uitzonderingssituatie: alleen in zeer uitzonderlijke gevallen van uiterste militaire nood-

zaak, doch uitsluitend zolang deze situatie voortduurt, kan de bijzondere bescherming worden ingetrokken. Alleen een bevelhebber die een militaire eenheid ter grootte van een divisie commandeert, is gerechtigd tot het doen van deze constatering. Ten slotte worden de culturele goederen onder bijzondere bescherming voorzien van een Internationaal Kenteken in drievoud. Het Kenteken in drievoud zal ook worden gebruikt voor het vervoer van kunstwerken uit musea, archieven en bibliotheken, alsook voor geïmproviseerde schuilplaatsen tijdens onvoorziene omstandigheden. Het zal gezien het voorafgaande duidelijk zijn, dat de bemoeienis van de RDMZ inzake het Internationaal Kenteken zich met name zal dienen te richten op de in deze paragraaf genoemde monumenten centra en op de onroerende goederen van zeer bijzondere betekenis.¹⁹

Ten slotte: daadwerkelijke effecten van het Internationaal Kenteken

Een conclusie kan kort en duidelijk zijn: het is te hopen dat er geen oorlog uitbreekt, want zelfs uitvoerig internationaal overleg lijkt niet in staat om culturele goederen te vrijwaren van beschadiging of vernietiging. Dr. Jan Kalf verwoordde dit aspect van de kunstbescherming (en niet eens met visionaire begaafdheid) al in zijn aangehaalde studie als volgt: 'Hoe is het ook te voorkomen, bij beschieting op grooten afstand of bombardement uit de lucht, dat het eigenlijke doel gemist en een onschuldig kunstwerk wordt getroffen. En hoe wil men de beschermde monumenten voorzien van kentekenen, zichtbaar voor op tientallen kilometers afstand opgesteld geschut, of ook maar voor vliegtuigen, die op een paar duizend meter hoogte moeten ageren.....'.²⁰

Inderdaad, in oorlogstijd worden de bordjes pas echt verhangen en zal geen enkel schild tegen bommen en granaten of geleide projectielen bestand blijven. Het Verdrag is met zijn uitgangspunten en alle goede bedoelingen, wat wordt genoemd, 'een beetje gedateerd'. Met het Internationaal Kenteken kan het cultureel erfgoed worden onderscheiden, zodat het bij krijgsv verrichtingen mogelijk gespaard kan blijven. Anno 1990 zullen weinig mensen op het idee komen een dergelijke internationale overeenkomst te beleggen en afspraken te maken, alhoewel in UNESCO-verband nog overleg wordt gevoerd en sporadisch landen tot ondertekening van het Verdrag van 's-Gravenhage overgaan.

Het is en blijft gepast een respectvolle houding ten opzichte van het in 1954 overeengekomene te hand-

haven, hoezeer wij ook zouden kunnen neigen tot het relativiseren van het beoogde belang. Inderdaad, in een (nucleaire) oorlog hoeven we nauwelijks illusies te koesteren en kunnen wij alleen maar hopen schade aan mens en cultuurhave te kunnen beperken.

Een heel belangrijk aspect van het Verdrag van 's-Gravenhage bestaat in de mondiale overeenstemming zoals die ten gunste van het culturele erfgoed werd bereikt. In dit opzicht vormt het jaar 1954 een markante datering in internationale, gelijkgestemde bedoelingen met afspraken die sindsdien op het terrein van de zorg voor het cultureel erfgoed niet vaak meer zijn geëvenaard.

Het Verdrag blijkt bovendien bestendigheid en duurzaamheid te hebben; al bijna vier decennia bewijst het zijn waarde en bestaansrecht. De essentie en de geest van het Verdrag van 's-Gravenhage moeten blijven gehandhaafd: de grondtoon is nog steeds heel zuiver, van een onschatbare waarde en mag niet aan morele modulatie of ontstemming onderhevig zijn.

De verwachting over de wijze waarop een gewapend conflict zich zal kunnen voltrekken, is sinds 1954 sterk gewijzigd. Weliswaar worden de oorlogskansen in deze tijd van ontwapening en militaire ontspanning gering geacht, de bestrijding van calamiteiten is juist veel actueler geworden. De kans op rampsituaties in vreedstijd waarbij vele slachtoffers kunnen vallen, c.q. grote materiële schade ontstaat, is door de technologische ontwikkelingen toegenomen.

Een der grootste gevaren die monumenten altijd bedreigt, is brand. Het Rijksbeleid is er op gericht in een aantal gevallen die voorzieningen in monumenten te treffen, die òf ter voorkoming van brand nuttig kunnen zijn òf bovendien ten tijde van oorlog en calamiteiten zullen kunnen worden aangewend. Als deze intenties in ambtelijke terminologie worden vertaald, zou er bijvoorbeeld kunnen staan: '....de bescherming van roerende en onroerende cultuurvoorwerpen tegen de gevolgen van rampen en oorlogsgeweld als aanvulling op het reguliere beleid ten aanzien van het materiële cultuurbehoud'. Op deze wijze wordt aan het UNESCO-verdrag een tweeledige interpretatie verbonden waarbij het ene lid het andere aanvult. Met het aanbrengen van het Internationaal Kenteken zijn overigens geen subsidiefaciliteiten verbonden.

Ook voor het overige zijn de gevolgen niet direct materieel, maar ideëel van aard. Uit het bovenstaande bleek al dat het aanbrengen van het Internationaal Kenteken een dankbaar middel is om als publiciteitsaangelegenheid te worden aangegrepen

en dat niet alle ingevolge de Monumentenwet beschermde monumenten van het Kenteken worden voorzien.

Verder werkt het Internationaal Kenteken herkenning van een monumentaal pand bij voorbijgangers in de hand en kan het Kenteken aanleiding geven om een monument eens beter te bekijken of zelfs, indien mogelijk, ook naar binnen te stappen. In dit opzicht heeft het Internationaal Kenteken 'stedelijke navolgers' gekregen. In Maastricht en in Leiden worden panden die krachtens de gemeentelijke monumentenverordening zijn beschermd met een lokaal onderscheidingsteken in de vorm van een rood-wit schildje gekenmerkt, terwijl in Veenendaal plannen bestaan om een dergelijk bordje op gemeentelijke monumenten aan te brengen. De gemeente Rheden ontvouwde in november 1989 een plan waarin werd aangekondigd dat een vijfhoekig groen-wit schildje is ontwikkeld en waarbij aan monument-eigenaren zal worden gevraagd dit schildje te bevestigen. De aangehaalde brief van de Bond Heemschut wijst nog op een ander, psychologisch effect van het Internationaal Kenteken: het zou een barrière kunnen zijn tegen onbewust slopen. Misschien groeit er op deze wijzen meer besef voor de onvervangbaarheid van het culturele erfgoed.

1. De resultaten en de resoluties van het verdrag zijn gepubliceerd in: *Records of the Conference convened by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization held at The Hague from 21 April to 14 May 1954, published by the Government of The Netherlands*, The Hague, 1961. Zie in dit verband ook de Monumentenwet van 22 juni 1961, editie Schuurman en Jordens, bewerkt door Drs. H.C. van Eck, Zwolle, 1983, p. 133-174.
2. Artikel 3 van het Verdrag van 's-Gravenhage.
3. J. Kalf, *Bescherming van kunstwerken tegen oorlogsgevaaren*, 's-Gravenhage, 1938. Verder kunnen nog worden vermeld de brochure getiteld: *Wenken voor de beveiliging tegen oorlogsgevaaren van architectonisch merkwaaardige gebouwen*, uitgegeven door het Rijksbureau voor de Monumentenzorg met machtiging van den Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, 's-Gravenhage, 1939 en het: *Eerste voorloopig verslag betreffende den stand der werkzaamheden van de kunstbescherming tegen oorlogsgvaaren*, 's-Gravenhage, 1940. Dit verslag is een overdruk uit: *Mededeelingen van het Departement van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen*, 7e jaargang, No. 1, 1940.
4. *Handboek voor de soldaat*, uitgave 1985, p. 7-8 en 7-9, z.p.
5. De Monumentenwet onderscheidt en beschermt roerende monumenten als onroerend voor zover deze onroerend door bestemming zijn: standbeelden, gebrandschilderde ramen, graftomben, beelden in of op gevels, antiek behang, orgels,

altaren, doopvonten, oude wandtapijten enz.

6. Aanvankelijk, dat wil in dit geval zeggen, in 1964, wist men zich met de machtiging geen raad. In de notulen d.d. 25 maart 1964 van de Rijkscommissie voor de bescherming van Monumenten tegen Rampen en Oorlogsgevaaren, zijnde Afdeling V van de Monumentenraad, lezen wij: 'Het Verdrag stelt dat het kenteken slechts op een cultureel goed geplaatst mag worden, indien tevens 'machtiging is aangebracht, behoorlijk gedateerd en ondertekend door de bevoegde autoriteit van de Hoge Verdrag-sluitende Partij'. Aangezien niet duidelijk is wie als 'bevoegde autoriteit' moet worden beschouwd, zal de secretaris hierover in overleg treden met het Departement'. Deze Rijkscommissie vormde de voortzetting van het apparaat dat sinds 1939 opereerde onder de naam 'Rijksinspectie voor bescherming van schatten van kunsten en wetenschappen tegen oorlogsgevaaren'. Dit lichaam bestond uit een vaste kern van ambtenaren die over een uitgebreide groep vrijwilligers beschikte. Tijdens de Tweede Wereldoorlog bleek dit apparaat zo effectief te hebben gewerkt, dat in 1946 de toenmalige Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen het noodzakelijk achtte tot (gewijzigde) voortzetting over te gaan. De Minister stelde toen als adviserend lichaam de 'Rijkscommissie voor de Bescherming van Monumenten tegen Rampen en Oorlogsgevaaren' in. De vaste kern van ambtenaren werd tot een minimum teruggebracht en als afdeling 'Bescherming van Monumenten tegen Oorlogsgevaaren' aan de RDMZ toegevoegd, later kortweg 'Afdeling Kunstbescherming' genoemd. Deze afdeling werd op haar beurt weer terzijde gestaan door provinciale en kringinspecteurs kunstbescherming. Sinds 1983 ligt het cultuurbeschermingsbeleid voor zowel roerende als onroerende cultuurgoederen bij het Ministerie van WVC en wordt gecoördineerd door de Coördinator Cultuurbehoud in bijzondere en buitengewone omstandigheden. Deze functionaris vormt de spil in de cultuurbeschermingsorganisatie en onderhoudt o.m. de contacten met de inspecteurs cultuurbescherming in den lande en geeft leiding aan het landelijk inspectie-apparaat. Sinds februari 1989 is de functiebenaming bekort en gewijzigd in Coördinator Cultuurbescherming.
7. De Rijkscommissie voor de Bescherming van Monumenten tegen Oorlogsgevaaren gaf in 1948 al een tweetal uitgangspunten aan: 'Het is de bedoeling een aantal monumenten te klasseeren onder het praedicaat "onvervangbaar" en een aantal onder het praedicaat "speciaal beschermd"' in: *Voorlopige Monumentenraad. Verslag over het jaar 1948*, p. 49.
8. Het stadhuis op de Grote Markt te Groningen had voor de twee noordelijke provincies de absolute primeur. Na speciaal daartoe gedaan verzoek kon de Commissaris der Koningin tijdens de officiële start van de Open Monumentendag op 17 september 1988 het Internationaal Kenteken aan de voorgevel van het stadhuis bevestigen; daarmee was de 'opmaat' voor de inventarisatie op ludieke wijze een feit.

9. De Rijkscommissie voor de Bescherming van Monumenten tegen Rampen en Oorlogsgevaaren leverde een aandeel in het tot stand komen van het Verdrag van 's-Gravenhage 1954 en liep daar zelfs op vooruit; zie in dit verband: *Voorlopige Monumentenraad. Verslag over het jaar 1948*, p. 48 e.v.; ib. 1949, p. 53 e.v.; ib. 1950, p. 54; ib. 1952, p. 129; ib. 1953, p. 22 ib. 1954, p. 26 (zie ook noot 7).
 10. *Monumentenraad. Verslag over de jaren '63, '64, '65*, 's-Gravenhage, 1967, p. 38.
 11. Ib. p. 38.
 12. *Monumentenraad. Verslag over de jaren 1966 t/m 1968, 1969 en 1970*, 's-Gravenhage, 1972, p. 38 en p. 70-71.
 13. *Verslag over 1971 van Afdeling V, Rijkscommissie voor de Bescherming van Monumenten tegen Rampen en Oorlogsgevaaren*, (getypte versie).
 14. *Ontwerpverslag over 1972 van Afdeling V, Rijkscommissie voor de Bescherming van Monumenten tegen Rampen en Oorlogsgevaaren*, (getypte versie).
 15. *Verslag over 1976 van Afdeling V, Rijkscommissie voor de Bescherming van Monumenten tegen Rampen en Oorlogsgevaaren*, (getypte versie).
 16. Brief van Bond Heemschut, commissie stad en dorp Groningen d.d. 18 april 1977, gericht aan de Hoofd-directeur van de RDMZ.
 17. Brief van Voorzitter Afdeling V aan de Minister van C.R.M. gedateerd op 24 december 1981.
 18. *Nota Civiele Verdediging 1984*, gericht aan de Voorzitter van de Tweede Kamer, vergaderjaar 1984-1985, 18646 nrs. 1-2; *Rampenwet, Wet van 30 januari 1985, Stb. 88, houdende regels inzake de rampenbestrijding en de voorbereiding daarop*. Door de Rampenwet ligt de uitvoering van hulpverlening in eerste instantie bij de gemeenten. In bijzondere gevallen, afhankelijk van het feit of verschillende gemeenten zijn getroffen of de ramp het plaatselijk potentieel overtreft, schiet de provincie op basis van provinciale coördinatieplannen te hulp en verleent bijstand.
 19. *Monumentenraad, Verslag over de jaren '63, '64, '65*, 's-Gravenhage, 1967, p. 38-39; ib. over de jaren 1966 t/m 1968, p. 38; ib. over de jaren 1969/1970, p. 70.
 20. J. Kalf, a.w. (noot 3) p. 11 en 12.
- Beknopte literaturopgave**
- (alle genoemde publicaties zijn te vinden in de bibliotheek van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg te Zeist).
- An., 'La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli di guerra (1915-1917). I. Protezione dei Monumenti', *Bollettino d'arte del Ministero della P. Istruzione; notizie delle gallerie dei musei e dei monumenti*, (XI), Roma, 1917, p. 174-312.
 - *Beveiliging van monumenten en hun kunstbezit; persmap*, 27 april 1989, Brussel: Bestuur monumenten en landschappen, Brussel, 1989.
 - P.L. van Boven, *Brand! Alarm!*, Amsterdam, 1948, p. 151-161, 'De strijd om het behoud van onze monumenten'.
 - H. Burg, *Kunstschutz an der Westfront; kritische Betrachtungen und Erinnerungen*, Charlottenburg, 1920.
 - P. Clemen, *Der Schutz der Kunstdenkmäler im Kriege*, München, z.j.
 - *Eerste Voorlopig Verslag betreffende den stand der werkzaamheden van de kunstbescherming tegen oorlogsgevaaren*, 's-Gravenhage, 1940 (verslag van de Inspecteur Kunstbescherming, J. Kalf).
 - *Practische handleiding voor de bescherming van het cultuurbezit*, Antwerpen, 1953. (Uitgave van het Koninkrijk België; Ministerie van Binnenlandse Zaken; Burgerlijke Veiligheid).
 - J. Kalf, *Bescherming van kunstwerken tegen oorlogsgevaaren*, 's-Gravenhage, 1938.
 - E.H. ter Kuile, J.A.L. Bom en C.J.M. van der Veken, 'Oorlogsschade aan monumenten van geschiedenis en kunst in Nederland', *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, vijfde serie, (1), (1947), p. 69-89.
 - H. Lavachery en A. Noblecourt, *Les techniques de protection des biens culturels en cas de conflit armé*, Parijs, 1954.
 - S.B. Modderman, 'De bescherming van onze monumenten tegen luchtgevaar', *De Gids*, 24, (1940), p. 188-206.
 - E.O.M. van Nispen tot Sevenaer, 'Overzicht van de verrichtingen van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg in het tijdvak 1940-1945 en de aan de monumenten van geschiedenis en kunst toegebrachte oorlogsschade gedurende de Duitse bezetting en de oorlogshandelingen', z.p., 1945 (in machineschrift, tekst van een waarschijnlijk in 1945 gehouden lezing).
 - *Report of the American commission for the protection and salvage of artistic and historic monuments in war areas*, Washington, 1946.
 - K. Rijpma, 'Internationale bescherming van culturele goederen in geval van een gewapend conflict', *De Vierde Macht*, 4, (1965), p. 53-55.
 - K. Rijpma, 'Bescherming van onroerende monumenten', *De Vierde Macht*, 3, (1967), p. 43-47.
 - K. Rijpma, 'Bescherming van monumenten tegen de gevaren van inkwartiering, plundering en requisitie', *De Vierde Macht*, 6, (1968), p. 129-130.
 - *Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten; Haager Konvention vom 14. Mai 1954 für den Schutz von Kulturgütern bei bewaffneten Konflikten usw.*, Bonn, 1973.
 - J.A.C. Tillema, *Schetsen uit de geschiedenis van de Monumentenzorg in Nederland*, 's-Gravenhage, 1975, p. 573-583.
 - G. Vedovato, *La protezione internazionale dei monumenti storici contro le offese aeree; con una postilla su iniziative Svizzera per la tutela di Firenze*, Firenze, 1944.
 - W.J. Visser en H.Th. Dijkstra, 'Brandbeveiliging', *Restauratievademecum*, RV-blad 01-1 tot en met 01-13, Zeist/'s-Gravenhage, 1988.
 - *Wenken voor de beveiliging tegen oorlogsgevaaren van architectonisch merkwaardige gebouwen; uitgegeven door het Rijksbureau voor de Monumentenzorg met machtiging van den Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen*, 's-Gravenhage, 1939.

*‘Vitruvius moet wel geacht,
maar niet alleen geloofd werden’:
De Amstelkerk en de architectuur van de 17de eeuw*

In het jaar dat in Amsterdam de windvaan met het koggeschip het achtste wereldwonder ging bekronen, werd een begin gemaakt met een heel wat eenvoudiger gebouw: de houten Amstelkerk op het Amstelveld. Op 9 augustus 1668 was daartoe een besluit door de vroedschap genomen: ‘..... op de propositie van de heeren Burgemeesteren, hare Agt[baarheden] voor [noemt] ook zijn geauctoriseert om op d’ernstige versoecken van vele seijden bij en ontrent d’Uyterse (=Utrechtse) poort wonende bij provisie tot den Predik-stoel te laten maken een Schuer in maniere als d’andere Schueren zijn, en dat neffens de plaets of ’t plein tot het bouwen van een kerck op de kaert aangewesen, sijnde tussen de Prinssegraft, Reguliersgraft en Kerkstraat; sulx dat de Selve Kerk daer me niet belet werde gebouwt te komen worden; wordende ook geoordeelt, dat men het timmeren van soodanigen schuer de Erven daer ontrent naest uyt te geven niet minder sullen gelden’.¹

Ter inleiding

Waarom werd de Amstelkerk (afb. 1, 2 en 3) toen op die plaats, in deze vorm en met dat materiaal gebouwd? Vloeide de specifieke vorm van de Amstelkerk voort uit de praktische gebruikseisen, of waren er ook andere factoren die dit bepaalden? De beantwoording hiervan is niet mogelijk zonder stil te staan bij de ontwikkeling van de protestantse kerkbouw in de 17de eeuw.

Omdat in dit verband vooral de stedenbouwkundige, typologische en architectuurhistorische context van het oorspronkelijke 17de-eeuwse kerkgebouw onderzocht zullen worden, blijft de omvangrijke vertimmering van 1840 buiten beschouwing.

Bij de in 1990 voltooide restauratie is echter de oorspronkelijke - en bij de 19de-eeuwse verbouwing gehandhaafde - kerkruimte ingrijpend gewijzigd. De klassieke maatverhoudingen zijn verstoord door nieuwe vloeren en wanden voor de kantoren van de eigenaresse, de Amsterdamse Maatschappij tot Stadsherstel. Omdat Stadsherstel gezien haar naam een ideaal nastreeft, mag de vraag gesteld worden hoever wij thans met het aanpassen van een 17de-eeuws monument kunnen gaan. Dezelfde vragen die ten aanzien van het oorspronkelijke kerkgebouw gesteld worden, kunnen eveneens aange-

voerd worden voor de 20ste-eeuwse verbouwing. De beantwoording zal duidelijk maken of de stad op het Amstelveld inderdaad hersteld is. Naast een proeve van architectuurhistorisch onderzoek wil deze bijdrage de aanzet leveren voor een dergelijke kritische beschouwing.²

De uitleg van 1663 en de Amstelkerk

Wanneer wij thans de situering van de Amstelkerk bekijken is het meteen opvallend hoe dit gebouw op de hoek van het Amstelveld gedrongen staat. De noordgevel overschrijdt met het aangebouwde portaal zelfs de rooilijn van de Kerkstraat. De vraag of dit het resultaat is van een planmatige opzet of eerder van een historische vergroeiing dringt zich dan ook op. Door de toevoeging van bijgebouwen is niet direct duidelijk wat de opzet is geweest. Een situatietekening uit 1687 geeft de vierkante houten kerk gestippeld weer (afb. 4). In het besluit van de Vroedschap van 9 augustus 1668 om zo op de hoek van het Amstelveld een houten kerk te laten bouwen lezen we de reden hiervan: ‘...en dat neffens de plaets of ’t plein tot bouwen van een kerck [...] sulx dat de Selve kerk daer me niet belet werde gebouwt te komen worden’.



1 De Amstelkerk vanuit het noordwesten, vóór de restauratie (foto RDMZ, 1968).

2 Interieur van de Amstelkerk vóór de restauratie. Bij de restauratie is de omgang dichtgezet met kantoorruimtes en het centrale vierkant leeg gehouden. Al het meubilair is verwijderd (foto RDMZ, 1968).

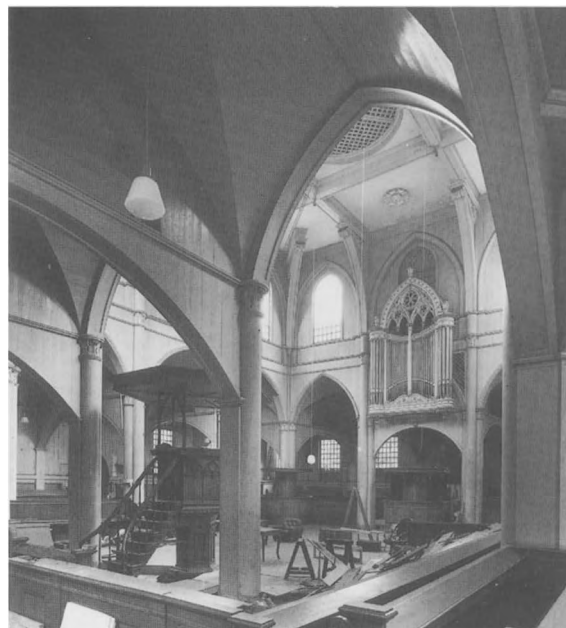
3 Interieur van de Amstelkerk vóór de restauratie (foto RDMZ, 1968).

Wagenaar meent zelfs te weten dat de vrijgehouden ruimte van het Amstelveld bedoeld was om een stenen kerkgebouw te plaatsen.³

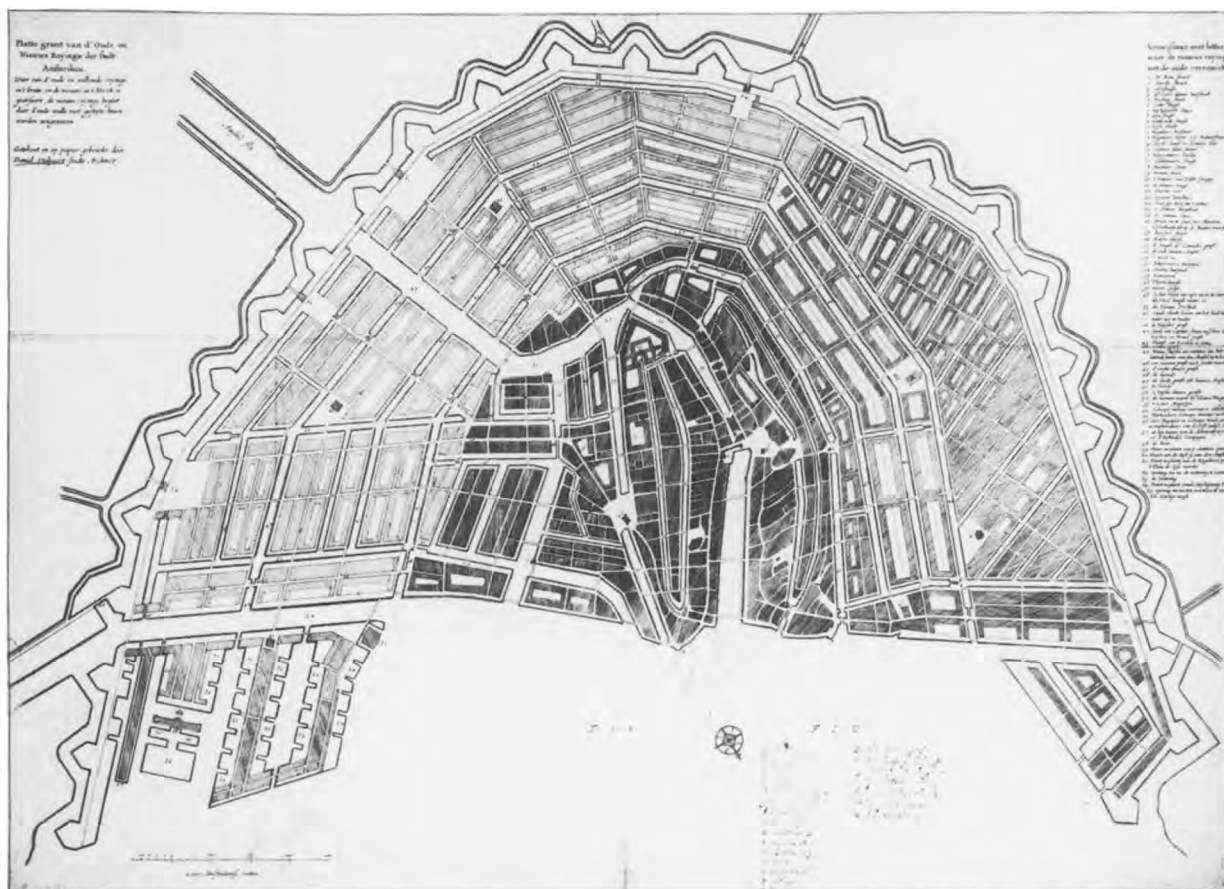
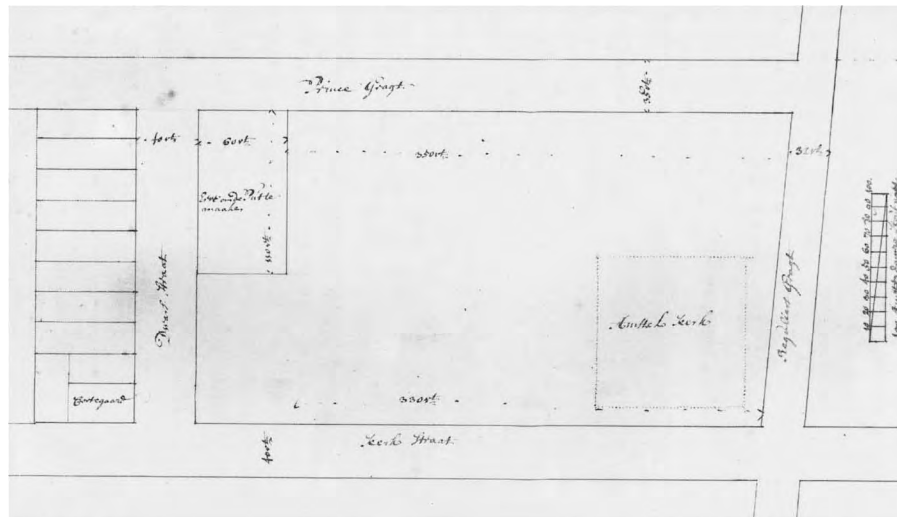
Dat het oorspronkelijk de bedoeling was om midden op het Amstelveld een kerk te bouwen wordt ook bevestigd door de kaart van de stadsuitleg waaraan de vroede vaderen op 28 januari 1663 hun goedkeuring hechtten (afb. 5). Deze door Daniël Stalpaert getekende kaart laat duidelijk zien dat midden op het Amstelveld een vierkant kerkgebouw gedacht is. De legenda geeft aan dat dit één van de vier plaatsen in de nieuwe uitleg was om een kerk te bouwen, want buiten het Amstelveld zijn er nog drie 'plaatsen om kercken te bouwen'.

Vier grote terreinen waren immers in de nieuwe stadsuitleg voor de bouw van kerken gereserveerd. Ten eerste aan de Leidsegracht, op het terrein begrensd door het Molenpad, de Keizers- en Prinsengracht, en anno 1693 door Commelin als volgt aangeduid: 'Aan 't eynde van d'oude Prinse- en Keyzers-gracht, tegen de Leydtze-gracht aan, daar het *Schermschool* gestaan heeft. [...] was wel eer een pleyn om een Kerk te bouwen...' Ten tweede de reeds genoemde plaats op het Amstelveld. Ten derde op het Weesperveld begrensd door de Nieuwe Prinsengracht, Muidergracht en Nieuwe Kerkstraat. En als laatste de kerkplaats op Wittenburg, die als enige ook een stenen kerkgebouw volgens dit plan heeft gekregen: de Oosterkerk.

De kaart van 1663 geeft voor alle vier de kerkplaatsen een gelijke situering aan: vrijstaand op een plein en onafhankelijk van de rooilijnen. Bovendien worden de vier pleinen met elkaar verbonden door een straat, in de legenda verklaard als 'synde een capitale straat tussen de Keyzers en Princegracht'. Op een kaart uitgegeven in 1665 verschijnt voor



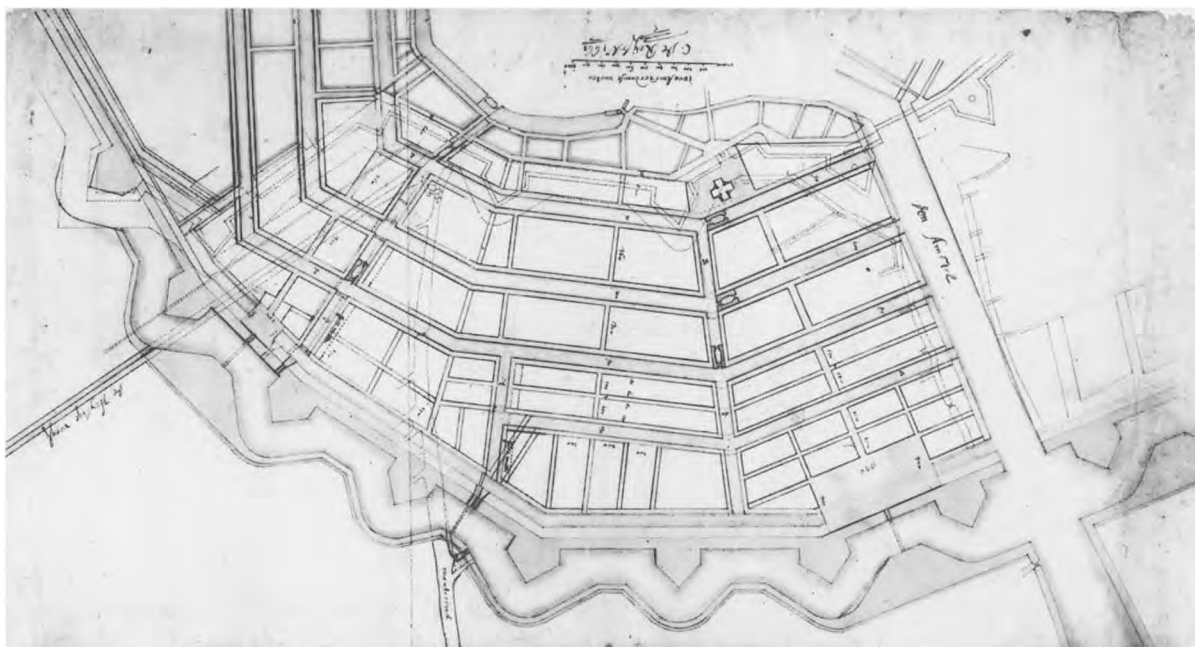
4 Plattegrond van het Amstelveld. Waarschijnlijk van omstreeks 1687, omdat in dat jaar de erven aan de oostzijde van het Amstelveld - links op de tekening - zijn uitgegeven. De Amstelkerk is met haar vierkante basisvorm gestippeld weergegeven (foto Gemeentelijke Archiefdienst Amsterdam, Hist. Top. Atlas).



5 Plattegrond van Amsterdam (cat. D'Ailly nr. 153) met de uitleg van 1657 zoals door Daniël Stalpaert in 1662 ingevuld. De vier kerkplaatsen, in de legenda als zodanig genoemd, zijn als donkere vierkantjes te herkennen. De Kerkstraat,

doorlopend van de Leidsegracht tot aan Wittenburg, kreeg in de legenda de aanduiding 'synde een capitale straat tussen de Keysers en Prinsegracht' (foto Gemeentelijke Archiefdienst Amsterdam, Hist. Top. Atlas).

deze straat voor het eerst de benaming 'Kerckstraet'.⁵ Mag de naam al voldoende uit het voorgaande te verklaren zijn, dit wordt in 1693 nog eens expliciet omschreven door Commelin: '...Kerkstraet genaamt, om dat men alle de nieuwe verordende kerken, door deze straat begaan kan, aan welke zij, in dese nieuwe stad, komen te staan'. Bij 'Dese nieuwe Stadt', de tweede omvangrijke en laatste uitleg van Amsterdam in de zeventiende



eeuw, was men in de eerste plaats bedacht op de fortificatie.⁶ Aan de noordoostzijde werd de grootte van deze uitleg bepaald door de reeds bestaande industrie op Kattenburg, die men binnen de veste wenste te brengen. Ook wilde men het gehucht Oetewaal - ongeveer ter plaatse van de huidige Oranje-Nassaukazerne - binnen de nieuwe omwalling sluiten. Aansluitend op de reeds bestaande uitbreiding aan de zuidwestzijde ontstond zo de welbekende halvemaaanvorm van Amsterdam, waarbinnen de hoofdgrachten hun concentrische banen beschrijven.

De omvang en contouren van de fortificaties lagen echter vast vóór het plan voor de rooiing van straten en grachten definitief bepaald was. In 1660 is er sprake van 'vijff distincte concepten voor circumvallatie van dese stadt ende de royinge om te timmeren in de nieuwe vergrotinghe'. Zo kon er een discrepantie ontstaan tussen de vestingwerken en de stad daarbinnen. Het sprekendste voorbeeld daarvan is dat de bouw van de Muiderpoort al een eindweegs gevorderd was toen bleek dat geen van de nieuwe straten bij deze poort zou uitkomen!¹⁷ Maar ook in het definitieve plan zijn er diverse punten aan te wijzen waar de regelmaat van de verkaveling niet strookt met die van de omwalling. Het grootste deel van de uitleg wordt echter bepaald door het stelsel van hoofdgrachten met de regelmatige kavels daartussen. Ook in het niet uitgevoerde ontwerp van Cornelis Danckerts de Reij de Jonge is het opvallend hoe de onregelmatige kavels zich ophopen bij de omwalling (afb. 6). In het voor een belangrijk deel gerealiseerde plan van Stalpaert is het aantal royale kavels aan de grachten

6 Voorstudie van Cornelis Danckert de Reije uit 1661 van een deel van de uitleg. De loop van de grachten wijkt aanzienlijk af van de uiteindelijk gerealiseerde versie. De Herengracht loopt direct langs het Reguliersplein, waarop een grote kruiskerk is aangegeven.

Herengracht, Keizersgracht en Prinsengracht volgen een evenwijdig tracé, zonder de verbreding tussen Keizers- en Prinsengracht met daartussen de Kerkstraat (foto Gemeentelijke Archiefdienst Amsterdam, Hist. Top. Atlas).

op een handige manier vergroot (afb. 4). Aansluitend op het reeds bestaande gedeelte en mede daardoor geïnspireerd zet hij de concentrische loop van Heren- en Keizersgracht voort. De Prinsengracht krijgt echter een afwijkend tracé. Tussen de radialen gevormd door Leidsegracht en Spiegelstraat loopt zij niet langer evenwijdig aan de Keizersgracht, maar maakt, te beginnen bij de Leidsegracht een grotere bocht. Hierdoor krijgt het bouwblok tussen de Keizersgracht, Leidsegracht, Prinsengracht en Spiegelstraat de vorm van een onregelmatig parallellogram.

Vanaf de Spiegelstraat loopt de Prinsengracht weer evenwijdig aan de andere twee hoofdgrachten, maar nu is het bouwblok tussen Keizers- en Prinsengracht aanzienlijk dieper dan dat tussen Heren- en Keizersgracht. Door de grotere diepte van dit bouwblok ontstond de mogelijkheid om tussen de Keizers- en Prinsengracht een straat te maken, wat misschien ook beter verhandelbare kavels opleverde. Het tracé van de straat begint bij de Leidsegracht, d.w.z. meteen bij de nieuwe uitleg, beschrijft dezelfde concentrische beweging als de hoofdgrachten om uit te komen midden tegenover

Wittenburg. Als één van de weinige straten heeft deze 'capitale straat' op de kaart bruggen getekend gekregen over de Amstel en de Nieuwe Vaart. Tegelijk met deze straat verschijnen op de kaarten de voor kerken gereserveerde plaatsen. Niet langer zijn dit stedenbouwkundige ruimtes waar de bebouwing bepaald is door het raster van rooilijnen; de hier geplande kerkgebouwen staan midden op hun plein, en voegen zich niet met één gevelwand naar een aanpalende straat, zoals de Westerkerk en Noorderkerk dat duidelijk wel doen. Door het ontbreken van begraafplaatsen bij de nieuwe kerken ontstond de mogelijkheid om er een groot plein rond te creëren. Het is voor het eerst dat op een dergelijke schaal pleinen met kerken werden ontworpen!

Het grootschalige Amsterdamse kerken-straat-plan zou echter al snel aangepast worden aan de minder florissante economische omstandigheden. De eerste kerkplaats die voor andere bebouwing werd bestemd was die aan de Leidsegracht. Al voor het eind van de 17de eeuw werd dit terrein bebouwd met huizen. Commelin memoreert nog dat daar weleer een plein was om een kerk te bouwen, maar dat nu de erven voor de bouw van huizen verkocht zijn. Verder wilde vooral de verkoop van de kavels beoosten de Amstel niet vlotten. Ze gingen met moeite van de hand en dan nog vaak tegen bodemprijzen. Al in 1682 werd daarom het oorspronkelijke plan gewijzigd en kreeg het gebied tussen de Muidergracht en de Nieuwe Vaart een nieuwe indeling en bestemming.⁸

Het uitwaaiërend raster van straten en grachten, het grondconcept van de stad, werd niet gecontinueerd en ervoor in de plaats kwam een zuiver rechthoekige aanleg, haaks op de Muidergracht en de Nieuwe Vaart. Bedrijven of woonhuizen werden in dit gebied, sindsdien Plantage genoemd, niet getolereerd: de gronden daar verhuurde men nu als tuinen. Ongewenste industrie en verdere waardevermindering van de grond werd hiermee voorkomen. De (Nieuwe) Keizersgracht houdt nu op bij de Muidergracht en ook de (Nieuwe) Kerkstraat wordt niet langer doorgetrokken. En dat terwijl de Oosterkerk al wel gebouwd is, en zodanig gesitueerd dat zij niet in de rooilijn van de Nieuwe Vaart-bebouwing staat, maar, door overhoekse plaatsing, nog preludeert op een frontale noord-oostelijke afsluiting van de Kerkstraat. De kerkplaats aan de Muidergracht zou nog tot ver in de achttiende eeuw op bebouwing moeten wachten. Eerst in 1779 wordt dit terrein op monumentale wijze ingevuld door de bouw van het Werkhuis naar het ontwerp van stadsarchitect Abraham van der Hart.⁹

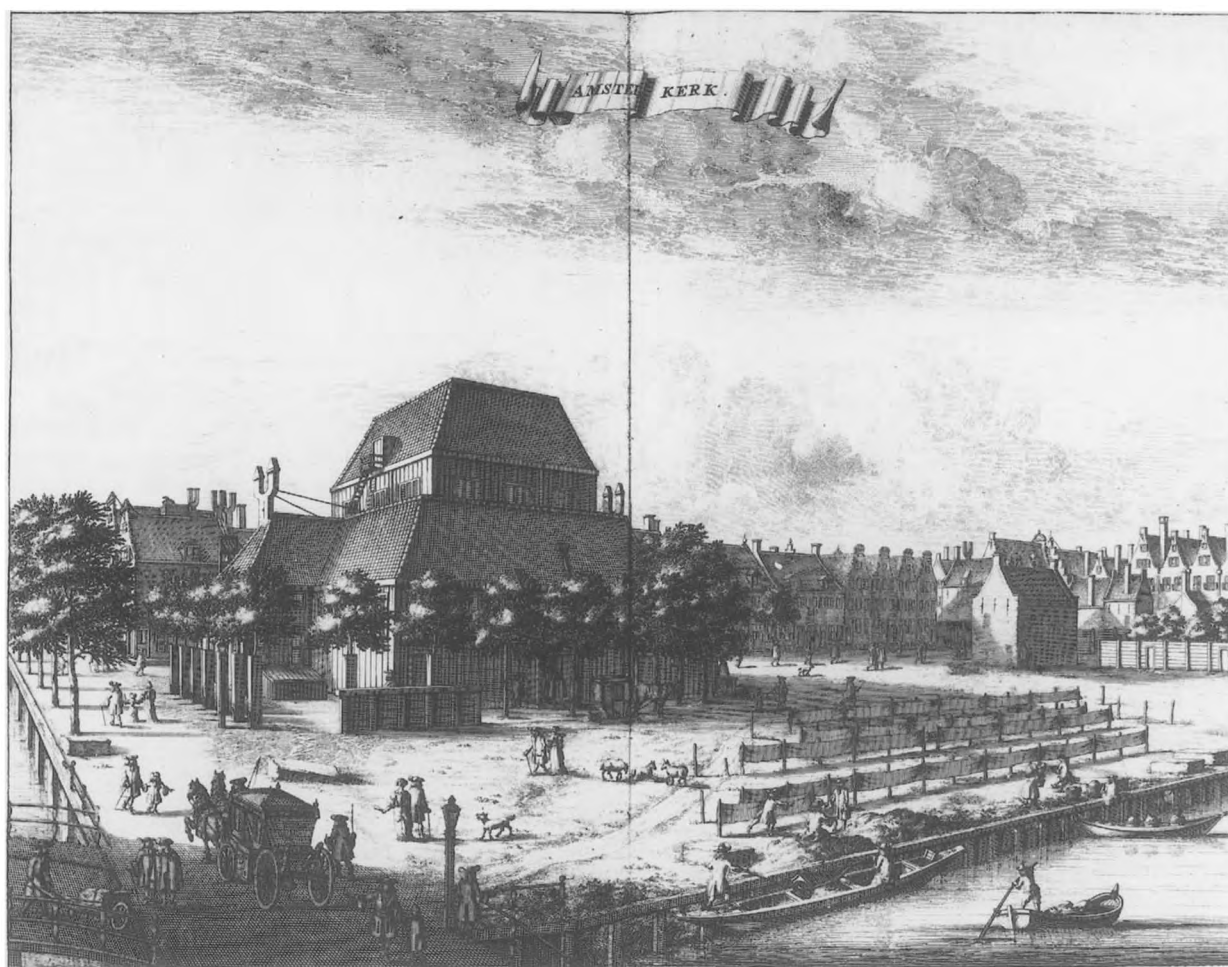
Ondanks de wijziging door de aanleg van de Plantage leeft het kerken-straat-plan zeker nog een tijd

voort. Want wanneer omstreeks 1700 Nicolaas Listingh zijn plannen voor een grote koepelkerk op de Botermarkt in de openbaarheid brengt, geeft hij aan dat 'dese Groote-kerck, in plaats van de drie kercken, aan die sijde eerst beraamt, nu alleen soude kunnen strecken en ook voldoen'. Met deze drie beraamde kerken kan hij alleen die aan de Leidsegracht, op het Amstelveld en op het Wees-perveld bedoelen.¹⁰

Ook op een niet gerealiseerd plan uit 1661 voor de stadsuitleg van Cornelis Danckerts de Reij de Jonge is op de Botermarkt een kerk getekend (afb. 6).¹¹ Hij situeert dit kerkgebouw eveneens vrijstaand op het ruime plein met de zuidelijke kruisarmgevel aan de Herengracht. Eerder al, in 1650, had Jacob van Campen voor de bouw van de Nieuwe Kerk in Haarlem de stedenbouwkundige situatie aangepast door bestaande bebouwing te slopen om zo een vrije ruimte rond de kerk te creëren.¹²

Het grootse plan met liefst vier pleinen en kerken op regelmatige afstanden in de nieuwe stadsuitleg is hoogst waarschijnlijk van zijn leerling en latere concurrent en opponent Daniël Stalpaert. De kaart met de stadsuitleg waaraan de Vroedschap haar goedkeuring hechtte was 'geteeckent ende op papier gebracht door Daniël Stalpaert' (afb. 5). Hij was in 1648 aangesteld als stadsarchitect en in belangrijke mate verantwoordelijk voor het definitieve plan voor de rooijng van straten en grachten in de nieuwe uitleg.¹³ Hem werd blijkens een resolutie van 30 januari 1663 een 'extra-ordinaris' of extra beloning toegekend van 100 dukaten 'in consideratie van syne moeyte, die hy in dese jaren gehad heeft met het afrooyen en afbaeckenen van nieuwe gronden'.¹⁴ Een extra honorering die in november van hetzelfde jaar nog eens verhoogd werd met f 315,-. Bovendien blijkt de brug over de Amstel 'volgens de Tekening van den architect Daniël Stalpaert' gemaakt te worden.¹⁵ Bij deze stedenbouwkundige activiteiten kan dan nog het ontwerp zowel van de Oosterkerk als van de Amstelkerk gevoegd worden. Deze feiten, de kaart van de uitleg van zijn hand en zijn functie als stadsarchitect, zijn alle aanwijzingen dat de auteur van het kerken-straat-plan Daniël Stalpaert is.

Als bescheiden restant van het grote 17de-eeuwse plan is het Amstelveld blijven bestaan. De hier in 1669-1670 gebouwde noodkerk nam slechts een hoek van het terrein in beslag, zodat het oorspronkelijke plan om een grote kerk midden op het terrein te bouwen nog altijd gerealiseerd kon worden. Op het grote onbestrate terrein verschenen allerlei zaken waarvoor deze plaats zeker niet bedoeld was. Eerst waren dat ramen voor de laken-



wevers. Dat was blijkens de illustratie bij Commelin al aan het eind van de 17de eeuw het geval. Later werd er wasgoed gebleekt - de naam Amstelbleekveld werd ook nog een tijd gebezigd - en een steenhouderswerkplaats aan de Prinsengracht, die er tot 1875 bleef (afb. 7).¹⁶

In de Franse tijd werden er plannen gemaakt om het Amstelveld te bestemmen voor de nieuwe Nationale Munt. Volgens de plannen van Abraham van der Hart kon de Amstelkerk op de hoek van het plein blijven staan maar zou de rest van de ruimte door de nieuwe bebouwing in beslag worden genomen. Hiermee zou hij voor de tweede maal de plannen van zijn 17de-eeuwse collega doorkruisen.¹⁷

Wat de 17de-eeuwse plannen voor de stad inhielden, kan men zich het best voorstellen door de Oosterkerk, in diezelfde periode door Stalpaert ontworpen, midden op het Amstelveld te denken. De juiste proporties van het kerken-straat-plan worden duidelijk wanneer men zich liefst vier van dergelijke kerken-op-een-plein voorstelt, die bovendien door een 'kapitale' straat, parallel aan de hoofdgrachten met elkaar zijn verbonden.

7 De Amstelkerk met het Amstelveld, gezien vanuit het zuidwesten, zoals afgebeeld in de uitgave van

Commelin uit 1693 (foto Gemeentelijke Archiefdienst Amsterdam, Hist. Top. Atlas).

De Amstelkerk en andere houten kerken elders

De bouw van houten kerken was in de 17de eeuw niet uitzonderlijk; zowel voor de officiële, dan gereformeerde geheten kerk, als voor die gezindten waarvan de belijdenis slechts oogluikend werd toegestaan. Dat juist de vorm van deze laatste kerken zich voegde naar de huizen waarin ze schuilgingen, mag niet verwonderlijk heten. Dat geldt voor de stenen én voor de houten schuilkerken. De oorspronkelijk rooms-katholieke schuilkerk aan de Noorderhoofdstraat in Krommenie, thans een oud-katholieke kerk, is ontstaan door de verbouwing van een houten boerenhuis met driebeukige aanleg. De stijlen van het ankerbalkgebint zijn hier getransformeerd tot Toscaanse zuilen, terwijl de horizontale ankerbalk het bij de verbouwing aangebrachte tongewelf doorsnijdt (afb. 8).¹⁸ Een soortgelijke driebeukige ruimtedispositie laat

8 Interieur van de Oud-Katholieke kerk aan de Noorderhoofdstraat te Krommenie (foto RDMZ).



9 Interieur van de Oud-Katholieke kerk aan het Papenpad te Zaandam (foto RDMZ).



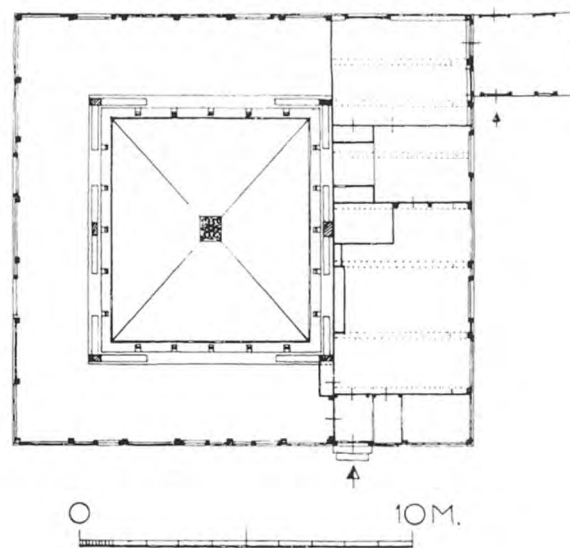
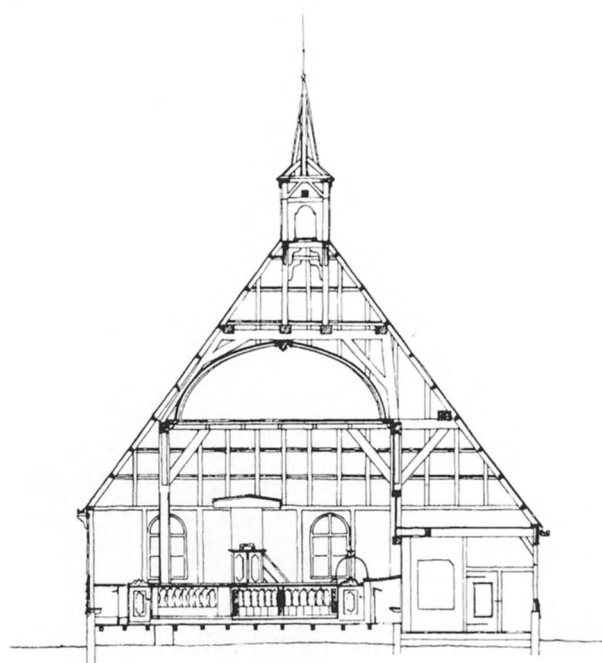
de oud-katholieke kerk aan het Papenpad te Zaandam zien, oorspronkelijk ook een schuilkerk (afb. 9). Deze kerk is echter niet het resultaat van een verbouwing, maar werd in 1695 als zodanig gebouwd.¹⁹ De architectuur is dan ook meteen toegesneden op deze functie. De ankerbalken doorsnijden niet langer het tongewelf. Dit gewelf wordt door langgerichte balken gedragen, waaronder oorspronkelijk kolommen stonden die de smalle zijbeuken van het middenschip afscheidden. Constructie en vorm doorkruisen hier, in tegenstelling met het voorbeeld te Krommenie, elkaar niet langer. De uiterlijke verschijningsvorm van het langgerekte dak met wolfseinden en de gepotdekselde buitenwanden op lage gemetselde voetingmuren voegt zich naar de heersende bouwwijze in dat gebied en in die tijd.

Ook in het rijke Amsterdam was een grote schuur tot kerk ingericht. Dit was echter geen schuilkerk maar het bedehuis voor de Waalse gereformeerde gemeente. Voor haar was de voormalige scherm-school aan het Molenpad ingericht als preekshuur. Dit langgerekte houten gebouw had een dak met wolfseinden en in het midden een grote dakkapel. Dit is uit de afbeelding bij Commelin af te leiden. Hierop is echter niet te zien of deze schuur één- of meerschepig was.²⁰

Men kan zeker stellen dat het geen wonder is dat een schuilkerk de vorm aanneemt van het gebouw waarin het schuilgaat, en dat het tijdelijke gebruik van een houten loods als predikruimte geen directe consequenties voor de architectuur heeft. Anders wordt dit wanneer kerken van de officiële gereformeerde Kerk geheel van hout én in de vorm van een stolpboerderij worden gebouwd. Deze aparte categorie van protestante kerkgebouwen was op verschillende plaatsen in Noord-Holland vertegenwoordigd.

Kerken met de constructieve opbouw en de piramidevormige kap van een stolpboerderij werden gebouwd in Kamp, Den Helder, Huisduinen, Zuid-Schermer en Volendam. Alleen in de laatste twee plaatsen bestaan ze nog.²¹

Juist de goed bewaard gebleven kerk van Volendam - die van Zuid-Schermer kreeg later stenen buitenwanden - kan als representatief worden beschouwd. De middelen voor de bouw werden in 1658 beschikbaar gesteld door de Staten van Holland en West-Friesland. Adriaen Jzn. Nieng, molenmaker uit Hoorn, was de bouwmeester.²² De kerk laat de opbouw zien die zo kenmerkend is voor een stolpboerderij (afb. 10). De centrale constructie wordt gevormd door het vierkant, bestaande uit zes stijlen, dekbalken en gebintplaten met de nodige

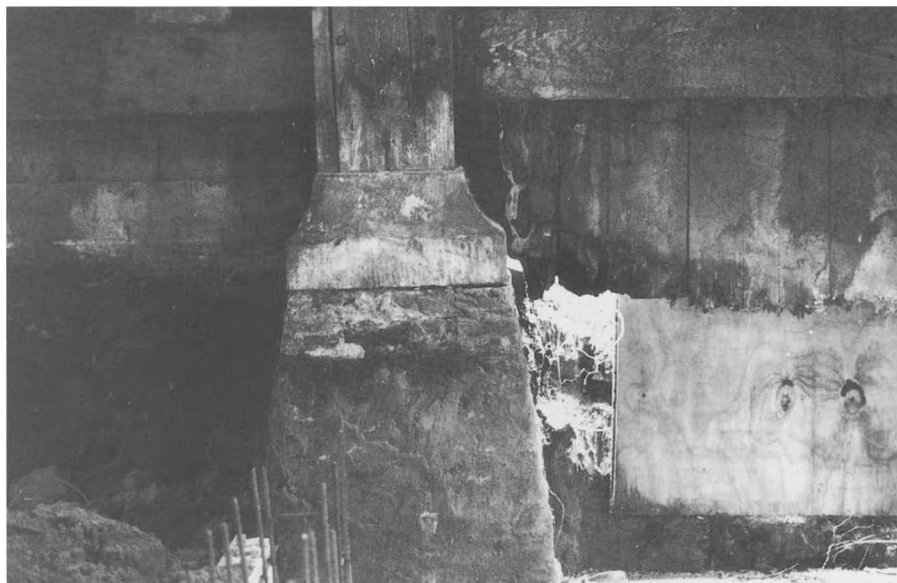


10 Plattegrond en doorsnede van de Hervormde kerk te Volendam (naar tekening Openluchtmu-

seum, Arnhem. Gekopieerd en bijgewerkt W.J. Berg-huis).

schoren daartussen. Deze vierkantsconstructie draagt de grote hoed van het dak en scheidt tevens het hoge middenvak van de lagere zijruimten af. De buitenwanden van de kerk van Volendam bestaan uit gepotdekselde, geteerde planken op een lage bakstenen voetingmuur. Alleen het torentje op het dak en het houten gewelf in het middenvak zijn elementen die men eerder bij een kerk dan bij een

11 Detail van één van de 17de-eeuwse poeren van de Amstelkerk met een fragment van de oorspronkelijk verticale buiten-beschieting. De taps toelopende poer is van baksteen, de neut van zandsteen en al het houtwerk is grenen (foto M. Hagemeijer, oktober 1988).



boerderij verwacht. Maar ook hier vormen constructie en vorm één geheel en zijn de heterogene elementen tot een eenheid samengevoegd. Zowel de bouwwijze, die de vernieuwde traditie van de stolpboerderij volgt, als de afwerking van het interieur, met op de gewelfvlakken de wapens van Holland, West-Friesland, Edam en Volendam, geeft aan dat dit kerkgebouw niet als tijdelijk bedoeld is. Ook de verscheidene doopsgezinde vermaningen die in de Zaanstreek gebouwd werden, geven door hun vorm en constructie niet aan dat ze als tijdelijk waren bedoeld.²³ De zeer eenvoudige zaalgebouwen met gepotdekselde buitenwanden zijn van binnen vaak afgewerkt met een houten tongewelf, bij voorbeeld de vermaningen te Krommenie en Westzaan.

Drie houten kerken in Amsterdam

Dit in tegenstelling met een drietal houten kerken dat in de tweede helft van de 17de eeuw in Amsterdam gebouwd werd. De vraag naar kerkruimte bij de al maar groeiende bevolking deed de Vroedschap overwegen wat in dezen als tijdelijke voorziening te doen was. Op 27 maart 1659 besloot zij om 'twee schuyren, in ste van kerken te stellen op Bickers- eilandt en Rapenburgh'.²⁴ T. van Domselaer zegt van de nood- voorzieningen dat het 'twee groote houtse spykers of loodzen waren, daar alleen maar des Zondags geleert wordt'.²⁵ De schuurkerk op het Bickerseiland is tevens van een afbeelding bekend. Hieruit blijkt dat het een langgerekt gebouw was, waarvan de buitenwanden verticaal beplankt waren. Hoog geplaatste vensters, vermoedelijk met glas-in-lood bezet, moesten de ruimte verlichten. Van het interieur van deze

schuurkerk is niets bekend. Wel valt uit de afbeelding af te leiden dat de kerk een driebeukige plattegrond heeft, waarvan de middelste een hogere, en waarschijnlijk ook bredere maat heeft.²⁶

De afbeelding laat geen voetingmuur zien.

Kennelijk fungeert de kadebeschoeiing als fundering voor de ene langsgevel. Van de schuurkerk op Rapenburg kunnen we ons alleen een voorstelling vormen op grond van de geschreven bronnen.

Gezien de beperkte ruimte die deze houten kerk op de stedelijke plattegrond was toegemeten, kan de veronderstelling dat het hier een éénbeukig gebouw betreft, juist zijn. Het zou dan voorgesteld kunnen worden als een langgerekte houten loods met rondom hoog geplaatste ramen - licht was immers in een preekkerk een eerste vereiste - en een dak van rode pannen.²⁷

In beide kerken werd met Kerstmis 1659 de eerste predikatie gehouden. De 'Oosterse predik-Schuur' op Rapenburg heeft slechts twaalf jaren dienst gedaan.²⁸ Met de bouw van de Oosterkerk op Wittenburg (1669-1671) - één van de kerken van het kerken-straat-plan - was deze provisorische preekschuur overbodig geworden. De houten kerk op het Bickerseiland zou in zijn houten vorm langer dienst blijven doen, maar omstreeks 1730 worden vervangen door de stenen Eilandskerk.²⁹

De derde preekschuur die als noodvoorziening in Amsterdam gebouwd werd, was de Amstelkerk. De historische bronnen beklemtonen bij herhaling het provisionele karakter van dit houten gebouw.³⁰ Ook uit de constructie en de afwerking van de Amstelkerk blijkt dat het om een noodgebouw gaat. Anders dan bij de traditionele houtbouw, zoals in Waterland, ontbreken de doorgaande voeting-

muren, en rusten de houten stijlen op gemetselde poeren met zandstenen neuten terwijl de kopse einden van de verticale beplanking onbeschermd in de grond staan (afb. 11). De met uitzondering van de poeren geheel grenenhouten kerk is in haar oorspronkelijke gedaante van binnen nooit geschilderd of anderszins afgewerkt. Ook ontbreekt aan de in het zicht blijvende houtconstructie ieder profiel. Alleen de stijlen van het ruim zijn op de hoeken gebiljoend of afgeschuind. Ook heeft de Amstelkerk nooit tongewelven gehad zoals bijvoorbeeld de vermaningen in de Zaanstreek. Wel was het hoge ruim naar alle waarschijnlijkheid oorspronkelijk van een vlak plafond voorzien. De houtswaarte van de kapconstructie hierboven is echter voor een overspanning van meer dan 14 meter uitzonderlijk licht te noemen.³¹

Versterken al deze elementen het tijdelijke karakter van dit gebouw, wat de vorm betreft is een groot verschil te constateren met de hiervoor genoemde kerkshuren en schuurkerken. Het zuivere vierkant van de plattegrond plaatst de Amstelkerk buiten de traditie van de langsgesichte driebeukige en enkelbeukige houtbouw. Ook de vergelijking met de stelpvormige kerken gaat op verschillende punten mank. Ten eerste zijn de afmetingen van de Amstelkerk zodanig dat de traditionele bouw van een stelp met de centrale constructie van het vierkant wel zeer lastig zou zijn.

Een dergelijke vierkantsconstructie vormt bij een stelp een zelfstandig geraamte, waarvoor eerst twee jukken samengesteld en opgericht worden, die daarna door de gebintplaten en gebintplaatschoren tot een vierkant gekoppeld worden. Bij de Amstelkerk daarentegen vormen de stijlen van het ruim samen met de spanten en korte stijlen van de omgang de constructieve eenheden. Zoals de pijlers van een gotische kerk worden geschraagd door de luchtbogen en steunberen van de zijbeuk, zo vinden bij de Amstelkerk de lange stijlen van het ruim stabiliteit door de constructie van de omgang. De traditionele vierkantsconstructie van een stelp zou bij de Amstelkerk alleen al door zijn formaat niet mogelijk zijn geweest.

Door de plattegrond van de kerk van Volendam, ca. 13,80 x 12,90 m naast die van de Amstelkerk, ca. 28 x 28 m, te leggen wordt dat duidelijk. De eerste beslaat nog geen vierde deel van het laatste oppervlak. Bovendien wordt een zijruimte van de kerk van Volendam in beslag genomen door de ingebouwde consistoriekamer. De Amstelkerk kent echter één grote, onverdeelde ruimte. Alleen de twaalf stijlen van het ruim markeren het centrale hogere deel van de kerk. De ordening van de ruimte en de naar één middelpunt gerichte constructie

plaatsen deze preekshuur in de categorie van de centraalbouw. Een dergelijke centraalbouw is zowel wat het formaat als wat de constructie aangaat niet in de traditionele houtbouw te vinden. Het betreft bovendien een centraalbouw die in doorsnede gezien basilicaal te noemen is, door de wijze waarop het ruim als een lichtbeuk boven de lagere omgang oprijst.

Bij deze basilicale, centraliserende aanleg dringt zich dan ook op de vergelijking op met de de architectuur van stenen kerken.

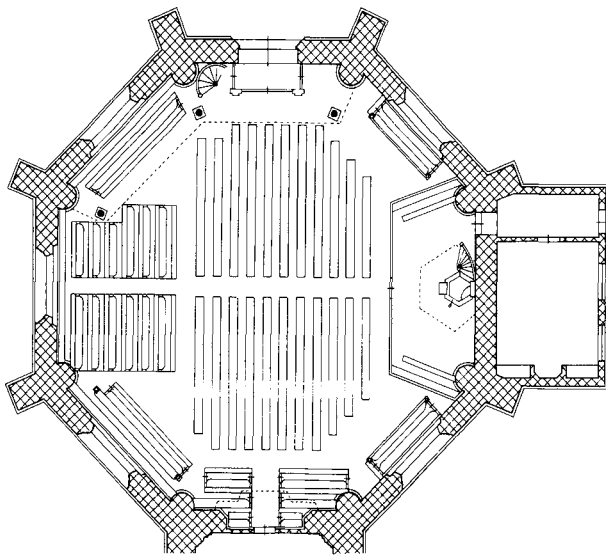
De Amstelkerk en stenen kerken

De 17de-eeuwse kerkbouw toont in zijn ontwikkeling het zoeken naar die vorm, die aan de specifieke eisen van het nieuwe geloof beantwoordde.³²

Aanvankelijk putten de architecten daarbij uit het vertrouwde arsenaal van mogelijkheden. In het bijzonder worden die vormen gekozen die hun bruikbaarheid hebben bewezen en technisch realiseerbaar zijn: de basilicale langsbouw en, in mindere mate, de centraalbouw. Voorbeelden van de eerste categorie zijn de Zuiderkerk, vanaf 1603, en de Westerkerk, vanaf 1620, beide te Amsterdam. Van de centraalbouw is de kerk van Willemstad, vanaf 1594, het oudste voorbeeld. In de basilicale kerken valt meteen op dat wordt afgezien van het koor, de specifieke altaarruimte en focus van de architectuur. De langsbouw met de oostelijke afsluiting is niet langer de hoofdzaak maar de kansel met de dooptuin, in beide Amsterdamse voorbeelden halverwege het schip. Met het gestoelte van burgermeesteren tegenover de kansel ontstaat hier in de interieurdispositie een dwarsas haaks op de langsbouw van de architectuur. De dubbele transepten komen enigszins aan die dwarsas tegemoet, maar de langsbouw van de basilicale aanleg blijft domineren.³³ Ook in de centraalbouw van de kerk van Willemstad correspondeert het brandpunt van de architectuur niet met dat van de inrichting (afb. 12).

Doordat de kansel geheel tegen één van de muurvlakken is geplaatst, is het stoelenplan automatisch naar die zijde gericht. Deze nieuwe kerk voldoet in zoverre beter dat er geen kolommen zijn die het zicht op de kansel belemmeren. Dit is in de protestante kerkbouw een belangrijk punt. Niettemin staat de inrichting, c.q. het gebruik op gespannen voet met de architectuur doordat ieder een eigen brandpunt heeft.

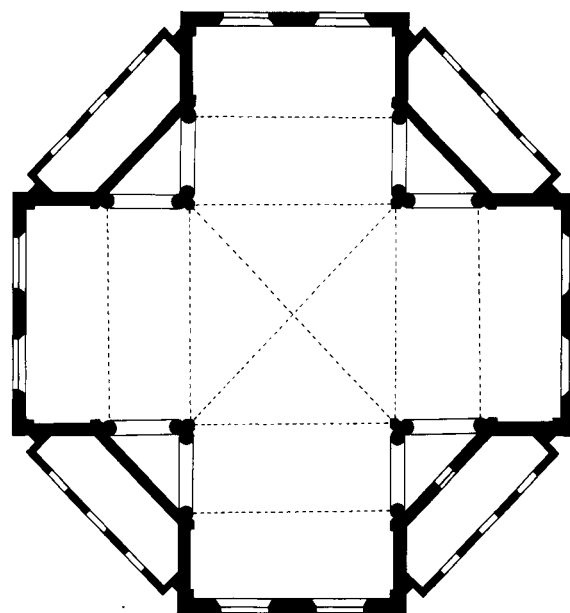
Die incongruentie van architectuur en inrichting is kenmerkend voor de eerste protestante kerken. Dat geldt ook voor die kerken die als compromis een plattegrond kregen in de vorm van een Grieks kruis. Een compromis omdat aan de architectonische hoofdvorm elementen werden toegevoegd die



12 Plattegrond van de kerk van Willemstad (tekening T. Brouwer, RDMZ).

ontleend waren aan de centraalbouw. Een compromis dat ook zou leiden tot incongruentie in de architectuur zelf. De Noorderkerk in Amsterdam, gebouwd vanaf 1620, is daar het oudste en veel nagevolgde voorbeeld van. In de beschrijving in de *Architectura Moderna* uit 1631 is dat compromis ook te lezen: '[De Noorderkerk] wert oock te mets de kruys-kerck genaemt nae zijn Form, de welke kruys-wijs komt, doch niet also dat de tusschen-heden des kruys ledigh zijn, maer werden weder aen den anderen gebonden, en by naer in forme van een acht-hoeck besloten met eenige kleender bouwe, welke af-gedackt laten de dacken des middel-kruys onverhinderdt boven sich kruys-wijs uytsteecken'. Ook viel die incongruentie in 1698 aan een bezoeker als Benthem op: 'Die Noorder- Kerk hat ausserlich eine Kreuz-Form / und ist inwendig achteckigt'.³⁴ De achthoekige vorm van het interieur was ontstaan omdat tussen de kruisarmen driehoekige ruimten werden gevoegd, zodat het zicht vanuit de kruisarmen niet langer door de inspringende hoeken werd belemmerd (afb. 13). Zo ontstond een plattegrond met een sterk centraliserend karakter zonder dat de inrichting er aan beantwoordde.

Door de plaatsing van de kansel tegen één van de vieringpijlers ontstaat immers een diagonale inrichting die zich noodgedwongen voegt naar het gegeven van de plattegrond. De ongelukkige plaat-



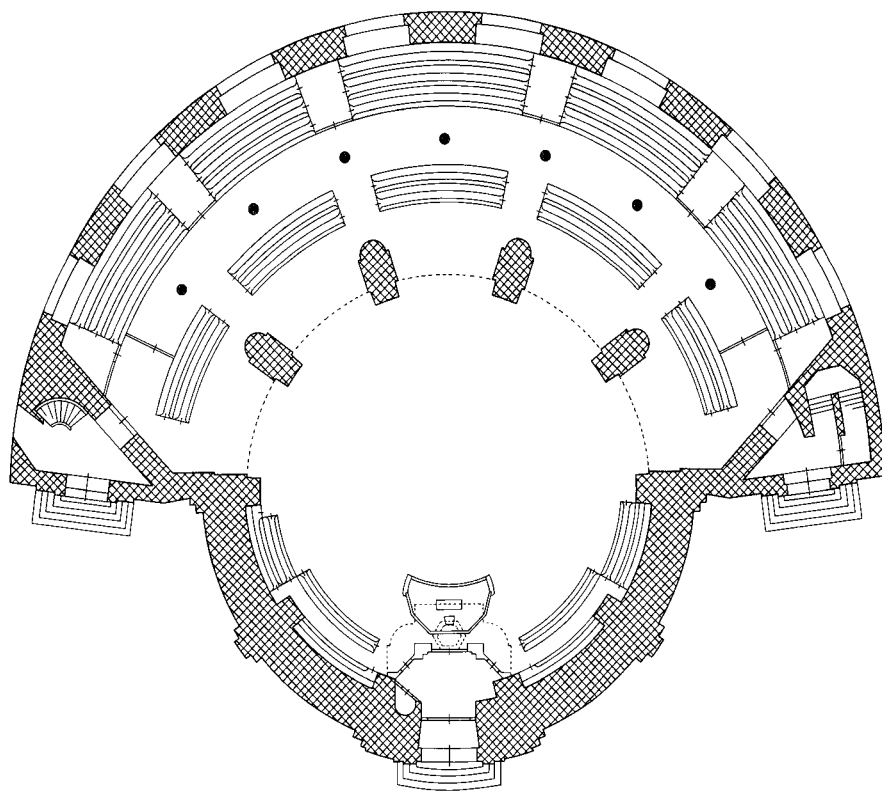
13 Plattegrond van de Noorderkerk te Amsterdam (tekening T. Brouwer, RDMZ).

sing van de entreeduren - men betreedt de ruimte van achter een vieringzuil - illustreert dat de geschikte architectonische vorm nog niet gevonden is. Door het hoger optrekken van de kruisarmmuren en de ruimtelijke afsluiting met de elkaar kruisende tongewelven wordt in de architectuur van de Noorderkerk de hoofdvorm van het Griekse kruis benadrukt.

Dat de inrichting van de kerk niet altijd in de plannen geïntegreerd werd, blijkt ook uit de gang van zaken bij de bouw van de Marekerk te Leiden in de jaren 1639-1649. Pas toen deze voor die jaren technisch zeer gedurfde centraalbouw overeind stond, ging men bepalen wat de gunstigste plaats voor de kansel zou zijn.³⁵

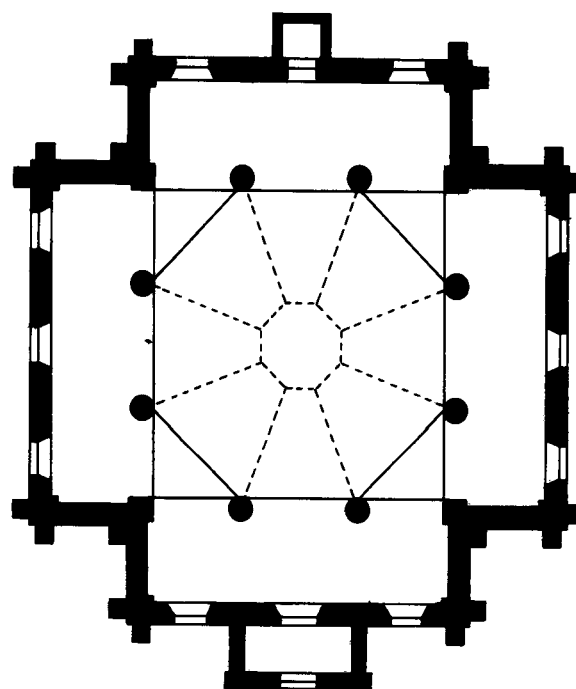
Men zou kunnen zeggen dat de architectuur van de Marekerk zich manifesteert als ware het een fraai Italiaans kostuum waarvan de snit niet op de maten van de gebruiker was toegesneden. De gebruiker had zich daarentegen te voegen naar de maten van het stenen 'pak'.

In welke mate het stoelen- en bankenplan de architectuur van de kerk wél bepalen kon, is te zien bij de Ronde Lutherse kerk in Amsterdam (1668-1677). Tijdens de bouw van deze kerk twijfelde men echter of de architectuur van deze kerk wel goed zou functioneren (afb. 14). Want wanneer Johan Maurits van Nassau, bouwheer van het Haagse Mauritshuis, het werk bezoekt, meent hij 'als goed architect' iets



14 Plattegrond van de Ronde Lutherse kerk te Amsterdam (tekening T. Brouwer, RDMZ).

15 Plattegrond en doorsnede van de kerk te Renswoude (tekening T. Brouwer, RDMZ).

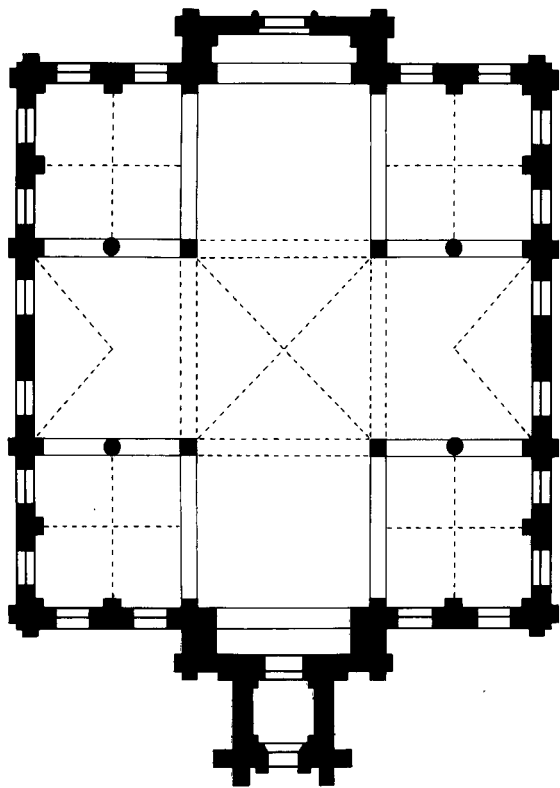


verkeerts in het plan te ontdekken. Hij verklaart zich bereid om de bouwmeester, Adriaan Dortsman, aan te wijzen hoe 'meer licht, gezicht ende plaatse te gewinnen'.³⁶ Deze drie elementen geven aan wat men van belang achtte voor een dergelijke preekkerk. De akoestiek was dan nog een vierde factor, die men echter niet kon berekenen.

Hoe de specifieke, calculeerbare eisen - licht, zicht op de kansel en veel zitplaatsen - met het architectonische gegeven van een centraalbouw konden worden verzoend, laat de Ronde Lutherse kerk op zeer bijzondere wijze zien. De kern van dit gebouw wordt gevormd door een met een grote koepel overwelfde centraalbouw. Een lagere beuk omschrijft de cirkel voor de helft zodat het geheel van de architectuur als het ware een middelpuntvliedende kracht krijgt. Een kracht die zijn balans weer vindt in de plaatsing van kansel en orgel. Deze centraalbouw heeft hierdoor een axialiteit gekregen die functie en architectuur op een geslaagde manier verenigt.

Bij de protestante kerkbouw van het midden van de 17de eeuw blijft de architectuur echter meestal op twee gedachten hinken: centraalbouw of kruiskerk. Een dualisme dat vaak problemen oplevert bij de overwelfing en bekapping. Een oplossing hiervoor die van het nodige raffine-

ment getuigt, laat de kerk van Renswoude zien. In aanleg betreft het wederom een Grieks kruis, maar de vrij korte kruisarmen zijn hier secundair behandeld met lagere kappen (afb. 15). De wanden van het kruisvak zijn hoger opgetrokken en gaan geleidelijk over in een achtkant, die de tamboer onder de koepeloverwelfing vormt. Het centraliserend karakter wordt in het interieur versterkt door de Ionische kolommen die de kruisarmen afscheiden



16 Plattegrond van de
Nieuwe Kerk te Haarlem
(tekening T. Brouwer,
RDMZ).

van het middenvak. Deze kolommen zijn echter niet dragend! Grote, gemetselde bogen over de kruisarmen, expliciet in het bouwbestek beschreven, dragen het hoger opgaande metselwerk.³⁷

Bij de kerk van Hoge Zwaluwe - met vrijwel dezelfde plattegrond - zijn deze bogen in het zicht gebleven. Forse, uitzwenkende steunberen schoren bij beide kerken het hoger opgaande metselwerk van het kruisvak op dezelfde wijze. Uit bouwkundig oogpunt is de ontmoeting van deze steunberen met de bekapping van de kruisarmen minder geslaagd. Juist waar het Grieks kruis de centraalbouw ontmoet, wrekt zich de dualiteit van deze architectuur.

Voor het stoelenplan volgt men bij beide kerken een as van het Griekse kruis. Kansel en doopfont krijgen een plaats midden in een kruisarm, terwijl de entreepartij in de tegenovergelegen kruisarm komt. Bij de kerk van Renswoude wordt die axialiteit ook aan het exterieur zichtbaar door het aangebouwde portaal.

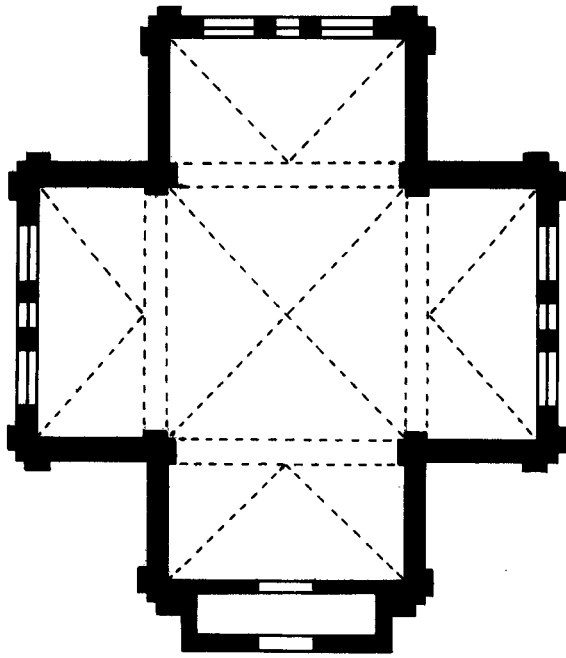
Eenzelfde axialiteit binnen een Grieks kruis is te zien in de Haarlemse Nieuwe Kerk (1645-1649). Hier staan de as van het interieurplan en de hoofdas van de architectuur haaks op elkaar (afb. 16). Dit

komt in het exterieur tot uiting in de uitspringende en hoger opgetrokken gevels van entree en toren-aansluiting. In het interieur volgt een doorlopend tongewelf die hoofdas, terwijl het hiermee kruisende gewelf bij de gevels afgesloten wordt. Het formaat van de traveeën tussen de kruisarmen is zodanig dat de plattegrond een volledig vierkant vormt. Een vierkant dat ook in de opstand wordt voortgezet met uitzondering van de eerder genoemde afwijkende gevelbehandeling bij hoofdingang en toren. De hoger opgaande gevels hier maken de pseudo-basilicale verhouding zichtbaar tussen het tongewelf en het vlakke plafond van de hoektraveeën. Bij zuid- en noordgevel gaat die verhouding schuil achter de horizontale lijn van de gevel en de gelijkvormige bekapping van het afgesloten tongewelf en de vlakgezolderde hoektraveeën. Weliswaar heeft Jacob van Campen het kapplan hier in overeenstemming weten te brengen met de architectuur, maar concessies kregen zichtbaar vorm in de hogere gevels bij toren en entree en het afsnuiten van het ene tongewelf.

De kerken van 's-Graveland en Oudshoorn hebben beide het Griekse kruis als basisvorm, waar binnen voldoende ruimte wordt geboden voor de centraliserende gedachte zonder de hoofdvorm te verlaten (afb. 17). In 's-Graveland - in 1657/1658 gebouwd naar een ontwerp van Daniël Stalpaert - ontbreken de traveeën tussen de kruisarmen. In de afvolging van de daken en de afknotting van de gewelven is een tegemoetkoming aan de centraalbouwidee te zien. De plaatsing van de kansel tegen één van de vieringhoeken heeft weer het overhoekse interieurarrangement tot gevolg.

De kerk van Oudshoorn (1663-1665), eveneens van Stalpaert, kreeg wel hoektraveeën tussen de kruisarmen, zodat de plattegrond een vierkant werd. De plattegrond is hierdoor opvallend verwant aan het Haarlemse voorbeeld. In opstand en bekapping wordt het ingeschreven kruis echter benadrukt doordat muurwerk en bekapping van de hoektraveeën lager zijn gehouden. In de bekapping en overwelling van de kruisarmen is in Oudshoorn eenzelfde concessie aan de centraalbouw te zien. Door het aangebouwde portaal wordt de axialiteit van het interieurplan hier zoals in Renswoude zichtbaar in de architectuur. Met de oplossing van overwelling en bekapping, het zichtbaar maken van de toegevoegde traveevierkanten en de consequente axialiteit, bereikt de kerk van Oudshoorn een grotere harmonie tussen architectuur, vorm en functie.

Welke problemen bekapping en overwelling bleven stellen laat een derde kerk van Stalpaert zien: de Oosterkerk in Amsterdam. Zoals in Oudshoorn en



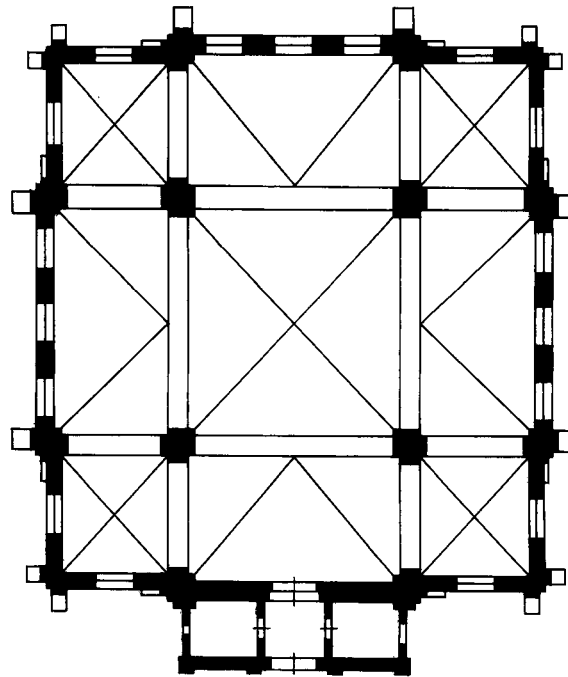
17 Plattegronden van de kerken van 's-Graveland (links) en Oudshoorn (rechts) (tekening T. Brouwer, RDMZ).

Haarlem werd de kruisvormige plattegrond door de toegevoegde traveeën een vierkant. Het hoger opgaande muurwerk en de bekapping benadrukken het Griekse kruis. De tweede vensterreeks in de kruisarmsluitingen wordt echter op een merkwaardige manier afgesneden door de overwelfing.³⁸

Een oplossing van een architectonisch probleem die de discrepantie van interieur en exterieur duidelijk aan het licht brengt. Verder heeft de vierkante plattegrond van de Oosterkerk een zekere axialiteit gekregen door het uitbouwen van entreepartij aan de zuidgevel en dienstruimten aan de noordgevel. Een as die zich richt naar de hoofdrichting van het Kerkstraat-plan. Het interieurplan staat hier echter haaks op: kansel en dooptuin in de westelijke kruisarm en de regeringsbanken hier tegenover.³⁹ Plattegrond en interieur lijken hierdoor sterk op de ruim twintig jaar oudere kerk van Haarlem.

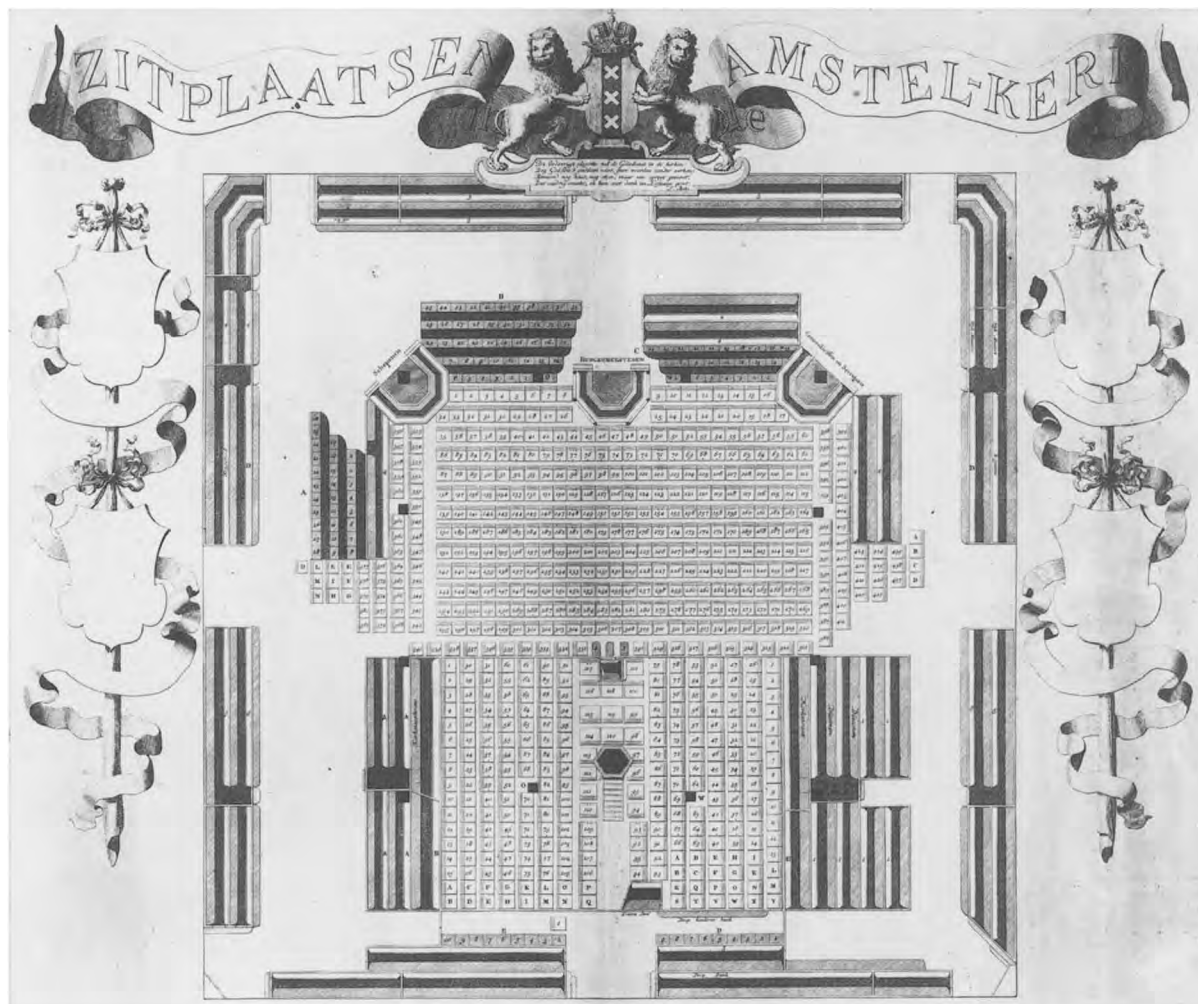
De Amstelkerk, een nieuwe oplossing

In hetzelfde jaar dat men met de Oosterkerk begon, 1669, verrees op het Amstelveld de preekschuur die provisorisch in de kerkbehoefte van de burgers in de nieuwe uitleg moest voorzien. De plattegrond van deze houten kerk vertoont opmerkelijke overeenkomsten én verschillen met die van de Oosterkerk (afb. 18). Bij beide kerken beslaat dat een vier-



kant van 100 x 100 voet. Maar hier is niet langer een Grieks kruis in de plattegrond aanwijsbaar. In plaats daarvan is een tweede vierkant in te schrijven. Twaalf houten stijlen markeren dit middenvierkant. Tevens dragen die de hoger opgaande houten wanden van het ruim. Als een lichtbeuk rijst dit gedeelte boven de lagere beuken van het omschrijvend vierkant uit. De bekapping voegt zich naar het gegeven van de twee vierkanten. Beide zijn met een omlopend schilddak gedekt dat aan alle zijden dezelfde helling heeft. Het basisgegeven is hiermee tot de noklijn voortgezet (afb. 7). Een consequentie die extra duidelijk aan het licht komt in het kapplan van het ruim. Daar kreeg het middelste vak een piramidevormig tentdak waar de naar binnen hellende vlakken van het omlopend dak op aansluiten (afb. 20). De bouwkundige problemen die dit opleverde - de afvoer van het hemelwater! - zijn ondergeschikt gemaakt aan de architectonische vorm. Zo laat de Amstelkerk een nieuwe oplossing zien voor een centraalbouw op een vierkante plattegrond: een basilicale doorsnede op een vierkant gezet. Een oplossing die alleen mogelijk was met een licht bouw materiaal als hout. Een zelfde bouwvorm in steen zou op zijn minst grote steunberen aan het middenvierkant vereisen.

Zoals bij de Oosterkerk blijft in de Amstelkerk het interieurplan min of meer onafhankelijk van de architectuur. Het liturgisch centrum in het midden van de noordzijde van het ruim met daar tegenover de regeringsbanken vormt de centrale as waar het stoelen- en bankenplan naar gerangschikt is. Hoewel aan specifieke eisen van het protestante



18 Plattegrond van de Amstelkerk met het stoelen- en bankenplan in de 18de

eeuw (foto Gemeentelijke Archiefdienst Amsterdam, Hist. Top. Atlas).

kerkgebouw voldaan is - licht is er in overvloed en de akoestiek werd geroemd - ontstaat de indruk dat de vierkante plattegrond niet ideaal is in te richten. Zoals bij de Oosterkerk ontstaan vrij grote open ruimten in het stoelenplan. Zou dit in de ogen van Johan Maurits van Nassau, zijn opmerkingen over de Ronde Lutherse kerk indachtig, wel genade hebben kunnen vinden? Wellicht had hij Daniël Stalpaert willen spreken om hem aan te wijzen hoe 'meer plaatse te gewinnen'. Zouden praktische gebruikseisen dan minder zwaar hebben gewogen dan de voorkeur voor een vierkante plattegrond? Een voorkeur die ook al de nodige architectonische problemen opleverde. De vergelijking met enkele contemporaine bouwwerken met soortgelijke bestemming lijkt dat te bevestigen. De Grote Synagoge, waarvan de aanbesteding op 28 maart 1670 plaatsvond, is 'breet en lanck binnens

muys omtrent 60 voet vierkant'.⁴⁰ Voor de ondersteuning van de dakconstructie staan vier zuilen in de vierkante ruimte, zodat ook hier een Grieks kruis in de plattegrond geschreven kan worden. De overwelling met drie tongewelven is echter langsgerecht. De plaatsbepaling van de zuilen is op dezelfde manier te realiseren als bij de Amstelkerk, d.m.v. de kwadratuur. De sterke verwantschap van de plattegrond van de Grote Synagoge met die van enkele protestante kerken is meteen opvallend. Bij het exterieur van de Grote Synagoge overheerst de blokvorm van het vierkant dusdanig dat men bekend moet zijn met de plattegrond om de lisenen van de gevelgeleding in verband te kunnen brengen met het ingeschreven Griekse kruis. Lisenen geleiden ook de gevels van de Portugese synagoge. Ook hier komt deze markering overeen met die van de zuilen in het interieur. Doordat de plattegrond echter een rechthoek is en niet langer een vierkant, vormen de lisenen met de zuilen niet langer de meetpunten van een Grieks kruis: de vorm is nu in de lengte uitgerekt. Het verraadt dat dit gebouw is voortgekomen uit de

traditie van de protestante kerkbouw. Hoewel het interieur van beide synagogen een duidelijke axialiteit heeft, wordt de vierkante of rechthoekige blokvorm van het exterieur nog versterkt door een omlopend, 'Italiaans' schilddak, dat de driedeling van de tongewelven ontkent.⁴¹

Wanneer we ons tevens realiseren dat het één en dezelfde bouwmeester was die het ontwerp leverde of anderszins een belangrijke invloed had, nl. Daniël Stalpaert, dan is het niet langer toevallig dat de Oosterkerk, de Amstelkerk, de kerk van Oudshoorn en de beide synagogen zoveel verwante trekken vertonen.

Het is met deze bouwmeester dat de ontwikkeling van het kerkgebouw op vierkante grondslag een eindpunt heeft bereikt. Het experiment van de Amstelkerk, een centraalbouw op een vierkant met een eveneens vierkante lichtbeuk heeft geen navolging gekregen.

Van de ontwikkeling van dit kerktype is de preek-schuur op het Amstelveld een even uniek als eenvoudig voorbeeld.

De architectuurtheorie en het beeld van de tempel

Ondanks problemen van praktische aard is in de tweede helft van de 17de eeuw de voorkeur voor het kerkgebouw met vierkante plattegrond duidelijk. Een invloedrijk theoreticus als Scamozzi spreekt deze voorkeur ook uit: '...zonder enige twijfel valt de vorm van het volmaakte vierkant veel harmonischer en gerieflijker uit voor de openbare en ook private gebouwen, dan enige andere van de voornoemde vormen'.⁴² Daarbij komt dat juist aan kerkgebouwen die kadastrale ruimte geboden werd zodat ze deze plattegrond-vorm konden krijgen die een vrijstaande situering vroeg. Niet onbelangrijk is tevens de notie dat een vierkante vorm zeer economisch is, aangezien die - echter ná de ronde vorm - verhoudingsgewijs de meeste inhoud kan bevatten. Een belangrijke reden kan echter ook gelegen zijn in de symboliek van de vorm of in de vorm gecombineerd met een bepaalde maat. Juist in een eeuw met zoveel liefde voor de allegorie en gevoel voor symboliek mag men dat aspect niet veronachtzamen.

Typerend voor de 17de-eeuwse ideeënwereld, zowel in calvinistische als humanistische kring, is dat de Nederlanders zich beschouwden als de erfgenamen van de Hebreeuwse lotsbestemming. Een identificatie die werd ingegeven door de situatie waarin zij verkeerden: met een (ver)nieuw(d) geloof in een nieuw, op de Spaanse tirannie verworven land. Amsterdam noemden ze graag hun Jerusalem.⁴³

De vereenzelviging met het Joodse volk is ook terug te vinden in de woorden die dominee Rulaeus bij de opening van de Amstelkerk bezigt.⁴⁴ Bij herhaling wordt hierin het nieuwe houten kerkgebouw 'tempel' of 'arke' genoemd. De vraag ligt dan ook voor de hand of de architectuur van deze eenvoudige preekshuur verwijzingen bevat naar de illustere bijbelse gebouwen. Het gebruik van het woord 'tempel' voor een kerkgebouw was echter vrij algemeen en dit woordgebruik hoeft op zichzelf geen symboliek te bevatten.

Bij één van de eerste protestante kerkgebouwen in de Nederlanden, de in 1566 gebouwde kerk van Antwerpen, is dat echter duidelijk wél het geval. Want Godevaert van Haecht, een contemporain kroniekschrijver, verhaalt dat 'dezen tempel was gemaect heel rondt, zeer anticxt, op de maniere van Salomons tempel te Jerusalem en te Rome op 't fatsoen van den tempel Lautron (= baptisterium van de S. Giovanni in Laterano)'.⁴⁵ In deze context ziet men de rotskoepelmoskee als Salomons tempel en het Lateraans baptisterium als een beeld daarvan. Het concrete architectonische resultaat is een octogonale centraalbouw met een koepel. Of de achthoek van de kerk van Willemstad uit 1596 het Antwerpse voorbeeld, dat maar kort bestond, volgde, is niet bekend (afb. 12). Wél dat de vorm van deze kerk zo gemaakt is op uitdrukkelijk verzoek van de stadhouder prins Maurits, die 'verclaert...dat de kercke in Willemstadt in eene ronde ofte achtcantige forme behoort gemaect te worden'.⁴⁶ Zowel de bekendheid met de Antwerpse kerk als met het Lateraans baptisterium, afgebeeld en beschreven in Palladio's Quattro Libri, mag men niet geheel uitsluiten.

In 1639-1649 fungeert de plattegrond van het baptisterium opnieuw als voorbeeld voor een protestant kerkgebouw: de Marekerk te Leiden.⁴⁷ De keuze voor een centraalbouw wordt in deze voorbeelden gelegitimeerd door de referentie die het aan de tempel bevat. Bij uitbreiding ligt in de architectonische vorm van de centraalbouw het symbool van de tempel besloten. Voorbeelden uit de schilderkunst bevestigen deze veronderstelling. Wanneer in 1660 Thomas de Keyser bij voorbeeld op diens 'Koning Cyrus geeft de vaten uit de Tempel des Heren aan de Joden terug' een afbeelding van de tempel nodig heeft, laat hij Michelangelo's koepel van de St. Pieter te Rome als zodanig figureren.⁴⁸

Deze op reële gebouwen geënte symboliek is echter in de schilderkunst of architectuur geen nieuw gegeven, maar eerder een voortzetting van een al oude traditie. Een traditie die uitgaat van de realiteit van de beschouwer, zoals dat past in een a-histo-

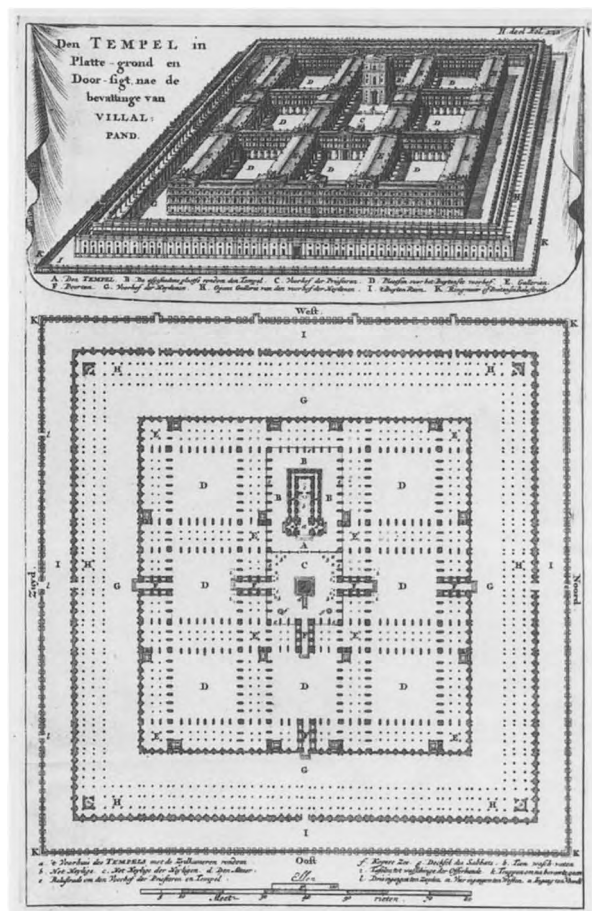
risch wereldbeeld, waaraan geen geschreven bronnen te pas komen. Bij dit ‘realistische’ beeld zal zich echter in de loop van de 17de eeuw een ‘historisch’ beeld voegen.⁴⁹

De erkenning van de historische waarheid van de bijbel door Reformatie en Contrareformatie heeft mede tot gevolg dat men serieuze pogingen onderneemt om de tempel te Jeruzalem volgens de dan geldende wetenschappelijke gegevens te reconstrueren. Aangezien de bijbelse tekst wel maten aangeeft maar niet verhaalt hoe het tempelcomplex er verder uitzag, spitst deze benadering zich toe op de interpretatie van deze maten. Voor de feitelijke vormgeving bedient men zich van het klassieke vormenapparaat.⁵⁰

De reconstructie van de tempel van Salomo door de Spaanse jezuïet Villalpandus in opdracht van koning Philips II, die in de jaren 1596-1605 in drie banden werd gepubliceerd, vormde het uitgangspunt voor tal van andere theoretici. Zijn ‘wetenschappelijke’ reconstructie is een christelijk-theologische interpretatie van het visionaire boek van de profeet Ezechiël, waarbij de daar gegeven maten in overeenstemming zijn gebracht met de regels van Vitruvius. Dat de door Vitruvius gepropageerde verhoudingen en maten hierdoor eerder aan gewicht zullen winnen dan verliezen, ligt dan zeer voor de hand.

Het werk van Villalpandus was ook in de Republiek bekend, want in 1636 had Constantijn Huygens een exemplaar van het kostbare driedelige werk cadeau gekregen.⁵¹ Tal van theoretici gaan zich in de 17de eeuw met deze problematische reconstructie bezighouden (afb. 19). De verschillende opvattingen illustreren dat de tempel van Salomo in het centrum van de belangstelling stond. Het is opvallend hoe voornamelijk de plaats is die de gereconstrueerde tempel van Salomo in de architectuurtheorie van de 17de eeuw gaat innemen. Een plaats die vooral te danken was aan de goddelijk geachte inspiratie van deze architectuur. Salomon de Bray verklaart in de voorrede van zijn *Architectura Moderna*: ‘om voorder oudtheyd der Bouw-konst ghebruyck van dien te bewysen, sal onnoodigh zijn neerwaerts te dalen tot de tyden van den Wijsten koningh, ofte oock te verhalen van dien soo wijdt beruchten Tempel, by hem den God Israels ghetimmert. Houde genoegh met het voorigh verhaelde verklaert, hoe vroegen begin dese konste heeft gehad, en tot hoedanigen volkomentheyd die al in de tijdt van Iosue geraeckt was...’.⁵²

In 1681 stelt Willem Goeree bij de behandeling van de klassieke orden in zijn *D’algemeene bouwkunde* ‘datter niet dry, veel min vijf, maar een eenige oorspronkelijk Bouw-orden, de Orden van alle



19 De tempelreconstructie van Villalpandus zoals afgebeeld in J. H. Coccejus, *Naeder Onderzoek van*

het rechte verstand van den Tempel, Amsterdam 1692 (foto Universiteitsbibliotheek Amsterdam).

Ordens [is], en waar uit alles als de eenige Fonteyne ontsprongen is’.⁵³ Daarmee doelend op het illustere bijbelse voorbeeld.

Ook Philips en Johan Vingboons erkennen in hun voorwoord de superioriteit van de tempel van Salomo, ‘dat uytstekende werck van wiens gelijk men geen gewach vindt in eenige Historien’.⁵⁴

Behalve deze vertrouwde namen uit de architectuurgeschiedenis moet hier die van Jacob Jehuda Leon genoemd worden. Deze Joodse geleerde van Spaanse origine had een groot houten model van de tempel laten maken. Bij dat model had hij tevens een toelichting geschreven, die voor het eerst in 1642 in Middelburg onder de titel *Afbeeldinghe van den Tempel Salomonis* verscheen. Naast dit veel vertaalde gidsje liet Leon een pamflet verschijnen, waarop bovenaan een afbeelding in vogelvlucht van zijn tempelmodel met zijn portret te zien was. Verder in 46 paragrafen een toelichting op de tempelafbeelding en de wervende tekst: ‘De gene die dit voorsz[egde] werck des Tempels Salomons

belijft te sien / ofte de Boecken te koopen / die kome by den Autheur 's morghens van neghen tot elf uyren / ende 's namiddaghs van twee tot vijf uyren'.⁵⁵ Jacob Jehuda Leon, die er de bijnaam 'Templo' door verwierf, had zich voor zijn reconstructie gebaseerd op het Joodse tractaat over de maatvoering van de tempel, de Middoth.⁵⁶ De afbeelding op het pamflet - het model zelf is verloren gegaan - verradt tevens dat het werk van Villalpandus ook hem niet onbekend was.⁵⁷ Beide reconstructies vertonen opmerkelijke overeenkomsten. Ten eerste is in beide gevallen het tempelplateau een groot vierkant. Volgens Leon meet dit 500 x 500 el. Villalpandus geeft daar 125 x 125 eenheden voor aan, een tweede vierkant hierbinnen meet bij hem 110 x 110, en het middelste vierkant 80 x 80 eenheden. Dit middelste gebied, de 'atria Sancta', is door galerijen verdeeld in negen gelijke binnenplaatsen. Twee assen gevormd door de poortgebouwen doorsnijden dit raster van vierkanten.⁵⁸ De hoofdlijnen van dit gegeven komen dermate overeen met enkele nieuwe kerken, die in de 17de eeuw gebouwd werden, dat het meer dan toeval moet zijn. Vooral de overeenkomst met de plattegrond van de Nieuwe Kerk van Jacob van Campen in Haarlem is treffend. Een overeenkomst die verder nog gestalte krijgt in steunberen die sterk gelijken op die van het tempelplateau bij Villalpandus én Leon.⁵⁹

In het kielzog van Van Campen's kerk komen dan de kerk te Oudshoorn en te Amsterdam de Oosterkerk en de Amstelkerk met een sterk verwante plattegrond. Alle zijn van de rechterhand van Jacob van Campen, Daniël Stalpaert. De voorkeur voor een vierkante plattegrond bij deze kerken lijkt dan ook niet alleen bepaald door het classicisme à la Scamozzi, maar tevens door de verwijzing naar de tempel.

Het is een vierkant dat Stalpaert in zijn stadsplattegrond tevens voor alle vier de kerken als plattegrond aangeeft. Door de herhaling van deze manier van aangeven van een kerkgebouw op tal van andere kaarten krijgt het vierkantje zelfs de symbolische geladenheid, die over het algemeen voorbehouden bleef aan de kruisvorm.

De indeling en maatvoering is echter bij Stalpaert's kerken afwijkend van die van Van Campen. Zowel in de kerk van Oudshoorn als bij de Amstelkerk en Oosterkerk is het middenvierkant van het ruim te construeren met behulp van de kwadratuur. Een eenvoudige en al eeuwenoude methode om binnen een vierkant met een gegeven maat een tweede vierkant te construeren waarvan de zijden nog de halve maat bedragen. Hiermee is dan tevens bevestigd dat bij het ontwerp werd uitgegaan van de

buitenmaten van het vierkant - des te waarschijnlijker wanneer die buitenmaat een mooi rond getal is: zowel bij de Oosterkerk als de Amstelkerk bedraagt die maat 100 x 100 voet.

Deze maat van 100 voet bevat echter opnieuw verwijzingen naar de bijbel en de tempelreconstructies van de 17de eeuw. Jacob Jehuda Leon Templo stelt in zijn pamflet uit ca. 1645 dat 'het Heylige Huys des Tempels / groot van buyten 100 ellen / ende 100 ellen in sijn breete' is. Bovendien is er de tempelreconstructie van Johannes Coccejus, die in 1669 in Amsterdam verscheen, hetzelfde jaar dat een begin werd gemaakt met de bouw van de Oosterkerk en de Amstelkerk.⁶⁰

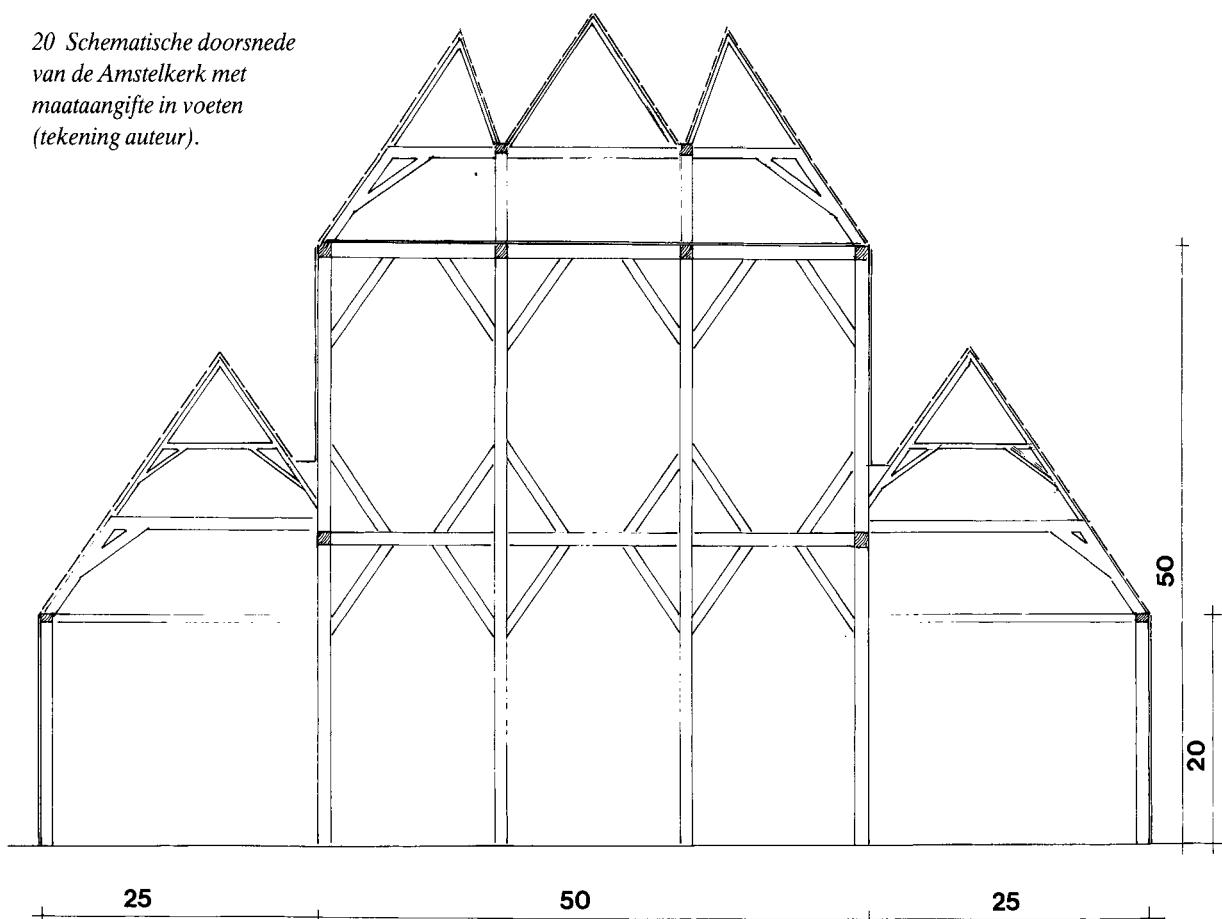
Tekst en illustraties van zijn in het Latijn gestelde verhandeling geven aan dat het eigenlijke tempelhuis zowel in de lengte als in de breedte 100 cubiti of el heeft gemeten, overeenkomstig Ezechiël 40: 1-49, 41: 1-26 en 42: 1-20.

In een kerkontwerp dat Adriaan Dortsman in 1666 tekende komen de 'realistische' en 'historische' verwijzing naar de tempel in één plan samen.⁶¹ De tekening, een voorstudie voor de Ronde Lutherse kerk, toont een kerk die de centraalbouw met koepel samen laat vallen met een vierkante plattegrond. De maat van 100 voet komt terug als diameter van de ingeschreven cirkel.

Hiermee is niet gezegd dat het alleen de verwijzingen naar de tempel zijn die de vorm en maat van een kerkgebouw bepaalden. Dat de architectuur echter deze referenties kan bevatten mag in een tijd die zo doordeesemd was van de bijbelse historien niet uitgesloten worden geacht. Zeker als dat in een aantal gevallen aantoonbaar is, zoals in Antwerpen en Haarlem. Wat de Amstelkerk betreft is het opvallend hoe kroniekschrijvers de maat van 100 x 100 voet als bijzonderheid van deze noodkerk naar voren brengen.

Uiteraard vormen de verhandelingen van de theoretici, die zich van de Vitruviaanse canon bedienen, de grondslag voor de feitelijke vorm. Opmerkelijk is hoe ook zij het bijbelse voorbeeld voorop stellen. Zoals bijvoorbeeld Willem Goeree dat zo treffend verwoord: 'Vitruvius moet wel geacht, maar niet alleen geloofd werden'. Klassieke vormen verkrijgen door de verbinding met de goddelijk geachte inspiratie van de tempelarchitectuur zelfs een meerwaarde, die met een bepaalde maat of vorm refereert aan het bijbelse voorbeeld. De relatie tussen het beeld dat men zich van de tempel vormde en de contemporaine kerkarchitectuur is een niet te ontkennen gegeven. Een relatie die bijvoorbeeld ook zeer duidelijk is op het Amsterdamse glas 'De Farizeeër en de tollenaar' (1597) in de Goudse St. Jan. Hier heeft Hendrick de Keijser de tempel

20 Schematische doorsnede van de Amstelkerk met maataangifte in voeten (tekening auteur).



voorgesteld als een kerkgebouw, zoals dat door hem gebouwd zou kunnen worden.⁶²

Oorspronkelijke gedaante van de Amstelkerk

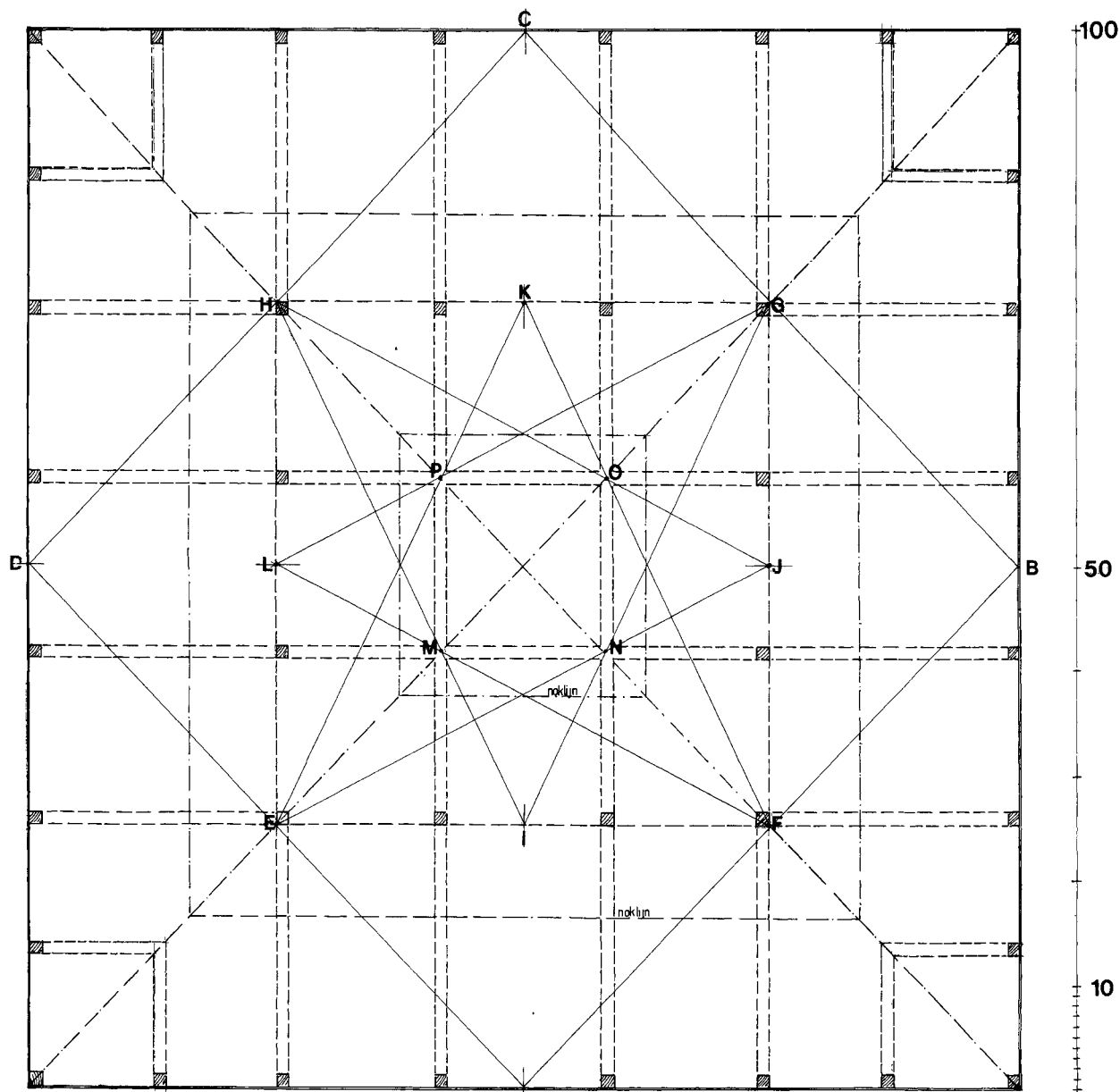
Aanvankelijk was het stadsbestuur kennelijk van plan om op het Amstelveld een houten noodkerk te bouwen zoals die elders in de stad hun bruikbaarheid hadden bewezen. Dit blijkt uit het Vroedschapsbesluit van 9 augustus 1668. Waarom juist hier een houten kerk verrees waarvan de vormgeving veeleer geënt was op de stenen kerken, is niet met ontwerp- of bouwtekeningen aan te tonen. Vrijwel alle gegevens van gebouwen die door of in opdracht van het stedelijk fabriekambt zijn gerealiseerd, zijn bij een grote opruiming in 1730 vernietigd.

In het experiment met de vorm waar als het ware met een schetsbeweging de essentie van de architectuur is vervat, kan zeker de hand van een bouwmeester worden gelezen. Ondanks het ontbreken van concrete gegevens kan met vrij grote zekerheid gesteld worden dat dit Daniël Stalpaert geweest moet zijn. Ten eerste was hij in die tijd de stadsarchitect, en het bouwen van kerken was in de eerste plaats een aangelegenheid van de stedelijke overheid. In die hoedanigheid was hij ook verantwoordelijk voor de Oosterkerk, en het is juist deze kerk,

eveneens in 1669 begonnen, die zo'n treffende verwantschap met de Amstelkerk vertoont. Daar komt bij dat het Stalpaert was die de definitieve plattegrond voor de stadsuitleg tekende, waarvan het kerken-straat-plan zo'n significant onderdeel vormt. De feitelijke bouw van de Amstelkerk werd opgedragen aan de timmerman-aannemer Jacob Martz. Van hem is echter niet meer bekend dan dat hij al eind 1669, voor de voltooiing van de bouw, gestorven is.⁶³

Op de vroegste afbeeldingen heeft de Amstelkerk stenen uitbreidingen gekregen, waarmee dit houten gebouw het tijdelijke karakter al ging verliezen (afb. 7). Verdere uitbreidingen en wijzigingen zouden die karakterverandering nog meer versterken. De originele situatie van 1669-1670 is echter zeer goed aan de hand van het gebouw zelf te reconstrueren. De constructie van de eerste opzet is al die eeuwen ongewijzigd gebleven. De oorspronkelijke, verticale buitenbeplanking is juist achter de latere stenen aanbouwsels ten dele nog teruggevonden (afb. 20 en 21).

De hoofdvorm van de plattegrond is een vierkant van 100 x 100 voet, of 28,31 x 28,31 m. In dit grote vierkant is een tweede vierkant van 50 x 50 voet geconstrueerd. Met behulp van de kwadratuur is dat eenvoudig op de bouwplaats te realiseren. De



middelpunten van de lange zijden A, B, C en D verbindt men met elkaar. In het op deze wijze gevormde overhoekse vierkant kunnen dan de hoekpunten E, F, G en H van het kleine middenvierkant bepaald worden doordat de diagonalen van het grote vierkant de lijnen AB, BC, CD en DA halveren.

De verdeling van de stijlen over de zijden van het kleine vierkant, het ruim, is wat ingewikkelder. Aangezien een maat van 50 voet niet zonder breukgetallen in drieën te delen is, zal men in de 17de-eeuwse bouwpraktijk hiervoor een andere methode gebruikt hebben. Het is goed denkbaar dat men deze driedeling heeft bereikt door in het kleine vierkant een stervorm uit te zetten. De middelpunten van de zijden verbindt men daarvoor met de tegenoverliggende hoekpunten: K-E, K-F, I-H, I-G enz. Waar de lijnen van de ster elkaar kruisen vindt men de meetpunten M, N, O en P. Rechte lijnen door

21 Schematische plattegrond van de Amstelkerk met maataangifte in voeten (tekening auteur).

deze meetpunten verdelen het middenvierkant EFGH in negen gelijke vakken, en bijgevolg de zijden in drie gelijke delen.⁶⁴

Deze vakverdeling is in de kapconstructie van de Amstelkerk terug te vinden. De basisbalken van de hoge kap volgen precies die indeling in negen vakken. Vanuit de nu gevonden plaatsen voor de twaalf stijlen zijn ook de spanten en jukstaanders van de omgang uitgezet.

Voor zover deze evenwijdig zijn aan de vakverdeling van het ruim komen de traveematen van de omgang overeen met die van het ruim: $16 \frac{2}{3}$ voet. Maar de hoektraveeën van de omgang laten een afwijkende, kleinere restmaat zien. Hiervoor werd de totale

breedtemaat van de omgang, 25 voet, gehalveerd. Ook voor de hoogtematen is men uitgegaan van ronde getallen. Zo meet de hoogte van de buitengevel van de omgang ca. 5,68 m of 20 Amsterdamse voet. De hoogte van het ruim is zelfs gelijk aan de plattegrondmaat: ca. 14,60 m of 50 voet. Daarmee heeft het centrale deel van de Amstelkerk precies de vorm van een kubus, waarvan de zijden zich verhouden als 1:1:1.

Bovendien is nu vanuit het midden van het ruim, zowel in plattegrond als opstand, een cirkel te trekken met een straal van 50 voet. De samenhang tussen de maatvoering van de plattegrond en de gevels is hiermee duidelijk. Een samenhang die daarin bestaat dat in beide gevallen werd gekozen voor de maat van 100 voet of de halvering daarvan als uitgangspunt. De constructieve traveemaat volgde vervolgens uit de driedeling van de maat van 50 voet. Stijlen en spanten van het houtskelet zijn hierdoor bepaald. Een plaatsbepaling die uiterst belangrijk is, aangezien de kerk op deze punten door een paalfundering gedragen wordt.

Het dwingende van dit maatsysteem blijkt met name uit de bekapping van het ruim. Vrijwel alle kappen hebben een dakhelling van ca. 53°, uitgezet met behulp van de 3-4-5-steek. De lage kap op de omgang kreeg deze schuinite ook aan de binnenzijde, maar voor de hoge kap moest men voor de binnenzijde een steilere helling kiezen wilde men uitkomen op het onderliggende raster van de negen vakken boven het ruim. Voor het middelste vak komen de dakvlakken in één punt samen daarmee het centraliserend karakter van het gebouw benadrukkend.

Het houtskelet is geplaatst op taps toelopende gemetselde poeren die, om de grote druk van de stijlen op te vangen, zijn afgedekt met zandstenen neuten (afb. 11). De twaalf poeren van het midden-vierkant zijn al in een vroeg stadium, zo niet al tijdens de bouw, door trekstangen met elkaar verbonden. Dit om de zijdelingse kracht van de stijlen van het ruim op te vangen.

Oorspronkelijk hadden de wanden van de Amstelkerk een verticale beplanking van grenen delen. Bij het maaiveld stonden de kopse einden gewoon in de aarde. Resten van deze wanden laten zien dat de Amstelkerk aan de buitenzijde ossebloedrood was geschilderd.

Grote staande vensters door stijlen en dorpels in vakken verdeeld - drie in de breedte en vier in de hoogte - verlichtten als bij een lichtbeuk het ruim. Voor de omgang waren de vensters een vak minder hoog. Alle ramen hadden grotendeels een vaste beglazing van glas-in-lood. Het overvloedige licht hiervan moest gedempt kunnen worden door gordijnen aan de binnenkant.

De toegangsdeuren waren geplaatst in het midden van de buitenwanden. Al op de vroegste afbeeldingen zijn daar portaalachtige uitbouwsels aan toegevoegd. Aan de noord- en zuidgevel kwamen dan nog extra zijdeuren, terwijl de portalen aan west- en oostzijde werden opgenomen in de stenen uitbouwen van ca. 1673. Het oorspronkelijke stoelen- en bankenplan voegt zich naar de plaats van deze toegangsdeuren (afb. 18).

De kansel stond daarbij in het midden aan de noordzijde van het ruim met daaromheen afgebakend de rechthoek van de dooptuin. Hier tegenover hadden burgemeesteren en andere achtbaarheden hun voorname plaatsen in overhuifde banken. Eenvoudige tot blokken samengevoegde banken voor het manvolk en losse stoelen voor de vrouwen - de dames mochten in de dooptuin zitten - richtten zich naar de kansel en voorlezerslessenaar.

Omdat de Amstelkerk was gebouwd als een tijdelijke voorziening, werd er in deze kerk niet begraven. De vloer bestond dan ook uit eenvoudige bakstenen klinkers. Een eenvoud die ook het verdere interieur van het gebouw kenmerkt. De houtconstructie was nergens weggetimmerd, van enige versiering of zelfs maar van een verlaag voorzien. Aan de binnenzijde keek men zo tegen de achterkant van de buitenbeplanking aan (afb. 22). Wel was het ruim waarschijnlijk voorzien van een plafond. Dit wordt in ieder geval met name genoemd toen in 1840 de kerk verbouwd werd.⁶⁵ In deze eenvoudige houten ruimte was één element dat er door zijn schittering een luister aan verleende, die vooruit liep op de definitieve stenen kerk. Dat element werd gevormd door de zeven koperen kaarsenkronen van verschillende grootte. Deze kronen waren al op 1 augustus 1670 besteld. Eén keer per jaar - tegen mei - werden ze afgenomen om gepoetst te worden. Kennelijk heeft Lamberts het kerkinterieur tijdens zo'n poetsbeurt vastgelegd, want er is niets van de kronen te zien, terwijl ze toch pas in 1833 definitief waren verwijderd en voor oud metaal aan een makelaar verkocht.⁶⁶

Zeer snel na de opening van de Amstelkerk op 9 maart 1670, waarschijnlijk al in 1673, verschijnen stenen uitbreidingen aan de west- en oostgevel van het houten kerkvierkant. De vorm en maat hiervan zijn duidelijk aangepast aan het houten gebouw: wanden en daken zijn even hoog als van de omloop en de plaatsing is symmetrisch voor de houten gevels. Behalve dat men door deze uitbreidingen kennelijk afzag van het op korte termijn realiseren van een stenen kerk op het Amstelveld, bepaalde de functie van deze aanbouwen de keus van het bouw-materiaal. Aan de oostkant werd hier de kosters-



22 Interieur van de Amstelkerk in het begin van de 19de eeuw getekend door G. Lamberts (1776-1850) (foto Gemeentelijke Archiefdienst Amsterdam Hist. Top. Atlas).

woning in gemaakt en het was aan het eind van de 17de eeuw ondenkbaar dat in de stad nog een woning van hout gemaakt zou worden.

In de loop van de 18de eeuw worden er steeds meer elementen aan toegevoegd, waarbij het kerkvierkant niet langer bepalend is. Naar behoefte verschijnen er stookhokken, schuurtjes en schuttingen. Het geheel ging een cluster van gebouwen vormen waar slechts met moeite de regelmaat van de oorspronkelijke architectuur in is te herkennen.

Deze regelmatige opzet brengt de architectuur van de Amstelkerk in typologisch verband met die van haar stenen tijdgenoten. Klassieke principes liggen aan deze architectuur ten grondslag nog versterkt door de symbolische geladenheid van het vierkant en de maat van 100 x 100. Het zoeken naar bouwkundige oplossingen voor architectonische problemen kenmerkt de ontwikkeling van de protestante kerkbouw. De oplossing die de Amstelkerk met haar houten architectuur heeft geboden, is uniek en heeft geen vervolg gekregen.

De plaatsing op een hoek van plein blijkt een restant te zijn van een omvangrijk stedenbouwkundig plan, waar verder alleen de naam van de Kerkstraat aan herinnert. Zo laat de Amstelkerk door haar stedenbouwkundige plaats de ruimte vrij voor het beeld van een stenen kerk op het Amstelveld, maar is de architectuur van deze provisorische preek-schuur tevens een tempel van het nieuwe geloof te noemen.

1. Resolutiën Vroedschap 9 augustus 1668.
2. Oorspronkelijk doctoraalscriptie voor de Universiteit van Amsterdam voor de studie Kunstgeschiedenis, in het bijzonder de geschiedenis der architectuur, januari 1989.
3. Wagenaar, J., *Amsterdam in zijne opkomst*, 1760.
4. Commelin, C., *Beschrijvinge van Amsterdam*, 1693, p. 247.
5. Ailly, A.E. d', *Catalogus van Amsterdamse plattegronden*, 1934, nr. 182.
6. Jansen, L., 'De stadsuitbreiding van 1663', *Ons Amsterdam* 15 (1963), p. 374-382.
7. Jansen, L., p. 379.
8. Eeghen, I.H. van, 'De Amsterdamse stadsuitleg van 1653 in beeld', in: *Liber Amicorum J.P. Mieras*, 1958, p. 72.
9. Swigchem, C.A. van, *Abraham van der Hart 1747-1820*.
10. Catalogus D'Ailly nr. 237.
11. Taverne noemt dit in diens *In 't land van belofte*, p. 174 ten onrechte de Regulierspoort. Er is hier duidelijk een kerkgebouw bedoeld, want een poort heeft op deze plaats geen enkele relatie met de vesting.
12. Taverne, E., *In 't land van belofte*, 1978, p. 234.
13. Resoluties van Regerende en Oud Burgemeesters, archief nr. 5024, A f° 210 verso.
14. Resolutie Oud Burgemeesteren A, f° 210 verso.
15. Vermeulen, F.A.J., *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandsche bouwkunst; derde deel*, 1941, p. 194.
16. *Historische gids van Amsterdam*, 1974, p. 72 en 215.
17. Op. cit. 9.
18. Agt, J.J.F.W. van, *De monumenten van geschiedenis en kunst in Waterland en omgeving*, 1953, p. 75.

19. Idem, p. 158-159.
20. Commelin, p. 247.
21. Van Agt, 1953, p. 3, 60 en 61; Janse, H., *Stads- en dorpskerken in Noord-Holland*, 1969, p. 54.
22. Van Agt, 1953, p. 60-61.
23. Van Agt, 1953, p. 74 en 140.
24. Bom, G.D.H.Gz., *De Oosterkerk te Amsterdam*, 1922, p. 1-2.
25. Geciteerd door Bom, 1922, p. 1: noot 1.
26. Een afbeelding van deze preekshuur in de uitgave van Commelin uit 1693.
27. Bom, 1922, p. 3.
28. Zo genoemd in de door Bom geciteerde resolutie, p. 2.
29. Historische Gids, p. 76.
30. Commelin, p. 476 en 479; Wagenaar, p. 137.
31. Met dank aan de heer Zantkuyl die mij op verschillende details wees.
De opmerking over de houtzwaarte maakte architect G. Prins in zijn *Bevindingen bij het opmeten en in tekening brengen van de Amstelkerk*, typescript uit 1965. Ook de buitentrap zoals weergegeven tegen de westgevel afb. 7 doet vermoeden dat er een plafond of zoldervloer in de kap is.
Het plafond wordt met name genoemd door Cornelis Alewijn die in zijn rapport van 1837 het verbouwingsplan van de Amstelkerk bespreekt.
32. Voor de ontwikkeling van het protestantse kerkgebouw blijft M.D. Ozinga's *De Protestantsche kerkenbouw van Hervorming tot Franschen tijd* uit 1929 onontbeerlijk, waarnaast *Een huis voor het woord* van C.A. van Swigchem, T. Brouwer en W. van Os uit 1978 een belangrijke aanvulling vormt.
33. Afbeeldingen van de Zuider- en Westerkerk in *Een huis voor het woord*, p. 85 en 116.
34. Benthem, C., *Holländischer Kirch- und Schulen-Staat*, Frankfurt 1698, p. 50.
35. In de eerste plaats was dat om de plaats te kiezen die het gunstigst voor de akoestiek was.
Zie voor de bouwgeschiedenis: Terwen, J.J. 'De ontwerpgeschiedenis van de Marekerk te Leiden', in: *Opus Musivum*, 1967.
36. Ozinga, p. 103 e.v.
37. Ozinga, p. 51-55.
38. Historische gids, p. 240; Bom, 1922; goede afbeelding in *Ons Amsterdam*, jrg. 35 (1983), p. 6.
39. Afbeelding oude plattegrond in Ozinga.
40. Agt, J.F. van, *Synagogen in Amsterdam*, 1974, k. 22/23.
41. De benaming 'Italiaans' ontleend aan Willem Goeree, *D'algemeene bouwkunde*, 1681, p. 171.
42. Vertaling in: Lefaivre, L. en A. Tzonis, *Theorieën van het architectonies ontwerpen*, 1983, p. 138.
43. Bij voorbeeld Jongh, E. de, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, 1967, p. 5, en Schama, S., *Overvloed en onbehagen*, 1988, p. 132 en 147.
44. Rulacus, H., *Kerk-heiliging, of Eerste inwyings-predikatie; gedaan in het Huis des Heeren genaamd de Amstelkerk, op den 9den Maart 1670, 1770²*.
45. Geciteerd in *Een huis voor het woord*, p. 113 noot 2.
46. Geciteerd door Ozinga, p. 17.
47. Dat de bouwmeester ervan, Arent van 's-Gravenzande, bekend was met Palladio's *Quattro Libri* blijkt bijvoorbeeld ook uit zijn toepassing van de Ionische pilasterorde met entablement aan de Bibliotheca Thysiana (1655) te Leiden, (Terwen, 1983, p. 183).
48. In catalogus *God en de Goden*, 1981, p. 222/223; ten onrechte wordt hier echter de afgebeelde centraal-bouw voor het paleis van koning Cyrus gehouden!
49. Het onderscheid in de beeldvorming ontleend aan: Belinfante, J.C.E., 'Beeldvorming rond de Tempel van Salomo', in catalogus *De Tempel van Salomo*, 1978.
50. Voor Villalpandus en andere theoretici zie: Herrmann, W., 'Unknown designs for the 'Temple of Jerusalem' by Claude Perrault' en Taylor, R., 'Architecture and Magic: considerations on the Idea of the Escorial' in: *Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower*, 1967.
51. Taverne, p. 502, noot 146.
52. *Architectura moderna ofte Bouwinge van onsen tyt etc.*, 1631.
53. Goeree, W., *D'algemeene bouwkunde, volgens d'antyke en hedendaagse manier*, 1681.
54. Vingboons, P. en J., *Afbeeldels der voornaemste gebouwen*, 1648.
55. Bibliografie van de werken van Jacob Jehuda Leon in *Studia Rosenthaliana*, volume XII (1978) nrs. 1-2, samengesteld door A.K. Offenberg.
Een reconstructie van het tempelmodel bevindt zich sinds begin 1990 in het Bijbels museum te Amsterdam.
56. 'Middoth' betekent letterlijk 'maatvoering', en is een tractaat over de tempelarchitectuur dat deel uitmaakt van de Talmood, het hoofdwerk van de Joodse religie.
57. Origineel pamflet in de Bibliotheca Rosenthaliana te Amsterdam.
58. De reconstructie van Villalpandus is o.m. afgebeeld in: Rosenau, H., *Vision of the Temple*, 1979.
59. Linden, C.J.R. van der, 'De symboliek van de Nieuwe Kerk van Jacob van Campen te Haarlem', *Oud Holland* 104 (1990), p. 1 e.v.
60. Coccejus, J., *Prophetia Ezechielis cum Commentaria Illustrata*, 1669.
61. Tekening van Dortsman afgebeeld in *Bulletin KNOB*, jrg. 83 (1984) nr. 5, p. 251.
62. Afgebeeld in: Swigchem, C.A. van, 'Een goed regiment', 1988, p. 41.
63. Eeghen, I.H. van, 'De Amstelkerk en het Walenweeshuis', *Maandblad Amstelodamum*, 48 (1961), p. 170.
64. Zie ook in: Naredi-Rainer, P. von, *Architektur und Harmonie*, 1984².
65. In het rapport van Cornelis Alewijn.
66. Bijtelaar, B.M. 'Uit de geschiedenis van de Amstelkerk', *Hervormd Nederland*, 28-2-1970.

Warmenhuizen, Hervormde kerk

Over de gewelfschilderingen, het onderzoek en de aanzet voor restauratie

De zorgwekkende toestand van het beschilderde tongewelf van de Hervormde kerk te Warmenhuizen voerde in de laatste jaren tot een, zoveel mogelijk grondig, onderzoek naar de conditie van het hout, de verf en andere technische en bouwkundige aspecten. Dit onderzoek is in maart 1989 afgerond. Het is uitgevoerd door de Rijksdienst voor de Monumentenzorg (RDMZ) in samenwerking met het Centraal Laboratorium voor onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap (CL). Het onderzoeksresultaat is samengevat in een rapport met foto's en dia's.¹

Inleiding

De Hervormde Ursulakerk bestaat uit een wellicht nog 14e-eeuwse toren, een vijfzijdig gesloten, in de 15e eeuw verhoogd, koor en een oorspronkelijk driebeukig schip uit de 16e eeuw, waarvan de zuiderzijbeuk in de 18e eeuw is gesloopt. Het schip en de noordelijke zijbeuk zijn gedekt met een tongewelf, resp. een half tongewelf.

In het koor is het tongewelf voor een groot deel beschilderd. De beschildering is op de vijf segmentvormige gewelfonderdelen in de koorsluiting aangebracht en, aansluitend daaraan op de noord- en zuidzijde, op telkens twee rechthoekige gewelfvakken² (afb. 1).

De vakken zijn hier gemakshalve genummerd, zoals weergegeven op de tekening. De voorstelling met 'het Laatste Oordeel' is in de vakken 1-2-3 weergegeven. Beneden in deze vakken wordt de 'opstanding der doden' verbeeld.

In vak 4 worden de zaligen ten hemel gevoerd; in vak 5 de verdoemden naar de hel geleid. Vak 6 toont de inzameling van het manna en vak 8 geeft de dans om het gouden kalf weer.

Aan de zuidzijde verbeeldt vak 7 de ontmoeting van Abraham met Melchizedek en vak 9 de doortocht door de Rode Zee.

In de kruin van het tongewelf loopt een decoratieve rand met renaissance-motieven als ranken, voluten en kandelabers. Deze rand loopt niet door in de segmentvormige gewelfvelden in de koorsluiting. De beschildering is aangebracht op planken, die gevat zijn tussen houten gewelfribben en gespijkerd

tegen schenkels. Ribben en schenkels maken deel uit van de kapconstructie. Dergelijke kapconstructies met houten tongewelf zijn in het westen en midden van ons land tot in de 17e eeuw veelvuldig toegepast.³

De planken sluiten met messing en groef op elkaar aan; zij zijn 22-25 cm breed en maximaal ongeveer 260-262 cm lang.

Van het tongewelf in het koorgedeelte van de kerk zijn de twee rechthoekige vakken aan de westzijde niet beschilderd. Alle gewelfvakken, ook de beide niet beschilderde, worden verticaal begrensd door met ranken gedecoreerde ribben. Het is niet bekend wanneer deze ribdecoratie is aangebracht, maar de verfaspekten en vormgeving tonen aan, dat zij niet behoort tot het oorspronkelijke materiaal.

Geschiedenis

Het beschilderde deel van het tongewelf heeft een bewogen geschiedenis. Afgezien van maatregelen in het verre verleden om ontstane schade zo goed mogelijk te herstellen, zijn met name de laatste honderd jaar niet ongemerkt aan de schilderingen voorbijgegaan.

In 1861 werd geschreven 'dat de toestand van het gewelf zeer bouwvällig was, de planken niet meer spijkervast' [zaten]. Men achtte het waarschijnlijk 'dat over weinige jaren het gehele schilderwerk zal verloren zijn'.⁴

In dat jaar zouden volgens D. van der Kellen jr. twee panelen zijn gesloopt om met het afkomende

materiaal de overige te restaureren.⁵ Van deze bewering is tot nu toe niets gebleken. In de jaren '80 van de 19e eeuw zou een laag vloeibare was over de panelen zijn gelegd om de afbrokkelende, verdorde verf te 'bevestigen', aldus Jhr. Victor de Stuers.⁶

Op aandrang van de toenmalige Commissaris des Konings in de provincie Noord-Holland en de Minister van Binnenlandse Zaken hebben V. de Stuers en P. J. H. Cuypers geadviseerd de schilderijen uit het koor te nemen en vervolgens over te brengen naar het Rijksmuseum te Amsterdam, hetgeen in 1891 gebeurde.

Om overbrenging en montage in Amsterdam mogelijk te maken, was het gewelf aan de Staat der Nederlanden overgedragen en uitgebroken uit de kerk in Warmenhuizen.

Enkele jaren daarna werden de panelen in het gewelf van de hal van de 'Rijksnormaalschool' in de tuin van het Rijksmuseum te Amsterdam aangebracht.

Het Algemeen Handelsblad van 13 maart 1890 vermeldt dat de kosten van uitneming, herstel en plaatsing in het Rijksmuseum en het herstel van het koor in Warmenhuizen f 25.000,- à f 30.000,- zouden bedragen.

De overplaatsing naar Amsterdam en de activiteiten voor, tijdens en na die actie hebben veel beroering gewekt.

E. W. Moes pleit in 'De Spectator' voor handhaving en herstel ter plaatse en wees op het onroerend karakter van de gewelfschilderingen.⁷

Er ontstond een enorme rel over de verplaatsing, de wijze van aanpak van conservering en restauratie, de al of niet vermeende bijschilderingen, overschilderingen en de aard van de herstellingen (afb. 2). G. J. Hoogewerff schrijft dat er wel degelijk 'en zelfs heel wat!' werd bijgeschilderd vooraleer men vond dat het nieuw verworven bezit den volke toonbaar was. Over de aanvullingen schreef hij: 'Aangevuld nu is op het middenvak van het Laatste Oordeel (-) nagenoeg alles: de geheele figuur van Christus op den regenboog, met uitzondering van een enkele mantel; de twee bazuinende engelen zoo goed als geheel; voor driekwart de gestalten der vier verrijzenden. Van deze is alleen de knielende vrouw links, van voren gezien, geheel oorspronkelijk (-). Op de vier belendende vakken behoefde daarentegen betrekkelijk weinig door bijschildering hersteld te worden. Een engel werd tot een vermanend grijsaard; doch overigens werd er niet gezondigd', aldus G. J. Hoogewerff.⁸

In een brief van 4 april 1960 verzocht de Kerkvoogdij aan de Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen de schilderijen terug te mogen hebben in het kader van wat werd genoemd de

'gehele restauratie' van het kerkgebouw.

De ingewonnen adviezen bleken alle positief. De Rijkscommissie voor de Monumentenzorg vond het verantwoord indien de kosten op de restauratie zouden drukken. Het beschilderde tongewelf werd teruggeplaatst in Warmenhuizen en werd, na een goedgekeurde restauratiebegroting - een behandeling met kunsthars, het reinigen en retoucheren van ongeveer 170 m² - opgeknapt.

De schilderijen zijn om niet weer in eigendom gesteld van de Hervormde Gemeente.

In 1978 werd door de Gemeente Warmenhuizen aan de Rijksdienst voor de Monumentenzorg advies gevraagd met betrekking tot het ontpleisteren van de toren, onderhoud en eventuele restauratie van de gewelfschilderingen.

Pas in 1983 werd alles, wat de gewelfschilderingen betreft, wat concreter, niet in de laatste plaats door toedoen van de toenmalige burgemeester W. M. P. Wesselink, die met grote vasthoudendheid aandacht heeft gevraagd voor het beschilderde tongewelf.

Onderzoek

In goede samenwerking tussen de Rijksdienst voor de Monumentenzorg en het Centraal Laboratorium voor onderzoek van voorwerpen van Kunst en Wetenschap is eind 1983 - begin 1984 een summier onderzoek gestart, gericht op de toestand van het hout, de ophanging en het schilderwerk.

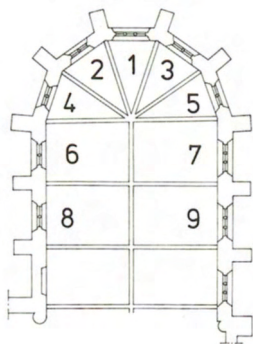
Een gedetailleerd onderzoek van het gehele tongewelf was vanwege de beperkte maat van de beschikbare werksteiger niet mogelijk. Slechts de onderste planken van paneel 9 waren bereikbaar.

De technische staat en onderhoudstoestand leken relatief goed, maar niettemin werd gewezen op de wenselijkheid van een grondige aanpak in de nabije toekomst, om aldus het voortbestaan van de schilderijen te kunnen waarborgen.

Het leek verantwoord serieuze conserverende maatregelen uit te stellen, waardoor tijd beschikbaar kwam voor het verwerven van noodzakelijke fondsen.

Op 4 februari 1987 werd in Warmenhuizen een bijeenkomst belegd, waar de Directeuren van beide Rijksdiensten, samen met de Kerkvoogdij en Gemeentelijke Diensten, een gedetailleerd plan van aanpak ontwierpen.

Op 14 september 1988 werd met een uitgebreid onderzoek begonnen. Een steiger met een goede werkvloer stelde de onderzoekers in staat het tongewelf gedetailleerd aan een inspectie te onderwerpen. Al snel werd duidelijk dat de veronderstel-



1 De vijf segmentvormige gewelfonderdelen 1-5, met de voorstelling van het Laatste Oordeel, de hemel en de hel, gefotografeerd vanaf de werkvloer, 1989.

2 Detail paneel nr. 1 met contouren uit twee perioden. De witte pijl geeft de jongste contour aan.



ling van een relatief goede conditie niet kon worden gehandhaafd.

Het onderzoek is, met onderbrekingen, gedurende ongeveer veertig werkdagen uitgevoerd, waarbij de fotografische documentatie door de Rijksdienst voor de Monumentenzorg is inbegrepen. Tijdens het onderzoek werd afgezien van vèrgaande proefnemingen, pigmentmonsternamen, -analyses, reinigingsproeven etc. Een dergelijk specifiek onderzoek zou namelijk onmiddellijk aan een restauratie vooraf moeten gaan.

Het onderzoek had primair het karakter van een probleeminventarisatie. De richting van aanpak en een basisvisie op conservering en restauratie van deze tongewelfschildering kon worden geformuleerd.

Het onderzoek maakte bovendien duidelijk dat het huidige beeld van de schilderingencyclus een samenstelling is van verschillende elementen (afb. 3 en 4).





In vak 1 suggereert het moeilijk leesbare geschilderde jaartal 1823 een mogelijke opknapbeurt van de schilderijen. Vanwege een behoorlijke documentatie zijn de maatregelen die in het kader van de overplaatsing naar het Rijksmuseum zijn getroffen, betrekkelijk goed te identificeren. Duidelijk zijn, vóór het transport aan het einde van de 19e eeuw, de planken zo goed mogelijk versterkt door het aanbrengen van naar alle waarschijnlijkheid een was-harsmassa aan de achterkant van de planken.

Veel planken zijn toen gelamineerd met oud hout. Hoe goed deze 'opknapbeurt' ook is gedocumenteerd, heden ten dage ontbeert men specifieke gegevens over genomen maatregelen en overwegingen die geleid hebben tot de gekozen aanpak. Dat geldt ook voor de feitelijke informatie over materiaalgebruik.

Het is wat betreft de grotere aanvullingen overduidelijk welke tot de opknapbeurt van na 1891 behoren. Het 19e-eeuwse karakter van die aanvullingen verradt zich en de invloed van Antoon Derkinderen - die in het Rijksmuseum met de gewelfschilderingen van Warmenhuizen bezig is geweest - is merkbaar.

Het zal niet gewenst zijn deze 19e-eeuwse bijschil-

*3 Detail van paneel 1;
hoofdje van figuur die uit
het graf opstaat.*

*4 Detail van paneel 9;
hoofd van verdrinkende
figuur. Afbeelding 3 en 4
tonen opvallende ver-*

*schillende, zowel in vorm-
gevings- alsook in verf-
technische, aspecten.*

deringen in een toekomstige restauratiecampagne weg te nemen en te vervangen door retouches van hedendaagse restaurateurs.

Tijdens de verplaatsing van het beschilderde tongewelf van Amsterdam naar Warmenhuizen aan het begin van de jaren '60 van deze eeuw is op grond van de eerder gememoreerde, goedgekeurde begroting van 6 januari 1964 veel gebeurd dat de huidige toets der kritiek niet kan doorstaan.

Niet alleen is het transport van de planken - gezien hun technische staat - riskant geweest, ook de werkzaamheden in situ zijn oppervlakkig en met weinig inzicht en inventiviteit uitgevoerd (afb. 5).

De verplaatsingen hadden onder andere veel littekens van spijkers tot gevolg, mede omdat het aantal schenkels in Amsterdam geringer was dan in de kap van Warmenhuizen. Reinigingspogingen in diezelfde jaren mislukten en hadden evident verlies tot gevolg. Op veel plaatsen is het kale hout met zijn nerven en 'spiegels' hinderlijk in de voorstelling aanwezig (afb. 6).

Zoals V. de Stuers al opmerkte, is de bladderende verf voor het transport naar Amsterdam vastgelegd



5 Detail uit de voorstelling van de hel. Zowel de slechte toestand van het hout als de kitvullingen uit begin jaren zestig van deze eeuw zijn duidelijk te zien. Alle spijkers uit die laatste periode roesten ernstig.

Zij zijn te herkennen aan de kruisvormige ribbel. De oude spijkerlittetekens zijn vroeger al eens gekit. De oude spijkers waren door middel van een kraslijn gericht.

met warme was. Ook de achterkant is aldus behandeld, zoals hierboven al werd vermeld. De aanwezigheid van was op de voorkant leidde tot een gevarieerd glansbeeld (afb. 7). Op diverse plaatsen lijkt ook verf op de was aanwezig te zijn, maar de hoeveelheid van die plaatsen is nog niet geïnventariseerd. In die gevallen zal de was bezwaarlijk kunnen worden weggenomen. De waslaag heeft verder een ernstige verdonkering van de voorstelling veroorzaakt en leidde waarschijnlijk tot hogere mate van stof- en vuilaanhechting. De vele kitplekken, vullingen en naadoverschrijdende houtreparaties uit de jaren zestig van deze eeuw zijn praktisch alle onhoudbaar en zullen in een restauratiecampagne moeten worden herzien.

7 Detail van paneel 7; het glansverschil van het beschilderde oppervlak door partieel gebruik van was is duidelijk te zien.





6 Detail van paneel 1, behorend aan een uit het graf opstaande figuur. De storende werking van blootgekomen nerven en

'spiegels' van het eikenhout is hier duidelijk te zien. Zie ook de opmerkingen met betrekking tot de spijkers bij afb. 5.



Hoe nu verder?

Tijdens de toekomstige restauratie zal gewerkt moeten worden met de ervaring die men opdoet bij conserverings- en restauratiewerkzaamheden aan paneel nr. 5. Omdat het ondoenlijk is een goed plan en gespecificeerde begroting te ontwerpen in een situatie waarbij veel factoren totaal niet te beoordelen zijn, is besloten met paneel 5 als proefpaneel te beginnen. Dit paneel biedt alle problemen die er zijn.

Hoofdpunten bij de restauratie zullen ongetwijfeld zijn: 1. de verbetering en conservering van het hout, 2. de verbetering van het ophangstelsel aan de gesaneerde kap, 3. de preventieve maatregelen op het gebied van brandpreventie, 4. vochtthuishouding, verwarming en verlichting, 5. de verbetering van slechte houtreparaties en vullingen en 6.

8 Detail van paneel 8: stenen tafelen van Mozes met lettertekens; zie opmerking W. Kloek, voetnoot 11.

vervanging van onacceptabele retouches en bijschilderingen. Niet alleen zal het nodig blijken de gehele huidige situatie zorgvuldig te documenteren, maar ook zal het nuttig en waardevol zijn de toekomstige restauratie in een degelijke publikatie te verantwoorden.

Hierin zou 'Warmenhuizen' vergeleken kunnen worden met de schilderijen in de Grote Kerk te Naarden, maar ook met resten van beschilderde tongewelven in de Oude Kerk te Amsterdam en de Zuiderkerk te Enkhuizen.

Tegen de achtergrond van de hardnekkige geruchten van toeschrijving van 'Warmenhuizen' aan Jan van Scorel is de suggestie van de Culturele Raad Noord-Holland overgenomen om kunsthistoricus W. Kloek de kunsthistorische aspecten en de toeschrijvingskwestie nader te laten toelichten (afb. 8).

1. W. Kloek, H. H. J. Kurvers en V. R. Mehra, *Over de Gewelfschilderingen in Warmenhuizen, de Kunsthistorische plaats, de toestand en een voorstel tot behandeling*, onderzoeksrapport RDMZ/CL, maart 1989.
2. Ontleend aan de redengevende omschrijving uit het Monumentenregister.
3. H. Janse, *Houten kappen in Nederland 1000-1940*, Delft/Zeist 1989, p. 147 e.v. en 265 e.v.
4. D. van der Kellen Jr., in: *De Nederlandsche Spectator*, 1861, nr. 50.
5. Zie noot 4.
6. V. de Stuers: 'De Heer Moes over Warmenhuizen', ingezonden brief in *De Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 29 april 1893, 1e blad A.
7. E. W. Moes, *De Nederlandsche Spectator*, 1890, A.R. 12.
8. G. J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst II*, 's-Gravenhage 1937, p. 540-549.

De gewelfschilderingen in de Ursulakerk te Warmenhuizen

In de kerk van Warmenhuizen bevinden zich vijf grote bijbelse voorstellingen, geschilderd op het houten gewelf van het koor. Welke Nederlandse renaissancekunstenaar deze schilderijen heeft uitgevoerd is een tot nog toe onopgeloste vraag.

De plaats van Warmenhuizen in de middeleeuwen en in de 16de eeuw

Warmenhuizen, tot voor kort een klein en afgelegen dorp in de kop van Noord Holland, moet in de late middeleeuwen een niet onbelangrijke plaats zijn geweest. Het dorp heeft via de Noordhollandse meren een open-water verbinding gehad met de Zuiderzee en zo ongetwijfeld een rol gespeeld in de visvangst. Het wapen van Warmenhuizen is ontleend aan het wapen dat door de heren van het nabij gelegen Egmond werd gevoerd. Tot in de vroege zeventiende eeuw was Warmenhuizen een heerlijkheid van de graven van Egmond, één van de meest aanzienlijke geslachten van de Noordelijke Nederlanden. De graven van Egmond, de abdij van Egmond, enkele vertegenwoordigers van prominente Alkmaarse geslachten, enkele Haarlemse, Amsterdamse en Alkmaarse kunstenaars, er is een aantal verbindingen tussen Warmenhuizen en de kunstlievende personen uit deze groep. Met de in de dertiende eeuw gestichte en in de vijftiende en zestiende eeuw uitgebreide Ursulakerk heeft het dorp een niet onaanzienlijke parochiekerk gehad. Behalve de gewelfschilderingen uit de eerste helft van de zestiende eeuw heeft de kerk, later in de eeuw, ook nog een groot altaarstuk van de Amsterdamse schilder Pieter Aertsen geherbergd. Het bestaan van dit altaarstuk, een drieluik met een Calvarieberg als middenstuk, is overgeleverd in het relaas van Carel van Mander, de schilder-biograaf. In zijn 'Schilderboeck' uit 1604 vertelt hij hoe in 1566 beeldenstormers het stuk uit de kerk verwijderden en hoe de weduwe van Sonneveld 100 pond bood om zo het schilderij te redden.¹ De rabauwen sloegen het altaarstuk desondanks aan stukken. Het verhaal maakt niet de indruk een

legendarische vertelling te zijn. De weduwe van Sonneveld was één van de rijkste inwoners van Alkmaar en behoorde tot een belangrijk geslacht van opdrachtgevers van kunst. Ook noemt Van Mander een enkel specifiek detail over de voorstelling - de benen van de slechte moordenaar worden met een bijl stuk geslagen - en men mag daarom inderdaad aannemen dat een belangrijk drieluik van Pieter Aertsen, vermoedelijk omstreeks 1560 geschilderd, zijn weg heeft gevonden naar Warmenhuizen.²

Deze betrekkelijk summiere verwijzingen mogen duidelijk maken dat de gewelfschilderingen in Warmenhuizen, hoe uitzonderlijk ze ook zijn, niet in een volslagen isolement zijn ontstaan. Ook kan hier, eveneens summier, verwezen worden naar de niet onbelangrijke traditie van het beschilderen van gewelfvakken in kerken, waarvan bijzonder veel verloren moet zijn gegaan maar waarvan ook her en der nog wat bewaard is. In dat verband kan gewezen worden op de schilderijen in de Grote Kerk te Alkmaar en op de schilderijen in Naarden. In de Zuiderkerk in Enkhuizen zijn rudimenten van schilderijen bewaard. Van de houten gewelven van de Kapelkerk te Alkmaar en in de Sint Pancras-kerk te Hoorn, die bij branden in de achttiende en negentiende eeuw verloren zijn gegaan, is bekend dat zij van schilderderingen waren voorzien. In de Oude Kerk te Amsterdam zijn niet lang geleden bij een restauratie schilderijen uit verschillende perioden te voorschijn gekomen. Ongetwijfeld is er meer geweest. De tot nog toe genoemde schilderijen bleven in geografisch opzicht beperkt tot het Noordhollandse. Ook elders in het land is de gewelfschildering toegepast, waarbij, volstrekt willekeurig gekozen, Kerkwijk en Harderwijk respectievelijk mogen staan voor een



1 Gewelfschildering in de Ursulakerk te Warmenhuizen. Het Laatste

Oordeel; gedeelte met de hemel (foto RDMZ, 1963).

verwante beschildering van een houten gewelf en voor een betrekkelijk decoratieve schildering op een stenen gewelf uit de vroege Renaissance-tijd. Van alle genoemde schilderingen is de gewelfdecoratie in Warmenhuizen in stilistisch opzicht de meest geavanceerde. Het decoratieve element is relatief ondergeschikt aan de intentie om grote voorstellingen met een belangrijk moment uit een bijbelverhaal weer te geven en dat alles in een iconografisch samenhangend geheel. Hoewel de schilderingen door hun slechte staat nog maar met moeite naar waarde kunnen worden geschat, kan toch worden gesteld dat zij moeten hebben behoord tot de belangrijkste voorbeelden van monumentale schilderkunst van de vroege renaissance in de Noordelijke Nederlanden.

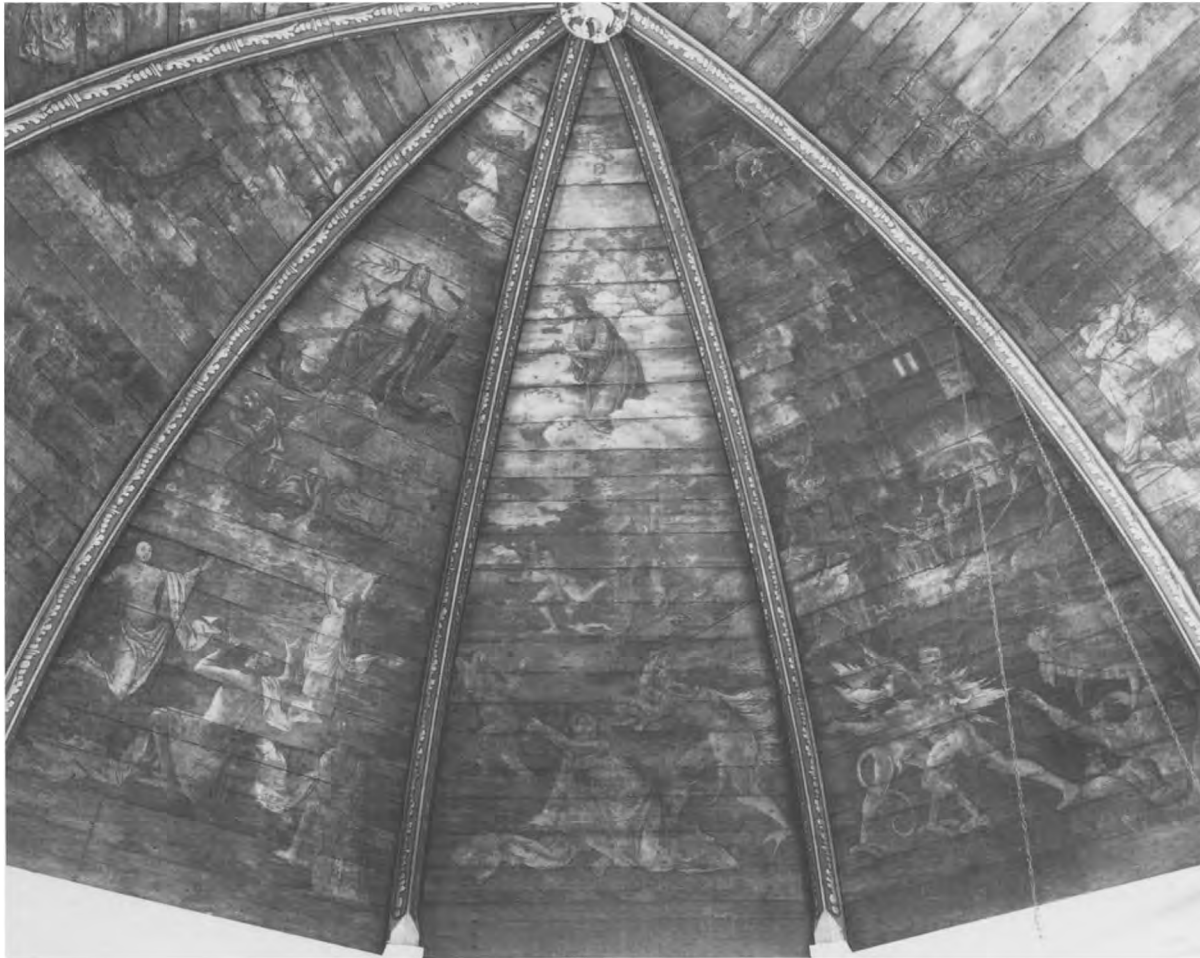
Aangezien de schilderingen door de staat van conservering helaas slecht te zien zijn, is een beschrijving van de voorstellingen - sedert de fotografie bij schilderingen doorgaans een wat gefor-

ceerde vingeroefening - een goede hulp bij het herkennen van het weergegevene en bij het verkrijgen van inzicht in de voornaamste handelingen en betekenisvolle details.

Beschrijving van de vijf voorstellingen

De schilderingen bestaan uit vijf voorstellingen. Het zijn, verdeeld over vijf gewelfsegmenten van de absis, *Het Laatste Oordeel* (afb. 1, 2) en op de twee aangrenzende gewelfvelden aan de noordzijde rechts *De inzameling van het manna* (afb. 3) en links *De dans om het gouden kalf* (afb. 4), en op overeenkomstige wijze aan de zuidzijde, links *De ontmoeting van Abraham en Melchizedek* (afb. 5) en rechts *De doortocht door de Rode Zee* (afb. 6).

De vier laatst genoemde voorstellingen worden bekroond door een ornamentaal veld (zie afb. 5), telkens in de bovenhoeken afgerond, met een motief van voluutvormig bladwerk, symmetrisch geordend aan weerszijden van een kandelaber, waarbij het geheel aan de onderzijde is afgebiesd met een smalle band van overeenkomstig rankenwerk.



Bij *Het Laatste Oordeel* is een dergelijk ornamentaal werk niet aanwezig. Alle velden zijn onderling gescheiden door met ornament versierde ribben.

Het Laatste Oordeel (afb. 1, 2), de meest gehavende voorstelling van het ensemble, laat in het midden Christus zien, gezeten op de regenboog tussen zwaard en palmtak. Links en rechts van hem bevinden zich respectievelijk Maria en Johannes de Doper voor de in een halve kring gezeten apostelen. Boven Christus bevindt zich een engel die het kruis draagt en vlak onder hem blazen twee engelen op een bazuin, de aankondiging van het oordeel. Op de aarde openen de graven zich en herrijzen de doden. Links en rechts voltrekt zich tussen engelen en duivels de strijd om de zielen. Rechts probeert een monsterlijke duivel met een bootshaak een wegkruipende vrouw te overheersen. Op het meest rechtse veld van de absis is de hel uitgebeeld met duivels die de zielen in een enorme monsterkop pogen te werpen, terwijl meer naar de achtergrond een ziel aan een braadspit wordt geregen en zielen in een grote pot worden gekookt. Een brandende stad vormt bij dit alles het decor.

2 Gewelfschildering in de Ursulakerk te Warmenhuizen. *Het Laatste*

Oordeel; gedeelte met de hel (foto RDMZ, 1963).

Aan de linkerkant verwelkomt Petrus de door de engelen geredde zielen. Zij worden verder geleid naar een gebouw met een met rijk ornament versierde tribune, waarop engelen musiceren. Daarboven worden de zielen ten hemel gevoerd.

De vier taferelen aan weerszijden zijn niet bedoeld om te worden 'gelezen' in de chronologische volgorde, in de volgorde waarin ze in de bijbel worden verhaald. Dat zou inhouden dat *Abraham en Melchizedek* (Genesis 14), *De doortocht door de Rode Zee* (Exodus 14) en *De mannaregen* (Exodus 16) zou worden gevolgd door *De dans om het gouden kalf* (Exodus 32), gebeurtenissen die niet echt in een logische samenhang staan. Op hun onderling verband zal verderop worden ingegaan.

De dans om het gouden kalf (afb. 4) laat in het midden een fraaie, rijk van bladornament voorziene zuil zien, die door het beeld van een kalf wordt





4 Gewelfschildering in de Ursulakerk te Warmenhuizen. De dans om het gouden kalf (foto RDMZ, 1964).

bekroond. Eromheen dansen enkele rijk uitgedoste figuren en twee halfnaakte kindertjes. Eén van de vrouwen, links van het kalf, houdt een ring op, ongetwijfeld een verwijzing naar de ringen en sieraden die volgens de bijbel als grondstof voor het afgodsbeeld hadden gediend en in dat geval dan ook niet in overeenstemming met de volgorde der gebeurtenissen. Tegen de achtergrond bevindt zich een tentenkamp met links voor een tentopening een trommelaar en kennelijk nog twee muzikanten. Rechts heft Mozes, in zijn woede om de overtreding van het eerste gebod, de wetstafels op, die hij op het volgende ogenblik zal verbrijzelen. Rechts naast hem staat een heftig gebarende man, in wie vermoedelijk Jozua moet worden herkend. Op een hoge rotspunt rechts boven ontvangt Mozes - hier in simultaanvoorstelling weergegeven - uit de handen van God de Vader de wetstafelen. God de Vader is overigens niet als een wolk afgebeeld, zoals de bijbel zegt en zoals ook andere kunstenaars de scene hebben weergegeven, maar als een menselijke figuur.

3 Gewelfschildering in de Ursulakerk te Warmenhuizen. De inzameling van het manna (foto RDMZ, 1964).



5 Gewelfschildering in de Ursulakerk te Warmenhuizen. De ontmoeting van Abraham en Melchizedek (foto RDMZ, 1963).

De inzameling van het manna, ofwel 'De manna-regen' (afb. 3), is weergegeven in een landschap met op de achtergrond het tentenkamp van de Israëlieten en met rechts, op een hoge rots, Mozes die voor zijn volk voedsel afsmeekt. De parallel tussen deze weergave van Mozes en die op *De dans om het gouden kalf* is door de grote overeenkomst hoogst opmerkelijk. Op de voorgrond wordt het manna door een rijk geklede jonge vrouw verzameld in een ijzeren kookpot, terwijl een knielende oude man het hemels brood in een houten kuipje bijeengaart. Een halfnaakt kind, pal op de voorgrond, is reeds met eten begonnen. Links wordt het manna opgevangen in een plat bord door een op de rug geziene soldaat en rechts in een hoed door een man met een lange mantel en een haarnet. Op het middenplan verkeren nog een jonge vrouw met een aardewerken pot en een man met een drinkkan op de schouder. Rechts op de achtergrond wordt het manna opgevangen in een schaal door een staande en geraapt door een knielende figuur.

De grote variatie van gebruikte middelen bij het verzamelen is niet aan de bijbel ontleend maar heeft door het benadrukken van de grote behoefte aan hemels brood, die naar elke vorm van mand of vat heeft doen grijpen, wellicht toch een overdrachtelijke betekenis. *De ontmoeting van Abraham en Melchizedek* (afb. 5)



vindt plaats voor een poort met boven de opening een fries met bladornament dat zeer verwant is aan de decoraties boven de voorstellingen en boven dat fries bevindt zich een geveltop met rijk ornament en een kruis dat centraal geplaatst is in een nis. Voor de poort staat de priester Melchizedek, gekleed met een mijter en een bisschopsmantel, gesloten met een speld met driepas. Deze houdt in de rechter hand een fraaie schenkan en overhandigt met de linker een klein brood aan Abraham. De laatste is gekleed als legeroverste. Hij heeft een ruiterdegen aangespnt en zijn helm met pluimen naast zich op de grond geplaatst. Links op de voorgrond staat, en profil naar rechts, zijn jachthond. Rechts op de voorgrond staat een forse militair met een splittenhoed en met een groot zwaard aan zijn zij, kennelijk een tweehander. In hem moeten we vermoedelijk de kapitein van het voetvolk zien. In het midden staat een vaandrig, een figuur, van wie slechts delen van de kleding en van het vaandel zijn bewaard. Rechts op de achtergrond bevinden zich soldaten en de koningen die Abraham zojuist heeft overwonnen. Achter Melchizedek, in de poort, bevindt zich diens gevolg, waaronder een jonge man met splittenhoed en enkele schriftgeleerden.

De doortocht door de Rode Zee (afb. 6) is als vierde tafereel weergegeven. Op het eerste plan voltrekt zich het onderstromen van het pad waardoor de Israëlieten zijn ontsnapt en het verdrinken van de troepen van de farao. De laatst genoemde bevindt zich in het midden, te paard, en profil naar links. Hij draagt een platte hoed en is bezig zijn zwaard, een tweehander, te trekken.³ Meer naar links, op het voorplan, slaat een soldaat op een steigerend paard met hoog opgeheven hoofd wild van zich af met een stuk hout, vermoedelijk een gebroken lans. Kennelijk heeft een spartelende man voor hem gepoogd zich aan zijn paard op te trekken. Ook links en rechts van deze ruiter bevinden zich personen die op het punt staan te verdrinken. Rechts is een half op de rug geziene ruiter weergegeven en verderop bevinden zich nog een ruiter en soldaten, waaronder een lansknacht, en verdrinkende personen. Op de oever, links op het tweede plan, slaat Mozes met zijn staf op de golven. Links naast hem staat een fraai uitgedoste figuur, naar alle waarschijnlijkheid Aäron. Achter hem bevinden zich nog enkele figuren. Verderop in het woeste landschap trekken figuren met stokken over de

schouder naar links weg. Ongetwijfeld is hier het volk Israël bedoeld, aan het begin van een jarenlang verblijf in de woestijn.

Iconografische opmerkingen

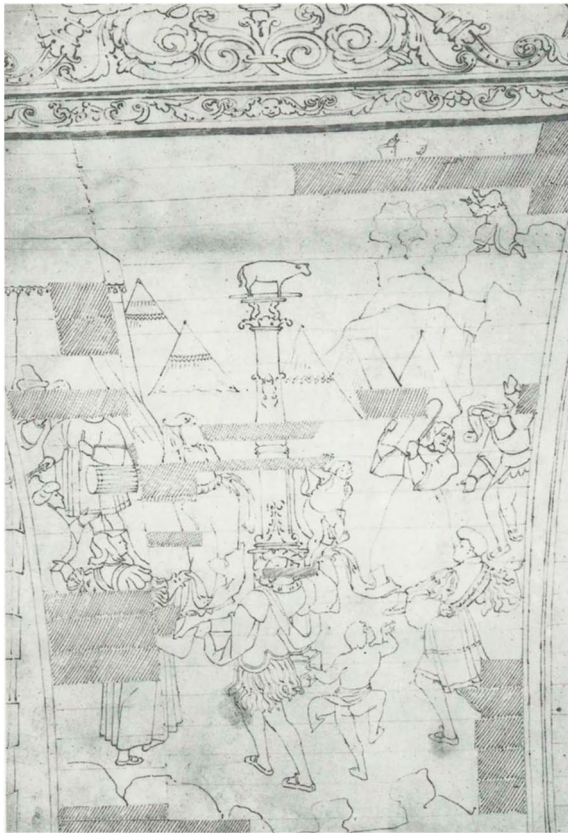
Over de betekenis van de vijf voorstellingen kan men voor elk afzonderlijk enkele opmerkingen maken. Daarnaast dient te worden ingegaan op de onderlinge samenhang van de voorstellingen en op hun betekenis in het kerkgebouw.

Dat *Het laatste oordeel*, waarop de gelovige, door de plaatsing boven het hoogaltaar, als vanzelf het oog richtte, een lerende en vermanende functie heeft gehad, ligt wel zeer voor de hand. De gelovige werd zo bij iedere kerkgang geconfronteerd met de heerlijkheden van de hemel en de verschrikkingen van de hel. Eens zal hij zelf voor de goddelijke rechter verschijnen.

De voorstelling wijkt in wezenlijk opzicht niet af van de talrijke weergaven van het Laatste Oordeel in de 15de en 16de eeuw. Men zou kunnen opmerken dat de aartsengel Michaël, aan wie vaak een centrale rol wordt toebedeeld, ontbreekt. Hoewel de afwezigheid van deze heilige engel zeker wijst op een betrekkelijk zuivere interpretatie van het Laatste Oordeel, is deze wijze van uitbeelden toch geenszins uitzonderlijk. In verschillende weergaven van het onderwerp in de eerste decennia van de 16de eeuw en ook al in enkele weergaven uit de latere jaren van de 15de eeuw is de figuur van Michaël weggelaten en men kan dan ook spreken van een al bestaande traditie.

Wat de vier taferelen aangaat, hierover zijn geen uitzonderlijke afwijkingen te melden. Wel valt op dat de in deze periode opkomende nauwkeurige bijbellezing kennelijk nog niet van grote invloed is geweest. In de bijbel staat bijvoorbeeld dat Mozes, na de doortocht door de Rode Zee, zijn hand ophief en dat toen het water zich weer sloot. In *De doortocht door de Rode Zee*, zoals weergegeven in Warmenhuizen, heft Mozes zijn staf op. In het bijbelse verhaal over de manna-regen ligt een sterke nadruk op de eetbaarheid van het hemels brood voor slechts één dag, met uitzondering van de sabbath. Zoals de scene in Warmenhuizen is weergegeven, ligt de nadruk eerder op het inzamelen en daarmee sluit *De inzameling van het manna* goed aan bij de iconografische traditie, zonder veel rekening te houden met de letterlijke bijbeltekst. Ook de weergave van God de Vader in mensengedaante in *De dans om het gouden kalf*, waar de bijbel spreekt over Zijn verschijning in de gedaante van een wolk, bevestigt het geschetste beeld: de voorstellingen afzonderlijk sluiten goed aan bij de bestaande tradities en laten weinig ruimte voor speculaties over

6 Gewelfschildering in de Ursulakerk te Warmenhuizen. *De doortocht door de Rode Zee* (foto RDMZ, 1964).



7 Tekening van Antoon Derkinderen ter documentering van de toestand van de gewelfschilderingen uit

Warmenhuizen. De dans om het gouden kalf. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

bindingen met de nieuwste theologische inzichten van die tijd.

De samenhang tussen twee taferelen is zeer groot en rechtvaardigt het vermoeden dat het ensemble, misschien wel met andere hoogtepunten in de kerk, een weloverwogen iconografisch en liturgisch geheel heeft gevormd. Het zijn *De inzameling van het manna* en *De ontmoeting van Abraham en Melchizedek* die tot dit vermoeden aanleiding geven. Deze twee voorstellingen, die beide gelden als typologieën, oud-testamentische voorafbeeldingen, van Het Laatste Avondmaal, worden zeer vaak als paar aangetroffen.⁴ Het manna als hemels brood wordt dan verbonden met het brood van Het Laatste Avondmaal en de wijn die Melchizedek aanbiedt met de miswijn. De twee taferelen worden bijvoorbeeld vaak gebruikt als voorstellingen op de zijpanelen van een drieluik met Het Laatste Avondmaal als middenstuk.

De dans om het gouden kalf kan worden gezien als het klassieke moment van het stellen van de wet en het zondigen daartegen door de mensheid. *De doortocht door de Rode Zee* kan dan weer worden gezien

als het ogenblik van redding en van vergiffenis.

Dat zou inhouden dat *Het Laatste Oordeel* wordt geflankeerd door twee taferelen van zondigen en vergeving en door twee gebruikelijke voorafbeeldingen, ontleend aan het Oude Testament, van *Het Laatste Avondmaal*, het nieuwe verbond dat God met de mensheid heeft gesloten.

Zoals bij *Het Laatste Oordeel* weliswaar geen ongebruikelijke variant van het onderwerp is gekozen, maar toch wel een betrekkelijk zuivere, zo kan ook voor de vier taferelen worden gesteld dat zij geenszins ongebruikelijk zijn, maar dat de keuze van onderwerpen die overigens alle aan de bijbel zijn ontleend, kennelijk met zorg is geschied. Aan de keuze van de onderwerpen op de gewelven in Warmenhuizen heeft een uitgebalanceerd programma ten grondslag gelegen, waarbij onmiskenbaar sprake is van een aanvoelen van actuele theologische opvattingen, zonder dat er kan worden gesproken van een beïnvloeding door de meest geruchtmakende godsdienstige vernieuwing van die tijd, de Reformatie.

Korte opmerking over de toestand

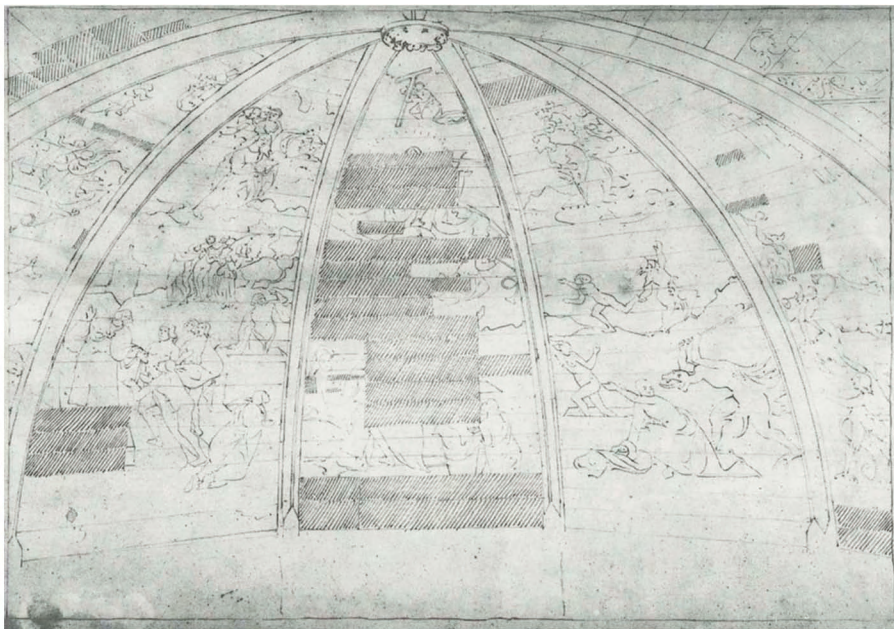
De toestand van de gewelfschilderingen - dat is bekend - is slecht tot zeer slecht. Waar zoveel werk uit de zestiende eeuw door vernietiging verloren is gegaan, is het Warmenhuizense ensemble weliswaar voor totale teloorgang behoed gebleven, maar ook niet veel meer dan dat. Zoals reeds gezegd, de voorstellingen zijn door de slechte staat moeilijk te lezen en daarbij zijn bovendien op tal van plaatsen planken vervangen. In het voorgaande is op de toestand van de gewelfschilderingen en detail ingegaan. Enkele van de belangrijkste lacunes, zoals die gemakkelijk kunnen worden herkend aan de door Der Kinderen vervaardigde tekeningen (afb. 7-11), waarin de nieuw ingezette planken zijn gearceerd, moeten toch kort worden vermeld. Het middelste segment van *Het Laatste Oordeel* is vrijwel integraal een reconstructie, evenals de figuur van de vaandeldrager in *Abraham en Melchizedek*. Bij herstellingen in de negentiende eeuw zijn de contouren stevig aangezet, zodat de voorstellingen nu nog kunnen worden 'gelezen'. Voor het overige dient hier slechts deze korte constatering over de toestand te volstaan.

Het artistieke milieu en de datering

Over de kunsthistorische plaatsing van de schilderijen en de daarmee verbonden veronderstellingen aangaande de datering en de toeschrijving, dient te worden gesteld dat het hier om een samenhangend geheel van overwegingen gaat, die ter



8 Tekening als afb. 7. De inzameling van het manna en de hemel. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



9 Tekening als afb. 7. Het Laatste Oordeel. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

wille van de duidelijkheid uiteen zijn gerafeld. Toch is het, gezien het ontbreken van documentaire aanwijzingen en gezien de verwarring die er over de toeschrijving van de schilderijen bestaat, raadzaam om de stilistische overwegingen aangaande datering en toeschrijving stap voor stap te bespreken.

Twee kunstenaars, beroemde tijdgenoten, zijn voor de meester van de schilderijen te Warmenhuizen de belangrijkste bron van inspiratie geweest. Het zijn Lucas van Leyden en Jacob Cornelisz van Oostsanen.

Het ligt voor de hand om de vergelijkingen met de laatste en oudste kunstenaar te beginnen. De gelaatstypen, toegepast in de schilderijen te Warmenhuizen, herinneren bij herhaling aan Jacob Cornelisz, met name de ronde kinderhoofdjes met de mopsneusjes, maar ook de koppen van sommige vrouwen. Het gelaatstype van Mozes in *De dans om het gouden kalf* is kennelijk ontleend aan de geïdealiseerde Christus-koppen in het werk van Jacob Cornelisz. Ook doet de rijke kleding van sommige vrouwen en hun houding, met name in *De inzameling van het manna* denken aan deze Amsterdamse meester. Ook op andere plaatsen worden we aan

10 Tekening als afb. 7. De hel en de ontmoeting van Abraham en Melchizedek. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



11 Tekening als cfb. 7. De doortocht door de Rode Zee. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



Jacob Cornelisz herinnerd. Zo roept de van zich afslaande ruiter in *De doortocht door de Rode zee* de figuur van David in herinnering in *De ontmoeting van David en Abigail* te Kopenhagen. De vergelijking met Lucas van Leyden is in sommige opzichten wat minder direct. Wel voor de hand ligt de vergelijking met Lucas' ornament-

gravures, een kleine serie die is ontstaan in de jaren 1527 en 1528. Naar hun aard zijn deze gravures zeer verwant met de in de gewelfschilderingen toegepaste ornamentiek, die overigens ook bij de grafiek van de raadselachtige Meester GI kan worden gesignaleerd. Ook bij andere kunstenaars uit deze periode is deze ornamentiek in zwang geweest, maar dan doorgaans wat later in de tijd. Al met al mag worden aangenomen dat Lucas van Leyden behoort tot de eerste kunstenaars die dit specifieke ornament-type heeft toegepast en dat betekent voor de gewelfschilderingen een datering van 1527/28 op zijn vroegst.

De tweede wat minder gemakkelijk onder woorden te brengen overeenkomst met het werk van Lucas is de wijze van componeren. Lucas van Leyden leerde omstreeks 1525 levendige figuurgroepen samen te stellen met talrijke oversnijdingen en bereikte zo een grote samenhang tussen de figuren. Dit principe heeft hij voor het eerst optimaal toegepast in de gravure *Vergilius in de mand* uit 1525. De groep spottende figuren op de voorgrond in deze gravure is volmaakt samenhangend en herinnert in dit opzicht aan *Het Laatste Avondmaal* van Leonardo da Vinci, waar eveneens een levendige interactie tussen de figuren op magistrale wijze tot een geïntegreerde weergave van de gebeurtenis heeft geleid. In wezen is in de gewelfschilderingen in Warmenhuizen op een verwante wijze een eenheid van handeling bereikt. Er is steeds een concentratie op de hoofdgebeurtenis, er is sprake van een handeling tussen op elkaar reagerende figuren, waarbij een betrekkelijk klein aantal personen de massa representeert. Overigens zijn toch telkens, terwille van het verha-

lend karakter, simultaanvoorstellingen toegepast, soms in de achtergrond (Mozes op de berg), soms op de voorgrond (de vrouw met de ring in *De dans om het gouden kalf*). Aangenomen mag worden dat de kunstenaar die in Warmenhuizen aan het werk is geweest de vormprincipes die omstreeks 1525 als een renaissance vernieuwing uit Italië in de Nederlanden werden geïntroduceerd, aan andere Nederlandse kunstenaars heeft ontleend en daarbij gaat dan de gedachte in de eerste plaats uit naar Lucas van Leyden en wellicht ook naar Jan Gossaert, wiens invloed op Lucas in dit opzicht vermoedelijk van belang is geweest. De andere dominerende kunstenaar uit dit tijdvak, Jacob Cornelisz, heeft aan deze vernieuwingen vrijwel geen deel meer gehad.⁵

Voor de rijke kledij en voor de soms wat theatraal acterende figuren kan bovendien worden verwezen naar de Leidse school. De genoemde kenmerken zijn in de Nederlanden het meest treffend toegepast door een groep Antwerpse kunstenaars, actief omstreeks 1510-25, die doorgaans met de verwarrende naam 'Antwerpse maniëristen' wordt aangeduid. Het 'maniërisme' van deze kunstenaars is gelegen in de overdadige bontheid van de kleding en in de nadrukkelijke, vaak wat lege gebaren en houdingen. De aan deze school meest verwante kunstenaars in de Noordelijke Nederlanden worden in Leiden gelocaliseerd. Cornelis Engebrechtsz, leermeester van Lucas van Leyden, en zijn zoons kunnen in dit verband worden genoemd. De kunstenaar van de gewelfschilderingen in Warmenhuizen heeft zich in sommige aspecten onmiskenbaar laten leiden door de genoemde groep Leidse meesters.

Uit het geheel van overwegingen die in het voorafgaande naar voren zijn gebracht is wel het voornameste facet de wijze van componeren die een ontstaan van de gewelfschilderingen van Warmenhuizen ná 1525 doet vermoeden.

Over de toeschrijving van de gewelfschilderingen

Bij het zoeken naar een kunstenaar die de gewelfschilderingen in Warmenhuizen kan hebben gemaakt zijn tot nog toe twee namen met enige nadruk naar voren gebracht, die van Jan van Scorel en van Cornelis Buys. Vooral wat de eerste kunstenaar betreft dient te worden geconstateerd dat de kunsthistorische kennis in de afgelopen eeuw ingrijpende wijzigingen heeft ondergaan. Ontdekkingen van schilderijen en documentaire vondsten hebben in een hoog tempo het beeld verrijkt, verfijnd en soms op verrassende wijze gewijzigd. Inmiddels is een redelijk consistent beeld van het werk van de kunstenaar ontstaan, uiteraard met grote leemten



12 *De ontmoeting van Abraham en Melchizedek.*
Tekening te Weimar.

maar toch met een zekere samenhang en met een begrijpelijke ontwikkeling.

Hoewel het beeld van Cornelis Buys door veel grotere onzekerheden wordt gekenmerkt, zijn er toch genoeg aanknopingspunten om tot een verantwoorde afweging aangaande een toeschrijving te kunnen komen.

Een gegeven, gelegen buiten de feitelijke gewelfschilderingen en toch ook van belang voor het vertrekpunt aangaande de toeschrijving, is de ontwerp-tekening voor *De ontmoeting van Abraham en Melchizedek*, die zich in Weimar bevindt (afb. 12).⁶ Deze tekening is van een kwadraatnet voorzien en de veronderstelling dat het hier om een werktekening voor de schildering in Warmenhuizen gaat - het zou immers ook mogelijk zijn geweest dat de kunstenaar van de gewelfschilderingen zich had gebaseerd op een ouder voorbeeld en dat de tekening op die manier verband hield met een 'moedercompositie' - wordt daardoor versterkt.

De tekening vertoont overigens een aantal opvallende verschillen met de uiteindelijk gerealiseerde schildering, terwijl deze in andere onderdelen getrouw is gevolgd.⁷ Daaruit kan worden geconcludeerd dat de maker van de gewelfschilderingen de tekening op creatieve wijze heeft gebruikt. Als voorbeeld van het getrouw volgen van de tekening

kan het groepje van gevangen koningen worden genoemd. Verschillend zijn bijvoorbeeld de windhond, die in de tekening zittend is weergegeven, de 'kapitein' rechts, wiens elegante houding is gewijzigd in een meer martiale. De man steunt in de tekening met de linkerhand op een stok, die in de gewelfschildering achterwege is gebleven, terwijl de kunstenaar tijdens het tekenen heeft gezocht naar een goede positie voor het aangespte zwaard en daar de juiste plaats heeft gevonden. De kunstenaar gebruikt de getekende beenhouding van deze figuur twee keer in *De dans om het gouden kalf*. In de tekening overhandigt Melchizedek het brood, terwijl hij in de schildering op het punt staat het te overhandigen. Opvallend is ook dat de schamele restanten van de vaandeldrager in de schildering niet geheel overeenkomstig zijn met de tekening. Ook hier is kennelijk gekozen voor een forsere, minder elegante houding van deze figuur. Hij is meer wijdbeens geplaatst en hij heeft zijn linkerhand niet meer in de zij gezet maar houdt nu een staf in de hand. Bij de figuren in de poort zijn eveneens kleine verschuivingen opgetreden. Al met al verschaft de tekening zo belangrijke inzichten in het kunstenaarschap van de meester van de Warmenhuizense gewelfschilderingen.

Als compositie sluit deze voorstudie, meer dan de uiteindelijke schildering, nauwer aan bij het werk van de Leidse meesters. De uitgevoerde wijzigingen komen alle overeen met een wat rijpere opvatting over de idealen van de renaissance.

Het handschrift van de tekening, waarin eveneens Leidse elementen kunnen worden opgemerkt, is tamelijk karaktervol en daarom zou men kunnen vermoeden dat het blad met andere tekeningen in verband zou kunnen worden gebracht. Helaas is tot nog toe geen tekening gesignaleerd met dezelfde typische kenmerken. Voor de eventuele toeschrijving van de gewelfschilderingen aan Jan van Scorel of Cornelis Buys, die hierna aan de orde zal komen, biedt de tekening weinig steun.

Over het eventuele auteurschap van Jan van Scorel

Volgens een oude bron zijn de schilderingen in 1525 door Jan van Scorel vervaardigd.⁸ Deze stelling, die voortkomt uit een 18de eeuwse bron en die telkens weer veronderstellenderwijs wordt geuit, verdient, alleen al om de ouderdom, een zorgvuldige bestudering. Daarbij dient overigens te worden opgemerkt dat de stelling in de recente studies over Jan van Scorel categorisch wordt afgewezen of genegeerd.

Over het leven van Jan van Scorel, die al in de 16de eeuw werd beschouwd als de kunstenaar die de renaissance naar het noorden had gebracht, is vrij

veel bekend. Hij werd in 1495 als onwettige zoon van een priester in Schoorl geboren. Na te zijn opgevoed aan de Latijnse school te Alkmaar leerde hij de eerste beginselen van de schilderkunst bij de Haarlemse meester Cornelis Willemsz, een kunstenaar van wie geen goed omljnd beeld bestaat. In tweede instantie ging Jan van Scorel in Amsterdam in de leer bij Jacob Cornelisz van Oostsanen, in zijn tijd één van de belangrijkste Hollandse schilders en, zoals zijn naam het al aangeeft, afkomstig uit Waterland, waarbij een familierelatie met Alkmaar als vrijwel zeker kan worden verondersteld. Het is derhalve zeer goed mogelijk dat Jan van Scorel via Alkmaarse connecties in het atelier van Jacob Cornelisz terecht is gekomen. Na zijn leertijd bij Jacob Cornelisz zou Jan van Scorel ook nog enige tijd geleerd hebben bij Jan Gossaert van Mabuse, toentertijd hofschilder van de bisschop van Utrecht. Wellicht heeft Scorel aan deze tijd zijn goede relaties met hooggeplaatste kringen te danken.

In 1518 is hij vertrokken voor een reis via Oostenrijk en Venetië naar Jeruzalem. Toen hij in 1522 op de terugreis in Italië was, werd de Nederlander Adriaen Florisz Boeyens tot paus verkozen. Deze, paus Adrianus VI, heeft Scorel benoemd tot conservator van de Vaticaanse verzamelingen, een functie die onder de vorige paus door Rafael was bekleed. Na het kortstondig leiderschap van Adrianus VI over de kerk van Rome is Jan van Scorel in 1524 naar Utrecht teruggekeerd. Daar werd hij, volgens een toezegging hem gedaan door zijn pauselijke beschermheer, eerst vicaris en later kanunnik bij het kapittel van Sint Marie. Daarnaast leidde hij een productief schildersatelier.

Van Scorels werk en van zijn artistieke ontwikkeling is door een aantal goed gedocumenteerde kunstwerken een duidelijk beeld te schetsen, hetgeen in dit verband vooral voor het vroege werk noodzakelijk is.

Zijn vroegste bekende werk is een drieluik dat hij in 1519 in de Oostenrijkse Alpen heeft gemaakt en dat te Obervellach bewaard wordt. In een aantal opzichten ademt dit werk nog sterk de geest van Jacob Cornelisz van Oostsanen en van enkele andere kunstenaars uit de vroegste jaren van de zestiende eeuw, terwijl er daarnaast sprake is van een oriëntatie op het werk van Duitse kunstenaars uit die tijd. Opmerkelijk is dat er van enige invloed van het werk van Jan Gossaert in dit drieluik geen sprake is. Het is duidelijk dat we hier te maken hebben met het werk van een jonge kunstenaar die zijn eigen vorm nog niet heeft gevonden en die in zijn werk recente invloeden heeft verwerkt en er tevens blijk van geeft de invloed van zijn voornaamste leermeester niet te zijn ontgroeid. Uit deze beschrijving mag worden afgeleid dat deze nog



13 Jan van Scorel, *Drieluik met heilige maagschap en opdrachtgevers uit het geslacht Frangipani*. Pfarrkirche, Obervellach.

14 Jacob Cornelisz van Oostsanen, *David en Abigail*. Nationalmuseum, Kopenhagen.

aarzelende jonge kunstenaar onmogelijk vóór zijn vertrek naar Italië verantwoordelijk kan zijn geweest voor de productie van de gewelfschilderingen in Warmenhuizen, een ensemble dat zeker te groot is geweest voor de jonge, onervaren kunstenaar en dat in vergelijking met het drieluik in Oostenrijk ook te zeer een stilistische eenheid laat zien.

Uit Scorels Italiaanse tijd is een enkel goed gedocumenteerd schilderij bewaard, een kleinschalig landschap, waarmee nog een enkel ander schilderij te verbinden is. Deze werken zijn in dit verband in zoverre van belang dat er uit blijkt dat Scorel in Italië, althans wat het landschap betreft, een eigen stijl heeft weten te vinden.

Uit de eerste jaren na zijn terugkeer is, wellicht als zijn eerste hoofdwerk, het Lokhorst-drieluik bewaard gebleven, een memorietafel die in het Centraal Museum te Utrecht wordt bewaard. Het is uit dit, in 1526 in de Utrechtse Domkerk geplaatste schilderij, dat voor het eerst een belangrijke Italiaanse inspiratie spreekt. Scorel had in Venetië werk van kunstenaars als Titiaan en Lorenzo Lotto gezien en tevens in Rome kennis gemaakt met het werk van Rafael en Michelangelo. Scorel heeft zijn roem te danken aan de introductie van elementen uit de vormtaal van de belangrijke meesters van de Italiaanse renaissance en in stilistisch opzicht is deze invloed herkenbaar in het Lokhorst-drieluik en in al het latere werk. Dat Scorel de gewelfschilderingen in Warmenhuizen zou hebben gemaakt in de korte spanne tijds tussen zijn terugkeer en zijn eerste gedocumenteerde werk is zeer onwaarschijnlijk en zou bovendien een enorme stilistische sprong veronderstellen. Bij de veronderstelling dat Scorel ná die tijd de gewelfschilderingen zou hebben vervaardigd, zou er sprake zijn van een stilistische inconsistentie, van een stap terug die als onwaarschijnlijk van de hand kan worden gewezen.



De afwijzing van de toeschrijving van de gewelfschilderingen te Warmenhuizen aan Scorel, die, zoals gezegd, in kunsthistorische kring geen onderwerp van discussie meer is, is hopelijk met de bovenstaande argumentatie afdoende verantwoord.

Twee leermeesters van Jan van Scorel en een leerling

Volgens Karel van Mander heeft Jan van Scorel, zoals reeds gezegd, geleerd, eerst bij de Haarlemse kunstenaar Cornelis Willemsz en vervolgens bij Jacob Cornelisz van Oostsanen. Er van uitgaande dat een legende niet zonder reden ontstaat, zou men kunnen vermoeden dat de schilderijen in

15 Jan van Scorel, *De intocht in Jeruzalem*, middenstuk van het epitaaf van Herman van Lokhorst. Centraal Museum, Utrecht.



16 Lucas van Leyden, *Vergilius in de mand*, gravure. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

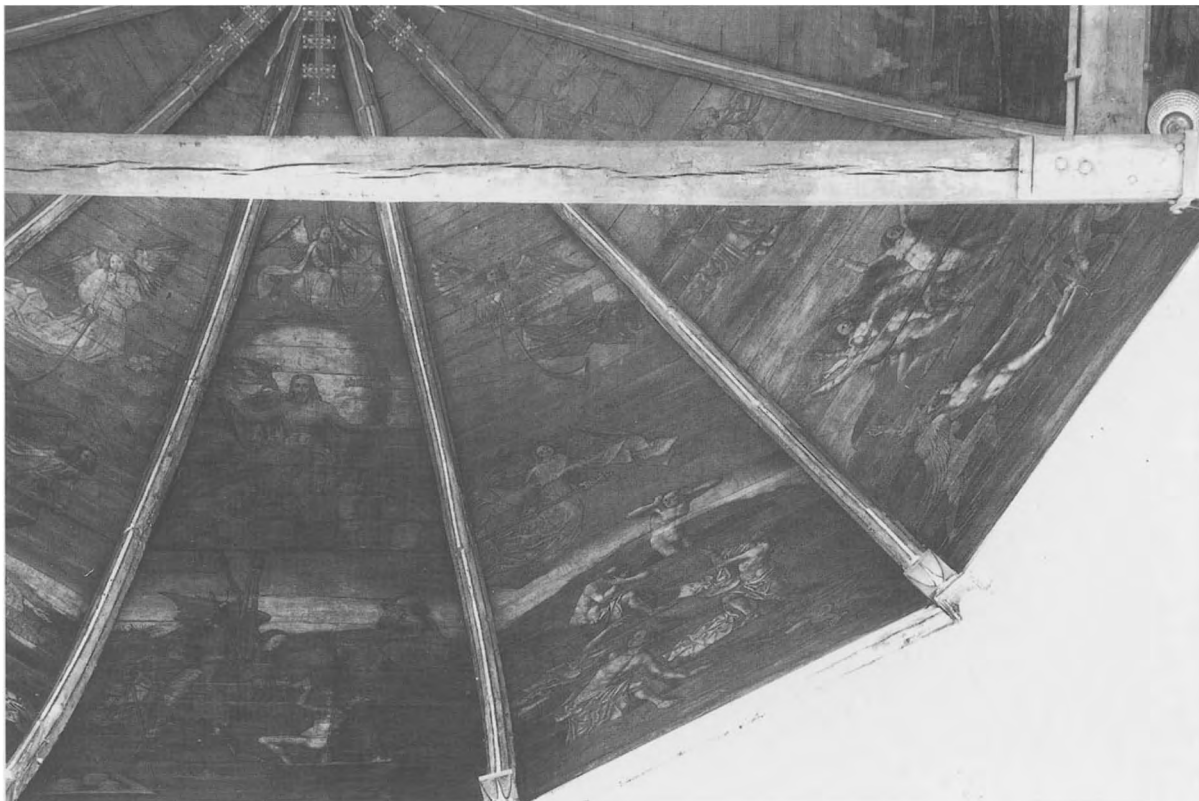


Warmenhuizen, nu ze niet het werk van Scorel kunnen zijn, wellicht het werk zijn van 'de leermeester van Jan van Scorel' of mogelijk 'een leerling'. Voor de laatste veronderstelling is weinig ruimte: de schilderijen zijn te zeer het werk van de generatie die aan Scorel vooraf gaat, tenzij men zou willen kiezen voor een kunstenaar als Cornelis Buys II, die weliswaar door Scorel is beïnvloed maar naar de geest tot de generatie van Jacob Cornelisz behoorde. Het ligt voor de hand om de respectieve kunstenaars in de volgorde van hun importantie te bespreken, ofwel allereerst Jacob Cornelisz, dan Cornelis Buys en tenslotte Cornelis Willemsz. De verwantschap van de schilderijen met het werk van Jacob Cornelisz is groot. De vraag of deze niet

de auteur van de schilderijen zou kunnen zijn, dient daarom te worden overwogen. Opmerkelijk feit is daarbij dat de beroemde Amsterdamse schilder in zijn laatste jaren heeft gewerkt voor de abdij van Egmond.⁹ In 1528 ontvangt hij betalingen voor een ongetwijfeld belangrijk drieluik voor het Heilige Kruis-altaar. Dit drieluik overigens is ontstaan ná het bekende schilderij *Saul bij de heks van Endor* uit 1526, het laatste bekende werk van de meester voor het raadselachtige *Zelfportret* uit 1533, het vermeende sterfjaar van de kunstenaar.¹⁰ Het eerst genoemde werk verraadt een onzekere hand die in tegenspraak is met het degelijke, eerdere werk van de kunstenaar. Aangenomen moet worden dat Jacob Cornelisz voor zijn late werk sterk heeft geleund op atelier-assistentie.

Tegen de veronderstelling dat Jacob Cornelisz de maker zou zijn van de Warmenhuizense schilderijen kunnen ook andere argumenten worden ingebracht. De schilderijen missen de vrij grote levendigheid die Jacob Cornelisz' werk kenmerkt. De herhaling van motieven, zoals bij de figuur van Mozes, past niet bij Jacob Cornelisz en in meer algemene zin lijkt de maker van de gewelfschilderingen eerder zich te hebben georiënteerd op de Amsterdamse kunstenaar dan ermee identiek te zijn. Antwerpse motieven, zoals de vrouw met de ring in *De dans om het gouden kalf*, en Leidse elementen waren respectievelijk al veel eerder door Jacob Cornelisz verwerkt of hebben slechts in zeer doorleefde vorm hun intrede gedaan in zijn werk. Tenslotte moet worden opgemerkt dat de tekening in Weimar, die al eerder ter sprake kwam, om stilistische redenen onmogelijk het werk van Jacob Cornelisz kan zijn.

Cornelis Buys is, zowel wat zijn leven als wat zijn oeuvre betreft, een vrij raadselachtige figuur. Er moeten enkele kunstenaars van die naam geweest zijn. Eén ervan is vermoedelijk identiek met de



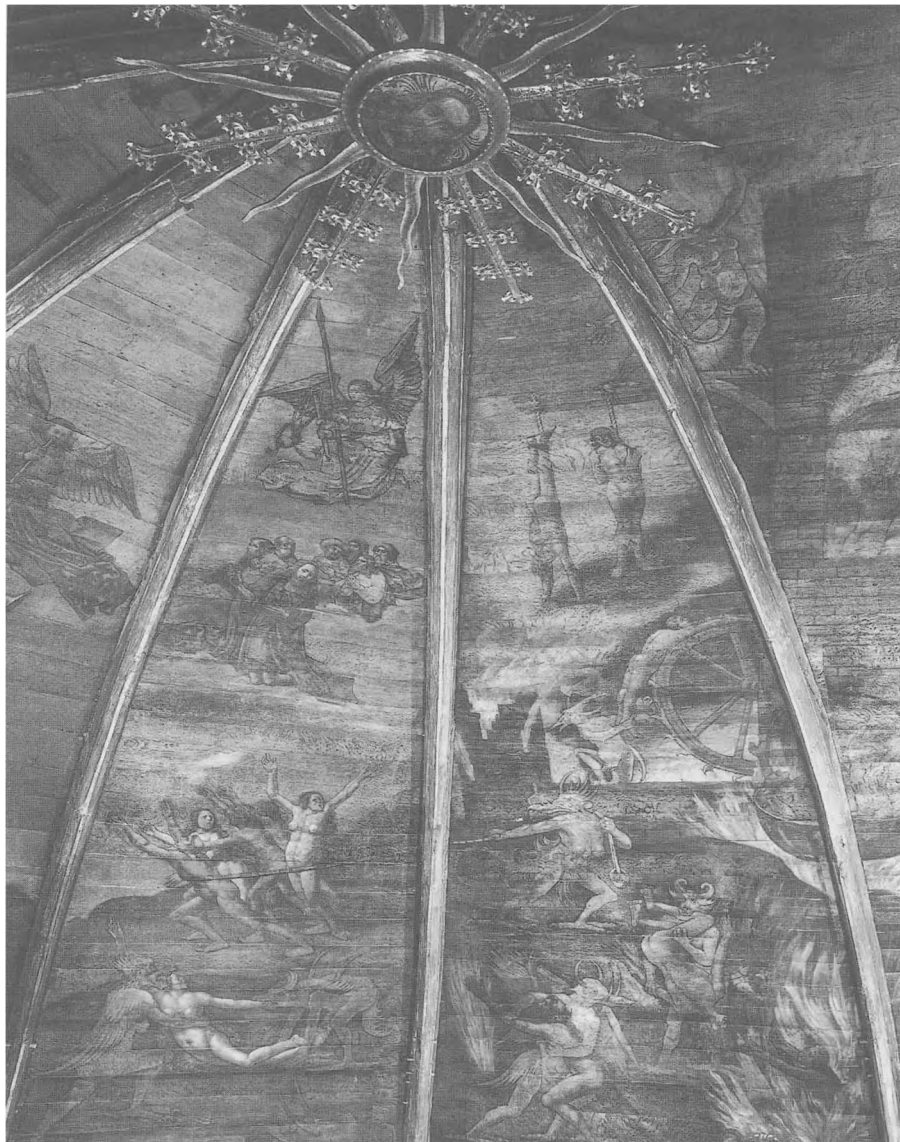
Meester van Alkmaar, wiens hoofdwerk, *De zeven werken van barmhartigheid*, zich in het Rijkmuseum te Amsterdam bevindt. Van deze kunstenaar wordt aangenomen dat hij een broer van Jacob Cornelisz zou zijn. Aan de tweede kunstenaar van die naam - en misschien is er ook nog een derde geweest - is een aantal stilistisch goed samenhangende kunstwerken toegeschreven. In dit werk is de invloed van Jacob Cornelisz en van Jan van Scorel te bespeuren en er wordt dan ook aangenomen dat deze kunstenaar met Scorel bij Jacob Cornelisz heeft geleerd en naderhand door zijn meer succesvolle medeleerling is beïnvloed of misschien wel voor hem heeft gewerkt. Problematisch aan het oeuvre van deze kunstenaar is dat van zijn composities vaak verschillende versies zijn overgeleverd. Dit zou aanleiding kunnen geven tot twee veronderstellingen. Ten eerste zou men kunnen vermoeden dat die versies niet van eenzelfde hand zijn. De kleine verschillen tussen de versies worden dan als het ware opgeblazen tot een groot verschil: ze zouden dan niet het werk zijn van dezelfde man, maar, bijvoorbeeld, van Cornelis Buys en van een ateliermedewerker. Daartegenover zou men ook kunnen stellen dat alle versies wél het werk zijn van Cornelis Buys. Dan echter zou men geneigd zijn om deze zichzelf kopiërende meester niet in staat te achten tot het bedenken van een interessante compositie. Buys zou in deze laatste optiek zijn composities hebben

17 *Cornelis Buys II, Het Laatste Oordeel; gedeelte met de hel. Grote kerk, Alkmaar.*

ontleend aan andere kunstenaars. Opmerkelijk blijft dat in vrijwel alle schilderijen van deze groep kenmerken waarneembaar zijn van Jacob Cornelisz, zoals de krullerige haren, de mopsneusjes en de ronde kinnen bij de figuren, en de invloeden van Jan van Scorel, zoals de in sterk silhouet geziene figuren met tot het heroïsche neigende gestalten. In dit verband dient te worden opgemerkt dat deze invloeden en kenmerken op de schilderijen in Warmenhuizen op een geheel andere manier aanwezig zijn. De invloeden van Scorel zijn in wezen afwezig. Invloeden van Jacob Cornelisz zijn er wel, maar van zo'n sterke afhankelijkheid van deze kunstenaar in de gelaatstrekken van de figuren is echter geen sprake.

Een vergelijking met de gewelfschilderingen in het koor van de Laurenskerk te Alkmaar is in dit opzicht verhelderend. Deze schilderijen zijn bij herhaling, en mijns inziens terecht, aan Cornelis Buys toegeschreven. Juist daar treffen we in de gelaatstypen een nadrukkelijke afhankelijkheid van Jacob Cornelisz aan. De compositie van dit Laatste Oordeel is trouwens enigszins verkrampd en laat in het geheel niet de voorkeur voor de joyeuze grote

18 Cornelis Buys II, deel
uit *Het Laatste Oordeel*, zie
afb. 17.



lijn zien die de composities in Warmenhuizen kenmerken. Met de twee hierboven geschetste opties voor het karakter van Cornelis Buys als kunstenaar zijn de schilderijen in Warmenhuizen evenmin te rijmen.¹¹

Ook de Haarlemse schilder Cornelis Willemsz heeft voor de abdij van Egmond gewerkt.¹² Als persoonlijkheid is hij tot nog toe tamelijk schimmig gebleven. De toeschrijvingen, overigens vrijwel alle aan Bruyn te danken, leren hem kennen als een eclectisch kunstenaar, gevoelig voor invloeden uit Leiden, Amsterdam en Antwerpen.¹³ Twee, bijna als portret opgevatte schilderijen van heiligen, *Petrus* en *Paulus* (afb. 19, 20), stukken met een oude Haarlemse herkomst, zijn hoogstwaarschijnlijk werk van deze meester. Met de gewelfschilderingen zou men wel enkele interessante parallellen kunnen zien; met de tekening in Weimar echter geen enkele.

Om het relaas over de toeschrijving niet geheel in mineur te laten eindigen, wil ik de schilderijen en de tekening vergelijken met een enkel schilderij, waarmee mijns inziens wél een zinnig stilistisch verband kan worden gelegd. Het gaat om een *Kalvarieberg met stichters en heiligen* (afb. 21), een anoniem drieluik, dat in opdracht van Haarlemse Sint Jansheren is geschilderd.¹⁴ Vooral met de tekening in Weimar zijn opvallende overeenkomsten aan te wijzen. Het profiel van de man rechts op de voorgrond in de tekening lijkt, vooral in de wijze waarop het oog is aangegeven, sterk op de beul in de linker vleugel van het drieluik. De buigingen van gewrichten, soms wat slap en soms overdreven, zijn in het drieluik en de tekening verwant. Ook in andere profielen en bijvoorbeeld in de wijze waarop de kuiten zijn aangegeven zijn er overeenkomsten. De opgeheven armen in het drieluik lijken sterk op



19 Cornelis Willemsz ?, *De heilige Petrus*. Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht.

die in *De doortocht door de Rode Zee*. In meer algemene zin getuigt het Haarlemse drieluik van dezelfde Amsterdamse, Leidse en Antwerpse invloeden die al eerder in verband met de schilderijen in Warmenhuizen zijn genoemd. Een toeschrijving van het drieluik, de tekening en de gewelfschilderingen aan één en dezelfde meester - gezien de verschillende media en de verschillende condities van conservering een ietwat hachelijke onderneming - zou ik hier toch willen bepleiten, waarbij het drieluik dan van ouder datum moet worden geacht.

De verhuizing van de schilderijen naar Amsterdam en de restauratie door Antoon Derkinderen

Ook het werk van een andere kunstenaar aan de gewelfschilderingen is onduidelijk en zelfs in sterkere mate omstreden.



20 Cornelis Willemsz ?, *De heilige Paulus*. Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht.

De geschiedenis van de gewelfschilderingen is door de overbrenging van Warmenhuizen naar het Rijksmuseum te Amsterdam gekeerd van een vrijwel onopgemerkt monument¹⁵ tot een middelpunt van dramatische conflicten, waarbij vertegenwoordigers van verschillende overtuigingen hun eigen opvattingen tot het uiterste aangescherpt hebben, zonder dat de huidige waarnemer er wat het eigenlijke werk betreft; de Warmenhuizense schilderijen, veel wijzer van wordt.

Twee conflicten volgden daarbij elkaar snel op. Het eerste betrof de feitelijke verwijdering van de schilderijen uit hun oorspronkelijke locatie en het tweede de restauratie van de stukken. Aan de ene kant stonden daarbij de scheppers van het Rijksmuseum te Amsterdam, de architect P.J.H. Cuypers en de Haagse bestuurder Victor de Stuers, die hun zorg om de Nederlandse monumenten hadden vertaald in een ongekende restauratie-drift én in de creatie

21 *Drieluik met kalvarieberg, epitaaf van Tieleman van Wijngaarden en Dirk van Raaphorst. Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht.*



van één groot monument voor de Nederlandse kunst, het Rijksmuseum. Vanuit hun rooms-katholieke achtergrond ergerden zij zich mateloos aan de achteloosheid waarmee de protestanten het voor-reformatorische erfgoed beheerden. In hun idealisme, waarbij de gotische kathedraal als integraal kunstwerk centraal stond, maakten zij echter ook veelvuldig afzonderlijke kunstwerken ondergeschikt aan de creatie van een totaalbeeld dat in zijn volmaaktheid voornamelijk negentiende-eeuws was.

E.W. Moes, later gesteund door A. Bredius, stelde dat in dit specifieke geval een kunstroof was gepleegd, een nieuwe beeldenstorm. Toen de onenigheid zich toespitste op de restauratie was hun argument dat getuigenissen van oorspronkelijk kunstenaarschap door de hand van de restaurateur volledig verloren gingen of althans onherkenbaar werden gemaakt.

Antoon Derkinderen¹⁶ die de restauratie uitvoerde, geheel in de geest van Cuypers, waarbij het herscheppen werd gesteld boven het conserveren van het oorspronkelijke, is in deze kwestie het slachtoffer geworden van zich wijzigende inzichten. In zijn bewondering voor de monumentale schilderkunst uit het verleden heeft hij zich ingelaten met een restauratie van tot dan toe vrijwel onbekende schilderijen die bovendien door deskundigen onherstelbaar werden geacht op een moment dat de restauratie-ethiek kenterde in de richting van een zo groot mogelijke zorgvuldigheid. Inhoeverre de ingreep van Derkinderen een zegen is geweest voor de schilderijen is nog steeds niet geheel duidelijk. Zeker is dat Derkinderen alle leemtes op creatieve wijze heeft ingevuld. Ongetwijfeld zijn tal van

contouren door hem opgehaald, steviger aangezet. Door de beide genoemde toevoegingen hebben de schilderijen ook een negentiende eeuwse aspect gekregen. Wanneer men de foto's beziet die voorafgaand aan Derkinderens behandeling zijn gemaakt, dan is ook duidelijk dat er aan de restanten van de gewelfschilderingen toen niet veel meer te genieten viel. De restauratie van Derkinderen heeft een extra aspect toegevoegd en een zekere eerbied voor de persoonlijke stijl van deze kunstenaar lijkt gerechtvaardigd.

Het is ironisch dat Derkinderen met deze restauratie toch is blijven steken in een betrekkelijk terughoudende herstelling, waar hijzelf zo graag de vormtaal van het verleden had doen herleven. Het is ook ironisch dat hij dit heeft gedaan met één van de meest geïntegreerde ensembles in de Noordelijke Nederlanden, juist niet stammend uit het tijdperk van de zo door hem bewonderde gotiek maar uit een overgangperiode met belangrijke kenmerken van de door hem en zijn omgeving versmaade renaissance.

Het kunsthistorisch belang van het ensemble

Met het ensemble in de kerk van Warmenhuizen is, op het gebied van de kerkdecoratie een belangrijk moment bereikt van monumentaliteit en samenhang. De gewelfvelden zijn gevuld met grote composities, waarin de figuurgroepen op logische wijze in het landschap zijn geplaatst, waarin de voorstellingen het gehele veld in beslag nemen en waarbij het ensemble zowel een iconografische als een stilistische samenhang vertoont.

In de geschiedenis van de monumentale schilder-

kunst in de Noordelijke Nederlanden is het, bij mijn weten, het vroegste nog bewaarde voorbeeld, waarin de bovengenoemde kenmerken zijn verenigd.

Beziat men enkele voorbeelden op het gebied van de gewelfschilderkunst, dan kan worden opgemerkt dat in de Oude Kerk te Amsterdam de gewelfschilderingen, waarvan de meeste niet door hun vorm aansluiten bij de architectuur, onderling geen verband vertonen. Daar staan de schilderijen kennelijk in een nauwe betrekking tot het altaar van de betreffende kapel of, meer in het bijzonder, tot de patroonheilige van het gilde dat het altaar had gesticht. Er is met andere woorden geen relatie tussen de verschillende schilderijen op de gewelven onderling maar een verticale relatie, tussen de schildering en de kapel of het altaar in het betreffende deel van de kerk. De schilderijen dienen zo als bewijs voor het functioneren van gilden of broederschappen en zeker niet 'als bijbel der armen', tot lering van de gelovigen.

In Naarden is die samenhang tussen de beschildering van de velden er wel. Er is onmiskenbaar sprake van een samenhangend iconografisch programma. Door de nadrukkelijke kaders waarin de voorstellingen zijn geplaatst, ontbreekt echter de integratie van de voorstellingen in het totaalbeeld van de versiering van het gebouw: er is sprake van een rijke decoratieve versiering met uitsparingen die naar believen met voorstellingen konden worden ingevuld. Dat de voorstellingen groten-deels, zo niet volledig, gekopieerd zijn naar bestaande voorbeelden, maakt dat de artistieke samenhang tussen de voorstellingen onderling, in wezen afwezig is.

In vergelijking met bijvoorbeeld de glasschilderkunst, waar in de loop van de zestiende eeuw het gehele venster door de voorstelling wordt veroverd op rijke ornamentale kaders,¹⁷ mag bij een datering van de schilderijen in Warmenhuizen tegen het einde van de jaren '20 zonder meer gesproken worden van een vroeg voorbeeld van monumentale voorstellingen met een sterke onderlinge samenhang.

1. Wilhelmina Paling (1499 ?-1567) was toen weduwe van Andries Willemsz van Sonneveld, genaamd Van Oudshoorn. Haar vader en vervolgens haar echtgenoot waren rentmeester geweest van de abdij van Egmond. Zij hadden talrijke bezittingen in West Friesland. Het incident zou, wanneer Van Mander gelijk heeft en de identificatie, zoals hier voorgesteld, juist is, plaats gevonden hebben in 1566 en niet in 1572, toen de beelden en altaren uit de kerk werden verwijderd, zie *Lutjeharms-Westra* 1949, p. 20.

2. Een betrekkelijk klein schilderij van Pieter Aertsen, een *Calvarieberg* in het museum te Alupka in de Krim toont ook het stukslaan van de beenderen. Het geeft wellicht enigszins een beeld van het verdwenen stuk (voor een afbeelding, zie R. Genaille, 'Pieter Aertsen, précurseur de l'art Rubénien', Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1977, fig 60). Dit niet zeer gebruikelijke detail is ook te zien op het hier afgebeelde anonieme drieluik (afb. 21).
3. Voor een identificatie van deze vijand van het uitverkoren volk als Karel V (Cat. Rijksmuseum 1920) bestaat geen enkele aanleiding. De heren van Egmond waren omstreeks deze tijd getrouwe dienaren van het Bourgondische huis.
4. Als bron voor de typologische samenhang van Het Laatste Avondmaal met de voorstellingen van Abraham en Melchizedek en De inzameling van het manna kan de *Biblia Pauperum* worden genoemd. Voor de combinatie van de twee onderwerpen, zie bijvoorbeeld twee altaarluiken, Nederlandse school, ca 1515, in het Mauritshuis te 's-Gravenhage als bruikleen van het Rijksmuseum te Amsterdam (inv.nrs. A 866, A 867) en, uit later tijd, twee panelen van Maerten de Vos, veiling Londen (Christie's), 30 november 1979, nrs. 15,16. Voor de combinatie met Het Laatste Avondmaal, onder meer een drieluik van de Meester van de Aanbidding Groote, zie Friedländer XI, nr. 43. Bij een veronderstelling van een groter aantal gewelfschilderingen, zou men kunnen denken aan het Pascha en de Ark van Noach, zoals ze in een schilderij van de Meester van de inzameling van het Manna in het Museum Boymans-van Beuningen te Rotterdam zijn gecombineerd met de genoemde voorstellingen. Overigens houd ik het voor minder waarschijnlijk dat een groter aantal schilderijen te Warmenhuizen aanwezig zou zijn geweest. De overgeleverde traditie, waarin sprake is van reparatie van de schilderijen met behulp van houtwerk uit aangrenzende gewelfvelden wordt weersproken door foto's van de gewelfschilderingen vóór de behandeling door Derkinderen.
5. Voor Jacob Cornelisz, zie ook noot 10.
6. De tekening is afgebeeld bij Hoogewerff, Deel II, afb. 271.
7. Voor de beschrijving van de verschillen is gebruik gemaakt van een foto van de schildering van vóór de aanvullingen door Derkinderen.
8. 'Anno 1525 wiert het choor van de warmenhuysker kerk geschildert door den konstigen johannes schoorlius', aldus *Het Schoorlder Kronycxken* in de *Alkmaarder Almanak* van 1776.
9. Zie J. Bruyn, 'De abdij van Egmond als opdrachtgeefster van kunstwerken in het begin van de zestiende eeuw (I en II)', *Oud Holland* 81 (1966) p. 162, 197. Overigens werkte Jacob Cornelisz vaker voor opdrachtgevers in deze regio. Zo maakte hij van een van de leden van het geslacht Egmond van de Nijen-

- burg het portret, bekend in versies o.m. in Amsterdam, Parijs en Leningrad. Carel van Mander vermeldt een uitmuntend stuk van zijn hand, een *Kruisafneming*, die zich bij de weduwe van Sonneveld bevond en die toebehoorde aan het geslacht Egmond van de Nijenburg.
10. Jacob Cornelisz was vermoedelijk al vóór 1533 overleden, zie I.H. van Eeghen, 'Jacob Cornelisz, Cornelis Anthonisz en hun familierelaties', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 37 (1986) p. 95-130. In dat geval moet het jaartal op het portret later zijn toegevoegd.
 11. De herkenning van de signatuur van Cornelis Buys in het opschrift op de tafelen der wet in *De dans om het gouden kalf* komt me ongerijmd voor. Deze vrijwel onleesbare tekst heeft ongetwijfeld een vermanende inhoud gehad, wellicht een variant op het gebod 'Gij zult geen andere goden voor mijn aangezicht hebben'.
 12. Zie Bruyn (noot 9), p. 157, 202 e.v.
 13. Bruyn heeft een aanzet gedaan voor een reconstructie van het oeuvre van Cornelis Willemsz, waarbij de nadruk op het eclectische van diens talent mijns inziens te weinig ruimte laat voor een zelfstandig kunstenaarschap, al moet gezegd worden dat sommige door hem genoemde kunstwerken goed aansluiten bij de schilderijen in Warmenhuizen, zie J. Bruyn, 'Over de betekenis van het werk van Jan van Scorel omstreeks 1530 voor oudere en jongere tijdgenoten (I)', *Oud Holland* 97 (1983) p. 117-124.
 14. Voor dit drieluik, zie: Truus van Bueren, 'Gegevens over enkele epitafen uit het Sint Jansklooster te Haarlem' *Oud Holland* 103 (1989), p. 121-151. Opvallend genoeg worden in dit drieluik, net als in het eerder genoemde stuk van Pieter Aertsen, de benen van de slechte moordenaar stuk geslagen.
 15. Het is opmerkelijk dat in het Aardrijkskundig Woordenboek van Van der Aa geen melding wordt gemaakt van de schilderijen. In feite is het verslag van Van der Kellen de eerste vermelding in de modernere tijd.
 16. Voor Derkinderen en zijn bindingen met het katholieke milieu van P.J.H. Cuypers en J.A. Alberdingk Thym, dat voor het Rijksmuseum zo gezichtsbepalend is geweest, zie cat.tent. Antoon Derkinderen 1859-1925, 's-Hertogenbosch-Amsterdam-Assen 1980-81.
 17. De glaszchilderkunst van de eerste helft van de 16de eeuw wordt beheerst door een uitvoerige ornamentiek. Pas bij de beglazing van de Grote Kerk in Gouda, na de brand van 1552, is er een grotere nadruk te liggen op de voorstelling komen te liggen.

Literatuur

Voor de gewelfschilderingen in Warmenhuizen zijn de volgende titels relevant.

G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche schilderkunst*, vol. I-V, 's-Gravenhage 1936-47.

G.J. van Kalcken, J. Six, *Peintures ecclesiastiques du moyen-age de l'époque d'art de Jan van Scorel et de P. van Oostzanen, 1490-1560*, vol I-II, Haarlem 1903-1919.

D.J. van der Kellen Jr., in *De Nederlandsche Spectator*, 1861, p. 397-99.

J.L. Lutcharms, Jb. Westra, *De geschiedenis der oude kerk van Warmenhuizen (St. Ursula)*, 1949.

A. de Ticheler, 'Schilderwerk te Warmenhuizen. Jan van Scorel', *Dietsche Warande*, 3de serie, 3(1890), p. 583-87.

J. Zwartendijk, 'Een verscholen hoek van het Rijksmuseum', *Maandblad voor beeldende kunsten* 3(1926), p. 241.

N.N., *De restauratie der gewelfschilderingen van Jan van Scorel te Warmenhuizen*, Amsterdam (Th.A. van Zeggelen) 1893.

Daarnaast is van de volgende literatuur gebruik gemaakt.

Cat.tent. Lucas van Leyden - grafiek, Amsterdam 1978.

Cat.tent. Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580, Amsterdam 1986.

Cat.tent. Jan van Scorel in Utrecht, Utrecht/Douai 1977.

M.J. Friedländer, *Early Netherlandish painting*, ed. N. Veronée-Verhaagen [e.a.], dl. I-XIV, Leyden-Brussels 1967-76.

M.A. Faries, *Jan van Scorel, his style and its historical context*, Bryn Mawr College (machineschrift-dissertatie) 1972.

J.A.L. de Meyere, *Jan van Scorel, 1495-1562, schilder voor prinsen en prelaten*, Utrecht 1981.

C. Kerkmeijer-de Regt, *Geschiedenis van West-Friesland*, Leiden 1943.

W. Kloek, *Gewelfschilderingen in de Oude Kerk te Amsterdam*, Amsterdam 1975.

M. Kuiper, V.J. Nobel (red.), *Een kijkje in de geschiedenis van Warmenhuizen*, Warmenhuizen z.j.

C. van Mander, *Het schilder-boeck*, Haarlem 1604.

A. Mekken, *De geschiedenis van Warmenhuizen*, Alkmaar 1955.

De pastorie te Warffum

De pastorie te Warffum ligt zestig meter ten westen van de kerktoeren. Het is een groot complex, dat bestaat uit een woongedeelte en een aangebouwd koetshuis. Aan de noordzijde ligt een hoger gedeelte met een fraai schilddak. De dikte van de gepleisterde muren daarvan verradt een hoge ouderdom. Opvallend is ook een traptoren, die bij de verbouwing van 1634 werd toegevoegd. Het verdere pastoriecomplex bevat geen zichtbare gedeelten die ouder zijn dan 1800.

INLEIDING

De omvang van het recente onderzoek

Bij de restauratie van het huis in de jaren 1985-1990 werden de ruimten op de begane grond van het middeleeuwse gedeelte aan een uitgebreid onderzoek onderworpen, hetgeen verrassende resultaten opleverde. Van het vroege steenhuis bleek nog zoveel aanwezig te zijn, dat we ons een globaal beeld kunnen vormen van de oorspronkelijke indeling. Daarmee is voor de eerste maal een inzicht verkregen in de structuur van de grote middeleeuwse pastorie zoals er vroeger in het Groningerland meer gevonden werden en zoals er thans nog slechts enkele jongere exemplaren over zijn. Niet alleen voor de kennis van middeleeuwse pastorieën is dit onderzoek van belang geweest, ook voor het inzicht in de ontwikkeling van de noordelijke steenhuisen in de stad en op het land is het van betekenis. Onze kennis van het middeleeuwse stenen woonhuis wordt er geschakeerder door. Het onderzoek van het middeleeuwse muurwerk van de Warffumse pastorie is nog niet afgesloten en moet bovendien beperkt blijven, omdat waardevolle elementen uit later tijd ontzien moeten worden. Aangezien het huis uitwendig een bijzondere pleisterlaag bezit, dient het onderzoek voornamelijk van binnenuit plaats te vinden. De ruimten op de begane grond zijn thans afgewerkt en hebben veel gegevens opgeleverd. Het onderzoek zal eerst klaar zijn wanneer te zijner tijd ook de binnenzijde van de muren op de verdieping aan inspectie kan worden onderworpen. Het belang van de resultaten van dit gedeeltelijke onderzoek rechtvaardigt reeds

nu een publicatie, aangezien vele vondsten voor beter begrip van andere steenhuisen van betekenis zijn. Bij het herstel van de vertrekken zijn de belangrijkste vondsten blijvend in het zicht gelaten.

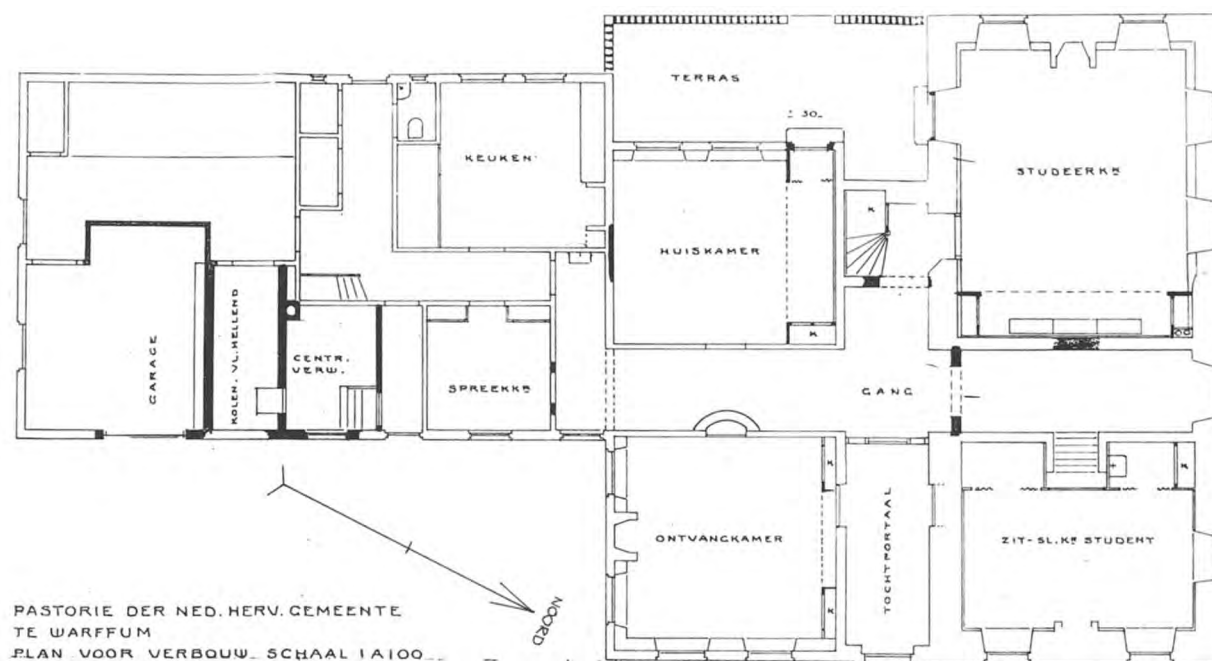
De situatie van het huis

De pastorie ligt op een erf van ongeveer honderd meter in het vierkant. Dit grondstuk, dat deel uitmaakt van de dorpssterp, loopt naar de westzijde af, waar het begrensd wordt door een als poldervaart of kanaal aangeduide waterloop. Waarschijnlijk heeft dit grondstuk steeds bij het huis behoord. Het terrein was niet omgracht en ook het huis zelf was nimmer door een gracht omgeven. Het middeleeuwse stenen huis, dat uitwendig 8.20 x 18 m meet, ligt dicht bij de weg, in het noordoostelijke kwadrant van het terrein. De ligging van het gebouw ten opzichte van de windstreken zullen we bij de beschrijving vereenvoudigen. De gevel aan de zijde van de weg duiden wij aan als oostgevel, de muur aan de zijde van het aangrenzende lagere gedeelte van de pastorie wordt de zuidgevel. Aan de zijde van de tuin vindt men dan de west- en noordgevel. De oorspronkelijke vensters van het huis waren niet gelijkmatig over de gevels verdeeld. De korte gevels aan de oost- en westzijde bezaten de meeste vensters, die daar bovendien regelmatig geplaatst waren. De noordgevel bevatte enkele, nogal willekeurig over het muurvlak verdeelde vensters. Bovendien werd hier reeds in een vroeg stadium een nieuwe buitendeur aangebracht. In de zuidgevel waren vrijwel geen ramen; dit wekt de indruk dat hier steeds een aanbouw heeft gestaan. Wel

1 Aanzicht van het huis uit het noordoosten. Het hoge gedeelte aan de voorzijde is het middeleeuwse steenhuis. Links de opkamer, rechts de zaal met vensters met gebogen bovendorpels uit 1879 (foto RDMZ, 1969).



2 Plattegrond van het huis uit 1939. Opmeting in verband met het verbouwingsplan van A.R. Wittop Koning.

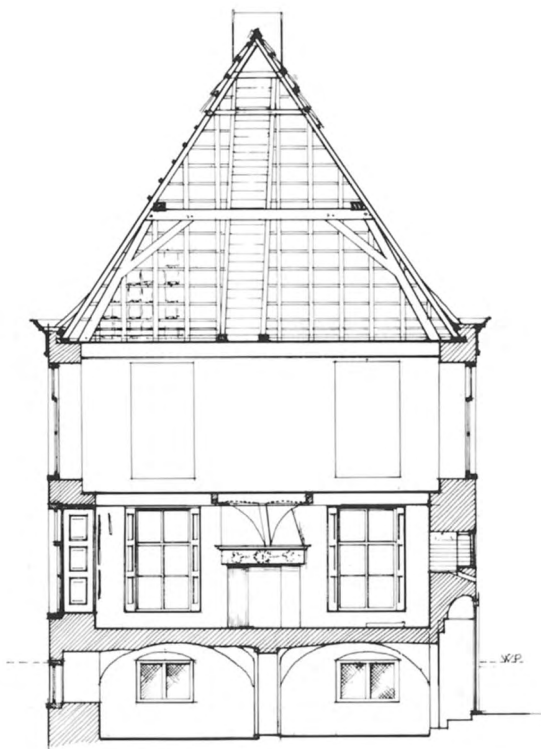


bevatte de zuidwand de oorspronkelijke toegang naar het steenhuis, die door een grendelbalk gesloten kon worden.

Karakter van het muurwerk (afb. 12, 17, 22 en 33)

Het middeleeuwse huis is niet onderkelderd, maar wel in het bezit van een verdieping. Een borstwering op zolder ontbreekt. Het oude muurwerk is gemeten uit de huidige begane grondvloer, ca. 7,50 m hoog. De muren van de begane grond zijn drie

steens, oftewel krap een meter dik. Op de verdieping zijn de muren twee steen dik en meten ca. 65 cm. Bij het oostelijke deel van het gebouw lag de plaats waar de muur dunner wordt, ca. 50 cm hoger dan bij het westelijk deel. Dit was het gevolg van de indeling van het gebouw. Het oostelijke gedeelte bezat op de begane grond twee ruimten boven elkaar, het westelijke stuk van het huis, dat tweede deel van de oppervlakte in beslag nam, bevatte beneden alleen een grote zaal. De verdiepingvloer lag hier minder hoog dan in het ooste-



3 Dwarsdoorsnede gezien naar het oosten. Doorsnede over de kelder en opkamer (R. Royaards-ten Holt, 1989).

lijke deel en derhalve ook de plaats waar het muurwerk dunner werd.

Hoewel het huis geen sporen van brand vertoont, is van het oorspronkelijke houtwerk blijkens het dendrochronologisch onderzoek niets bewaard gebleven. De resultaten van dit onderzoek komen dan ook eerst bij de volgende bouwperiodes ter sprake.

Het muurwerk van het huis kon tijdens de herstellingen, op de begane grond aan de binnenzijde van het huis, bestudeerd worden. Het formaat van de baksteen is 30-32 x 15-16 x 8 cm; 10 lagen meten 90-95 cm. In de kern van de muren, die in leem is gemetseld, lopen de baksteenlagen door. Het metselverband, dat vooral in het interieur van de zaal kon worden waargenomen, is onregelmatig; reeksen koppen wisselen af met strekken, terwijl aan de oppervlakte der muur ook kortere stenen voorkomen. De enige plaats waar het oude muurwerk aan de buitenkant in het zicht komt, namelijk bij de zuidzijde van de verdieping, toont hetzelfde soort metselwerk. De zijkanten van vensters en andere muurdoorbrekingen zijn zorgvuldig uitgevoerd. Het onregelmatige, of wilde metselverband zou erop kunnen wijzen dat men van het begin af voornemens is geweest het gebouw van binnen en



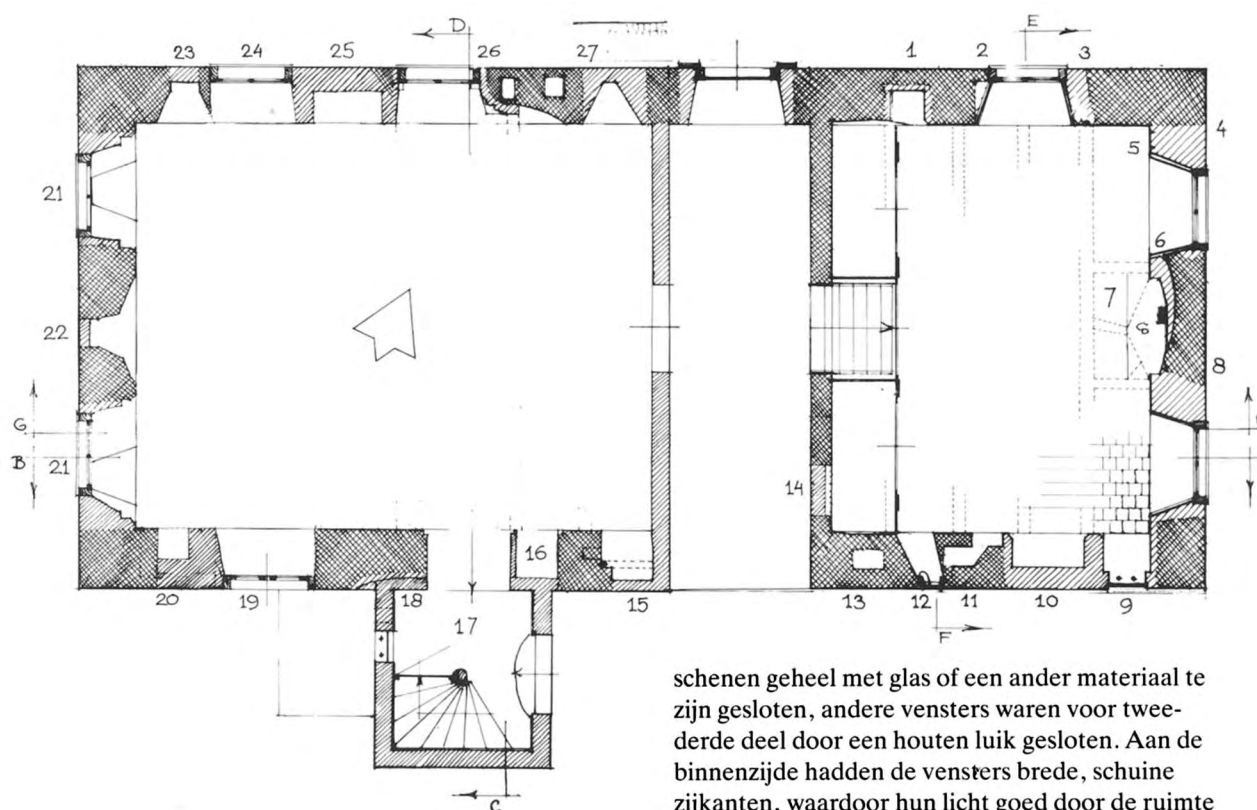
4 Dwarsdoorsnede gezien naar het westen (R. Royaards-ten Holt, 1989). Doorsnede over de zaal en de traptoren. Toelichting: I. Hoogte oudste vloer van de zaal. II. Hoogte van de lemenvloer, waarop de hardplaatsen

werden aangetroffen. III. Vloer van de verbouwing van 1500. IV. Achttiende-eeuwse vloer. V. Niveau verdiepingsvloer 1634. VI. Oudste vloerniveau boven de zaal. VII. Achttiende-eeuws niveau van de verdiepingvloer.

buiten te pleisteren. Een datering aan de hand van het steenformaat en het metselverband is voorts hands niet mogelijk, het wordt zowel bij de gebouwen uit de 13e als uit de 14e eeuw aangetroffen.

Het muurwerk is zonder brede funderingsvoet ter hoogte van het maaiveld begonnen, waarbij vermoedelijk op de plaats waar de muren zouden komen wel een grondverbetering heeft plaatsgevonden. Daarop wijzen enkele stukken oersteen die hier werden aangetroffen. Ook de oudste vloer, vrijwel overeenkomend met de vloer van de huidige kelder, lag ter hoogte van het maaiveld. Nadien is het terrein om het huis ca. 50 cm opgehoogd, hetgeen ertoe leidde dat ook de begane grondvloer enkele malen verhoogd werd.

De oorspronkelijke vensteropeningen waren verschillend van vorm en van afwerking. Hun breedte varieerde van 36 tot 40 cm; het huis moet van buiten een gesloten indruk hebben gemaakt. Sommige vensters toonden een sponning en



5 Begane grond ter hoogte van de opkamer (R. Royaards-ten Holt 1989). Het bewaard gebleven oorspronkelijke metselwerk is dubbel gearceerd.

Toelichting: 1. Ingebroken muurnis, ca. 1500. 2. Linkerzijkant van een oorspronkelijke muurnis. 3. Rechterdagkant 17de-eeuws venster. 4. Linker dagkant van oorspronkelijk venster. 5. Linker dagkant 17de-eeuws venster. 6. Achterwand oudere schouw. 7. Schouw uit 1538. 8. Zijkant oorspronkelijk venster. 9. Gaaf 17de-eeuws venster. 10. Ingebroken muurnis, ca. 1500. 11. Oorspronkelijke uitgiets (piscina?). 12. Oorspronkelijk venster met scheve zijanten. 13. Rookkanaal (niet gemeten). 14. Dichtgezette deur naar

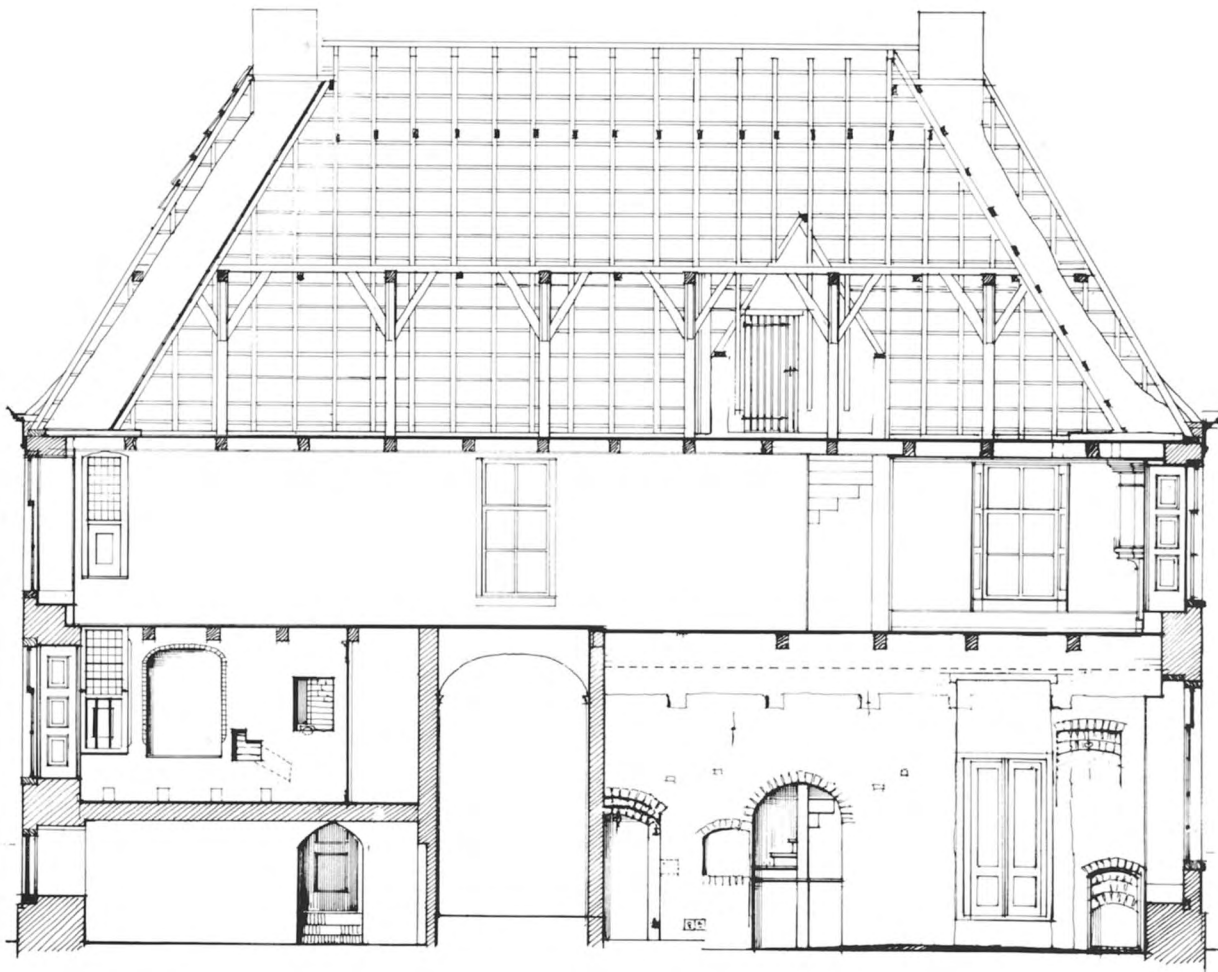
de opkamer, met nog aanwezige dorpel. 15. Helft oudste zaal deur. 16. Oorspronkelijke muurnis, later doorgebroken tot buitenzijde muur. 17. Traptoeren uit 1634. 18. Ingebroken schouw, 1465?. 19. Achttiende-eeuws venster. 20. Oorspronkelijke deur naar opkamer in aanbouw. 21. Plaats van oorspronkelijk venster, vergroot ca. 1500, verkleind in 1634. 22. Ten behoeve van stoekplaats uit ca. 1500 dichtgezet venster. 23. Gaaf bewaard oorspronkelijk venster. 24. Achttiende-eeuws venster. 25. Hooggeplaatst oorspronkelijk venster, nadien ingebroken venster, later muurkast. 26. Gotsche ingang, later achttiende-eeuws venster. 27. Gereconstrueerd spleetvenster, linker hoek oud.

schenen geheel met glas of een ander materiaal te zijn gesloten, andere vensters waren voor twee-derde deel door een houten luik gesloten. Aan de binnenzijde hadden de vensters brede, schuine zijanten, waardoor hun licht goed door de ruimte verspreid werd. Deze vensteropeningen tonen gelijkens met de laaggeplaatste vensters die in Groninger kerken van omstreeks 1300, op de scheiding van koor en schip, worden aangetroffen. Opvallend is dat de bekende muurnisjes voor kaarsen hier niet werden aangetroffen. Ook zijn er geen sporen van houten betimmeringen gevonden, wel bleken in alle vertrekken resten van middeleeuws pleisterwerk aanwezig; sporen van muurschilderingen, die van nut zouden kunnen zijn voor de datering, zijn niet aangetroffen. Wij zullen thans in gedachten het huis doorwandelen, om te trachten ons een beeld te vormen van het inwendige kort na de bouw tijd. Bij de beschrijving van de onderdelen zijn de termen links en rechts gebruikt, gerekend van de beschouwer die naar het beschreven onderdeel gericht staat.

DE BESCHRIJVING VAN HET OUDSTE STEEN-HUIS

De benedenkamer (afb. 3, 6-8 en 32)

We beginnen in de benedenruimte aan de oostkant. Dit lage vertrek, sinds 1634 een overwelfde kelder, was oorspronkelijk gedekt door een houten balklaag en werd spaarzaam verlicht door drie kleine vensters in de oostgevel en één in de zuidelijke muur. Zij waren hoog in de wand geplaatst en kwamen boven de keldergewelven



tijdens de herstelwerkzaamheden korte tijd aan het licht. In de oostwand is thans nog een uitholling te zien, die op de aanwezigheid van een schouw zou kunnen wijzen. Het is nog niet duidelijk of deze veronderstelde stookplaats tot het oorspronkelijke werk behoort. Een rookkanaal dat in het muurwerk in de zuidwesthoek van de erboven gelegen opkamer werd aangetroffen, doet echter een schouw op een andere plaats van de benedenkamer vermoeden. Met het aanbrengen van de stenen keldergewelven zijn al deze oudere elementen uit het gezicht verdwenen.

Verder zijn er aanwijzingen gevonden dat de benedenruimte reeds voor de overwelving door een muur in tweeën gedeeld was, waarbij het noordelijke deel kleiner was dan het zuidelijke, waarin zich dan de schouw bevond.

De opkamer (afb. 3-6 en 24-31)

De opkamer zal oorspronkelijk het woon-, werk- en slaapvertrek van de heer des huizes geweest zijn. In een aantal soortgelijke Groningse pastorieën was de

*6 Langsdoorsnede gezien
naar het zuiden
(R. Royaards-ten Holt, 1989).*

opkamer het studeervertrek van de predikant. De opkamer te Warffum moet bereikbaar zijn geweest langs een trap in de zuidoosthoek van de zaal. De dorpel van de deur, waardoor men eens dit vertrek betrad, is thans nog aanwezig. In de oostmuur van de opkamer tekenden zich in het muurwerk de contouren van een schouw af, die links van het midden was geplaatst; aan weerszijden daarvan was een venster. In het midden van de noordwand was een muurkast die met een deurtje gesloten kon worden. In het midden van de zuidwand is, aan de rechterzijde van een later ingebroken muurnis, een merkwaardig nisje met een hoog en laag gedeelte en met een gietgat dat schuin in de lengte van de muur omlaag loopt. Waarvoor het diende is niet duidelijk. Rechts van dit nisje is een smal venster, met asymmetrische dagkanten. Doordat het eind aan de buitenzijde van de muur recht was, kon men er nauwelijks door naar buiten kijken. Het was aan de buitenzijde

afsluitbaar door een luik, aan de binnenzijde is een raamsponning. Onder het venstertje was een uitgietsgat, dat er mogelijk later was aangebracht. Het water dat hier werd weggegoten kwam buiten vrijwel boven dezelfde plaats uit als dat uit het eerste nisje.

Het is niet duidelijk of we bij deze beide uitgietsgaten aan een liturgisch of aan een meer praktisch gebruik moeten denken. Het is waarschijnlijk dat op deze plaats de trap naar de verdieping liep, die dan door dit venstertje werd verlicht. In het muurwerk ter rechterzijde van dit raampje werd een gedeelte van een scheeflopend, van beneden komend rookkanaal aangetroffen, dat wij reeds bij de benedenkamer vermeldde. Dit kanaal kan er de oorzaak van zijn geweest dat men het venstertje zover moest opschuiven, dat een scheve vorm nodig werd wilde het nog in het trapportaal uitkomen.

De hoofdropzet van de zaal (afb. 4-8)

De zaal was het voornaamste vertrek van het huis en daarvan konden drie zijden worden bestudeerd. Het gedeelte naar de kant van de kamer, dat later was ingenomen door een gang, viel buiten het onderzoek. De muren van de zaal hadden een verschillend karakter. In de zuidelijke muur waren geen vensters, maar wel twee deuren. De korte, westelijke wand was doorbroken door een monumentale groep van drie vensters. De noordelijke wand bevatte enkele vensters of lichtopeningen die verschillend van vorm waren en zonder enig verband over het muurvlak waren verdeeld. De zaal heeft in zijn oudste vorm geen wandschoorsteen bezeten.

De oorspronkelijke balklaag boven de zaal was niet meer aanwezig, de plaats ervan is echter wel teruggevonden. Ter hoogte van de vloer die op deze balken lag werd de muur dunner. De sprong van een muurdikte beneden van drie steens naar een tweesteensmuur op de verdieping lag hier vijf lagen of bijna 50 cm lager dan de muurverdunning boven de opkamer. Bij de derde bouwperiode, in 1634, heeft men de zoldering van de zaal een halve meter laten zakken.

De vloer van de zaal (afb. 4, 8, 9 en 19)

Ongeveer 10 cm onder de resten van een tegelvloer, die wij bij de verbouwing van kort na 1500 zullen bespreken, werd een gaaf bewaarde lemen vloer aangetroffen. Deze vloer was anderhalve centimeter dik en toonde enige golvingen, hetgeen wellicht aan de ondergrond kan worden toegeschreven. In het midden was de vloer iets hoger dan aan de randen. De vloer toonde weinig sporen van

gebruik, vermoedelijk werd er niet rechtstreeks op gelopen, doch werd hij bedekt door een zandlaag, die om de zoveel tijd verversd werd.

Op de vloer werd een drietal brandplekken van een vrij in de ruimte brandend vuur aangetroffen. Een stenen stookvloertje ontbrak; het vuur was direct op de lemen vloer aangelegd. Deze thans nog aanwezige stookplaatsen lagen dicht bij elkaar. De diepte van inbranding in de leemlaag en de vernieuwing van het centrum van één van de stookplaatsen wees erop dat zij lang in gebruik zijn geweest. De vloer waarop zij werden aangetroffen was geenszins de oudste, ongeveer 50 cm eronder werd een oudere, ca. 15 cm dikke vloer aangetroffen, bestaande uit een aslaag en klei. Ook deze vloer toonde sporen van een brandplaats. Deze lag in het midden van de noordwand van de zaal, dichtbij de plaats waar zich de jongere, gotische ingang bevindt. Deze onderliggende lemen vloer kon slechts zeer gedeeltelijk worden bestudeerd. Onder deze vloer was een zandpakket van 25 cm, daaronder kwam de ongeroerde grond.

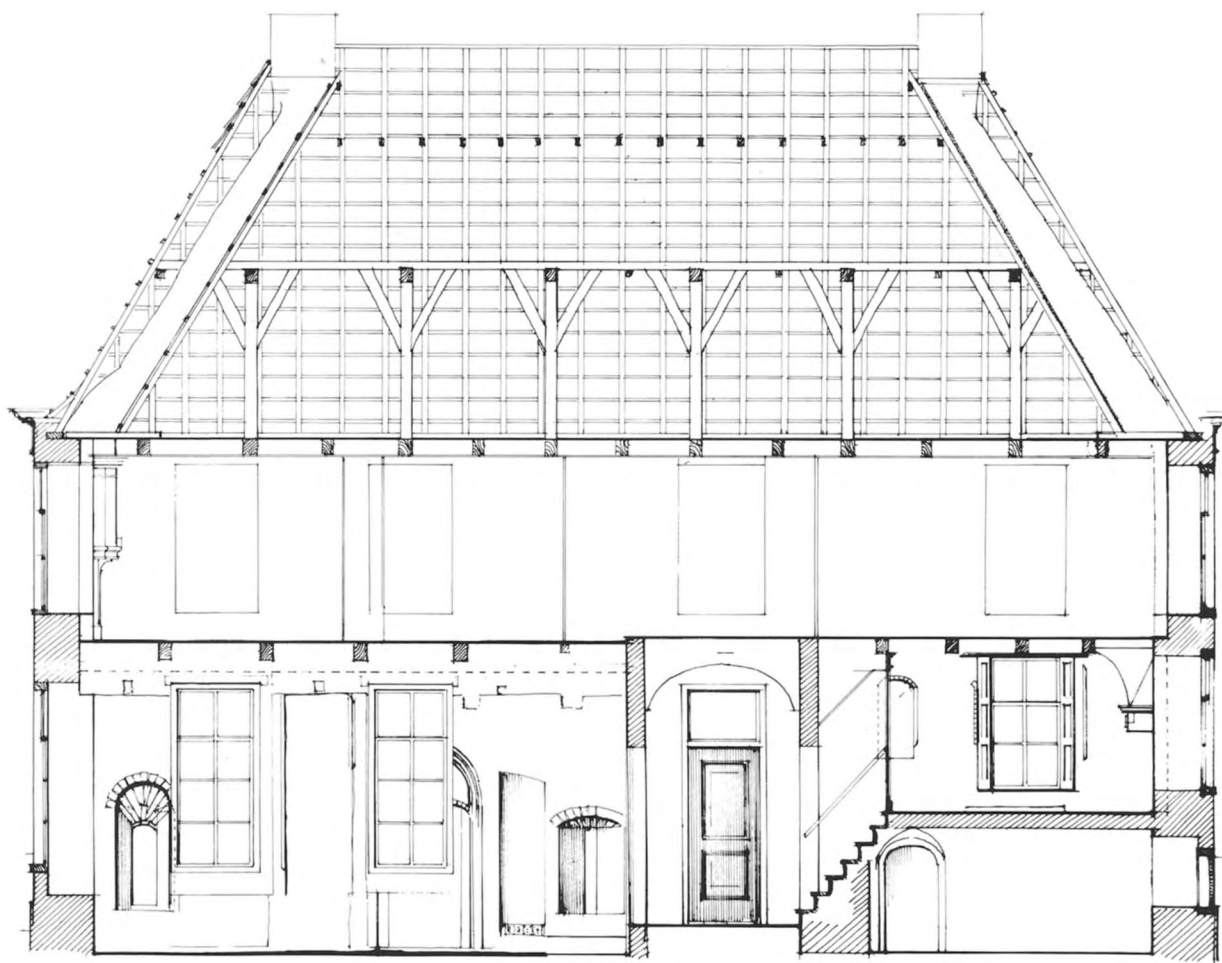
De brandplekken op de bovenste lemen vloer bezaten een middellijn van ongeveer 75 cm, waaruit blijkt dat dit bescheiden vuren zijn geweest. Wij verwachten dat daar een incidenteel houtskoolvuur werd aangelegd, op dezelfde wijze als men ook wel op een comfort deed.

Het is bekend dat in de zeventiende eeuw de grote zalen van de pastorieën gebruikt werden bij de feestelijke samenkomsten, kerkelijke vergaderingen en maaltijden bij de intrede van een nieuwe predikant. Er is geen reden om voor de middeleeuwen aan een ander gebruik te denken. Bovendien werden de pastorieën toen ook voor rechtspraak gebruikt.

De wanden van de zaal (afb. 4, 6, 7 en 12-23)

In de zuidmuur was de oorspronkelijke deuropening nog voor de helft aanwezig en daarbij tevens het sluitgat voor de grendelbalk. Deze balk kon aan de oostzijde in de lengte van de muur worden weggeschoven, waaruit we concluderen dat dit, nu voor de gang weggebroken, muurgedeelte oorspronkelijk gesloten is geweest. Dit is temeer waarschijnlijk aangezien de dichtgezette deur naar de opkamer aantoonde dat hier een trap heeft gestaan. Rechts van de toegangsdeur was een muurkast met een sponning voor een deurtje.

In het westelijk penant van de zuidmuur is de rechter bovenhelft van een nis voor de dag gekomen, die door drie segmentboogjes wordt gedekt. Wij houden deze nis voor een hoger in het muurwerk geplaatste deuropening, die toegang moet hebben gegeven tot een vertrek aan de zuidzijde. De plaats van de onderdorpel is wellicht nog



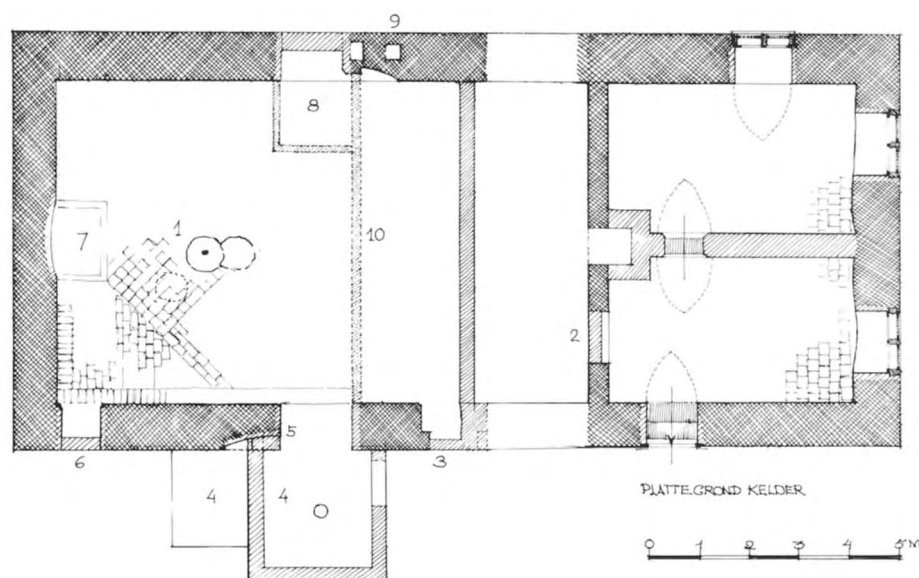
eens aan de buitengevel vast te stellen. Wel is het duidelijk dat de vloer van dit vertrek ruim 1.25 m boven de zaalvloer moet hebben gelegen. De deur moet vanuit de zaal bereikbaar zijn geweest door een houten trapje dat langs de muur geplaatst zal zijn. Onder deze deur is een soort keldertoeegang, die later in het muurwerk werd ingehakt en die wij bij de zuidelijke aanbouw zullen bespreken. In de westelijke wand werden de resten van een monumentale groep van drie vensters teruggevonden. Van het middelste venster was het gedeelte aan de buitengevel bewaard gebleven, in de achterwand van een in het muurwerk ingehakte, jongere schouw. Een bakstenen segmentboogje, waarvan de aanzet nog aanwezig is, verdeelde het 40 cm brede venster in twee delen. Het benedendeel, dat tweederde van de hoogte in beslag nam, kon worden gesloten door een luik. Van de beide flankerende raamopeningen waren de onderdorpels bewaard gebleven. Deze vensters kunnen, ondanks hun wijd uitlopende stenen dagkanten, slechts weinig licht hebben gegeven, tenzij men de luiken openzette. In de noordmuur kwam, aansluitend bij de west-

7 *Langsdoorsnede gezien
naar het noorden
(R. Royaards-ten Holt, 1989).*

wand, een soortgelijk venster tevoorschijn, dat nog grotendeels gaaf bewaard bleek te zijn. Dit venster was iets smaller dan die in de westgevel en bovendien anders gedetailleerd. De scheiding tussen het onder- en bovendeel bestond hier uit een roodzandstenen tussendorpeltje. In de noordwand werd bovendien de zijkant van een hooggeplaatst venster aangetroffen, dat over de volle hoogte van ca. een meter in het bezit was van een glassponning en dat dus uitsluitend diende ter verlichting. Tenslotte was er nog een laaggeplaatste muurdoorbreking in het midden van de noordgevel, met zeer schuin lopende zijkanten, waarvan slechts aan de linkerzijde een puntje van de dagkant bewaard was gebleven, met daarbij een aanzetsteen van de boog. De reconstructie van deze opening deed denken aan een licht- of kijkspleet; of hij door een luik of door glas werd gesloten was niet meer vast te stellen.

8 Begane grond op kelderniveau (R. Royaards-ten Holt, 1989). Het bewaard gebleven oorspronkelijk metselwerk is dubbel gearceerd. In de vloer van de zaal zijn metingen van vondsten door C. Bos verwerkt.

Toelichting: 1. Drie stookplaatsen op de lemen vloer. 2. Dichtgezette deur naar kelder of benedenkamer. 3. Helft van oudste zaaldeur. 4. Traptoren en beerkelder uit 1634. 5. Ingebroken schouw, ca. 1465? 6. Ingebroken doorgang naar kelder in aanbouw, voor ca. 1465?. 7. Wandschoorsteen uit ca. 1500 met bijbehorende vloer. 8. Gotische ingang met portaal. 9. Verticale muurkokers. 10. 17de eeuwse muur.



9 Haardplaatsen op de lemen vloer. Bij de haardplaats die het meest gebruikt werd is een komvormige inbranding ontstaan, die enkele malen hersteld was en op het tijdstip van ontdekking met ander materiaal gevuld bleek. Deze haardplaatsen zijn thans door een vloerluik beschermd (foto W.J. Berghuis, 1989).

Tussen deze lichtspleet en de later ingebroken gotische deur bevinden zich twee verticale kanalen in het muurwerk, waarop wij bij de bespreking van de verdieping terugkomen.

De aanbouw aan de zuidzijde (afb. 8 en 12-15)

Dat er van het begin af een aanbouw aan deze zijde geweest is, blijkt uit de doorgangen in de zuidelijke zaalwand. Meer gegevens over dit verdwenen bouwdeel dan thans bekend zijn, zouden verkregen kunnen worden door ontleistering van de buitenmuur en door onderzoek in de bodem. De deur die van de zaal naar het hoger gelegen vertrek aan de

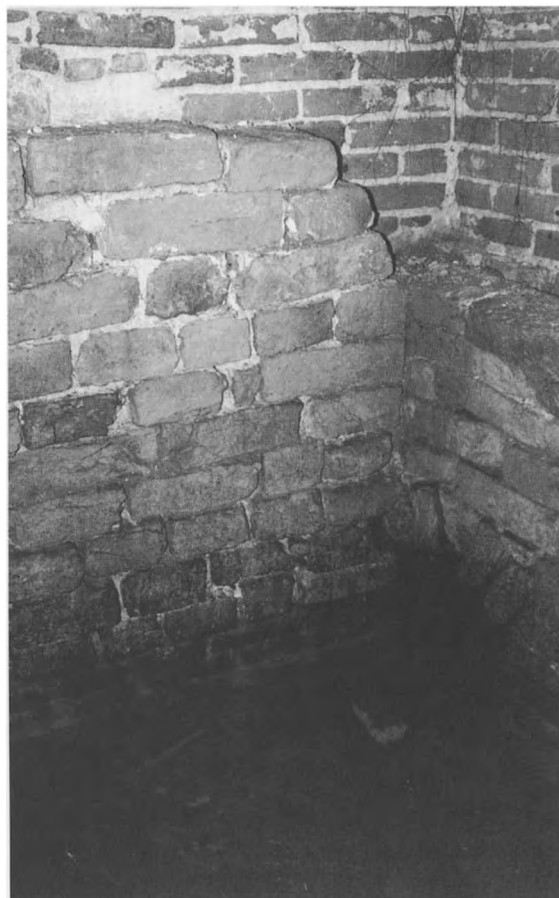
zuidzijde voerde kwam reeds ter sprake bij de zuidelijke zaalwand. Dit hogere vloerniveau wijst erop dat deze ruimte in de aanbouw onderkelderd was.

Naderhand werd ook een verbinding tussen de zaal en deze veronderstelde kelder gemaakt. Deze verbinding bestond uit een lage nis in de zuidwesthoek van de zaal, die in het muurwerk is ingebroken en gemaakt moet zijn toen de lemen vloer nog in gebruik was. Dit blijkt uit de laag doorlopende sponning en uit een nog aanwezige duim van een deurtje dat deze opening afsloot. De segmentboogjes aan de bovenzijde van deze opening zijn de enige in het hele gebouw, die aan de voorzijde zijn



10 Beerkelder naast traptoren uit 1634. Toevoer van uit het privaat onder de spil- trap (foto W.J. Berghuis, 1989).

afgeschuind. Aangezien deze nis te laag is voor personenverkeer lijkt het waarschijnlijk dat we hier met een doorgeefluik te maken hebben. In de doorgang van de zaal naar de traptoren, welke in 1634 in de plaats van de zuidelijke aanbouw kwam, werd aan de rechterzijde de achterwand van een in het muurwerk ingebroken schouw aangetroffen. Onze indruk is dat deze behoorde tot een ruimte waarvan de vloer op ongeveer dezelfde hoogte als die van de zaal lag. De muurkast die zich in de zaal, links van de latere opening naar de spiltrap, bevond is op een onbekend tijdstip veranderd in een doorgeefluik. Ook dit wekt de indruk dat het vloerniveau van de aanbouw op dat moment ongeveer gelijk lag met dat van de zaal. In dit verband wijzen we erop dat in de kap van het oude gedeelte van het huis, die uit 1634 dateert, onderdelen van ouder kaphout verwerkt zijn. Aangezien de zuidelijke aanbouw bij de veranderingen van 1634 in zijn geheel kwam te vervallen, is het niet onwaarschijnlijk dat deze kaponderdelen



11 Beerkelder uit 1634. Boven: aanzet van het gewelf, rechtsonder afvoer- riool (foto W.J. Berghuis, 1989).

van daar afkomstig zijn. Dit hout is langs dendrochronologische weg op ca. 1465 gedateerd. Mogelijk is de zuidelijke aanbouw toen ingrijpend veranderd, waarbij een ander vloerniveau ontstond, zodat de oudere doorgangen in de zuidwesthoek van de zaal dichtgemetseld moesten worden.

De verdieping (afb. 3-7 en 33)

Hoewel de ruimten op de verdieping van het middeleeuwse gedeelte van de pastorie nog niet onderzocht konden worden, beschikken we toch over enkele aanwijzingen die het waarschijnlijk maken dat het steenhuis van het begin af een verdieping heeft bezeten. Het metselwerk van de verdieping is gelijk aan dat van de begane grond, hetgeen geconstateerd kon worden bij de recente vernieuwing van de vloer boven de grote zaal en tevens te zien is aan het oostelijke deel van de zuidgevel, het enige deel van de buitenmuren dat ongepleisterd is gebleven. In dit verband zijn ook de twee kanalen van belang die zich bevinden in de noordmuur, rechts van de

jongere, gotische ingang. Zij zijn iets verschillend van doorsnede: de ene meet 33 cm in het vierkant, de andere is 36 x 23 groot. Zij liggen 44 cm uit elkaar en lopen beide aan de voet van het huis schuin naar buiten uit. Op de plaats waar het muurwerk dunner wordt, bij de overgang van de begane grond naar de verdieping, lopen zij enigszins schuin door om daarna vermoedelijk weer recht naar boven te gaan. Hoe hoog zij in het muurwerk van de verdieping opgaan is nog niet vastgesteld. Op de hoogte van de verdiepingsvloer stonden zij met een ontluchtingspleet van 7 x 20 cm in verbinding met de buitenlucht. Het zijn stortkokers, maar waarvoor zij dienden en waarom er twee vlak naast elkaar zijn valt nog niet te doorgronden.

De betekenis van het steenhuis

Er zijn, wat de opzet van het oudste huis betreft, tot nu toe drie belangrijke ontdekkingen gedaan. In de eerste plaats de vrije haard in de grote zaal; een zaal die in het bezit was van een verdieping, zodat er een gebrekkige rookafvoer moet zijn geweest. In de tweede plaats verrasten ons de twee vertrekken boven elkaar in het oostelijke deel van het huis, die een sprong in de vloer van de verdieping veroorzaakten. In de derde plaats hadden we niet op de oorspronkelijke aanbouw aan de zuidzijde gerekend, die het huis tot een vroeg voorbeeld van het L-vormige type maakt.

Deze vondsten geven een beeld van een nogal gecompliceerd woonhuis, dat geenszins de simpele eenvoud toont die wij aan vroege steenhuizen toeschrijven. De grote zaal blijkt een centrale ruimte, vanwaar men zowel de beide kamers boven elkaar in het oostelijk deel als de ruimten in de zuidelijke aanbouw kon bereiken. Ook zal in de zaal de trap naar de verdieping zijn geweest. In deze ruimte werd dan ook weinig gestookt, meer dan een incidenteel houtskoolvuur verwachten wij hier niet. Vermoedelijk werd deze ruimte alleen bij bijzondere samenkomsten gebruikt.

Wanneer we ons proberen in de bewoning van het huis in te leven, dan toont de opkamer duidelijke sporen van een veelvuldig gebruik. Wij verwachten hier de kamer van de heer des huizes. De kamer eronder is wellicht als eetzaal gebruikt, terwijl de hooggelegen kamer in de zuidelijke aanbouw een slaapvertrek of gastenkamer geweest kan zijn. De keuken verwachten wij in de kelder of benedenruimte van de aanbouw. De verdieping van het grote huis zou als slaapruijnte gebruikt kunnen zijn; eerder nog verwachten wij een gebruik als oogstberging en korenzolder.

Alles bij elkaar bezat dit huis zoveel ruimte, dat het voor het woongedeelte van een normaal kasteel niet

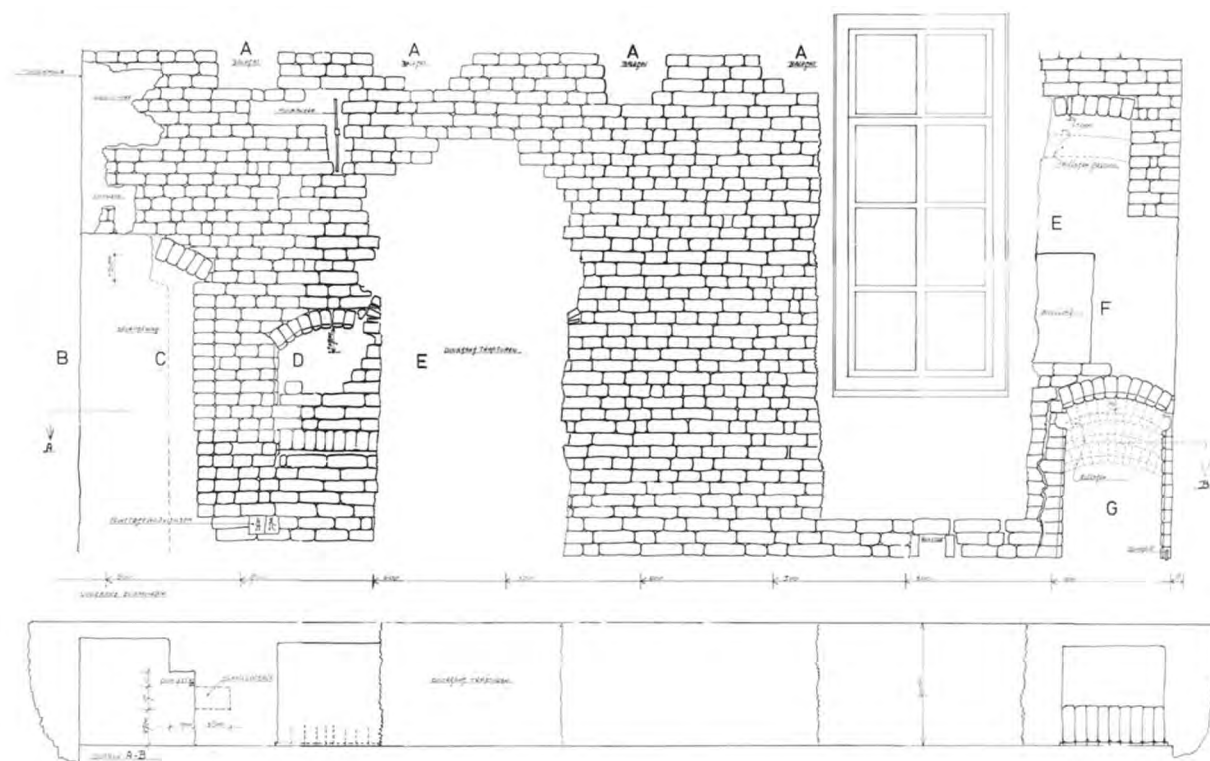
onderdeed. Desondanks had het geen militaire betekenis. Het ontbreken van een gracht en schietgaten en de laag bij de grond aangebrachte vensters maakten het vrijwel weerloos. Meer dan enige voorzieningen tegen inbraak en roof zijn er niet geweest.

Dit neemt niet weg dat het huis van buiten een vrij gesloten indruk moet hebben gemaakt. Er zijn weliswaar veel oorspronkelijke vensters gevonden en bovendien is er muurwerk verdwenen waarin ook vensters geweest zullen zijn, maar al deze vensters waren smal en onregelmatig over het muurvlak verspreid. Dit ontbreken van een venster-ritme is één van de weinige aanwijzingen voor een datering, buiten steenformaat en metselverband. Ook dit lijkt ons een vrij vroeg kenmerk, aangezien omstreeks 1400 de vensters steeds meer in het gelid geplaatst werden. Een datering van het oudste deel van het huis op omstreeks 1300, met een marge van een halve eeuw naar boven of beneden, lijkt zowel uit oogpunt van materiaalgebruik als van architectuur het meest aangewezen. Wel moet worden opgemerkt dat de datering hier niet van zo heel veel belang is, omdat het huis - ook al kiezen we veiligheidshalve voor ca. 1350 - in het hele noordoosten van ons land en in het Duitse Oost-Friesland daarbij, het oudste steenhuis buiten de steden is. Op één aspect willen we nog ingaan. Het is niet waarschijnlijk dat het hoge gedeelte van het huis in zijn oudste vorm al topgevels heeft bezeten. Bij gebouwen van voor 1400 worden vaak schilddaken aangetroffen en de plaats van de rookkanalen wijst niet in de richting van topgevels. De kap kan ongeveer dezelfde vorm hebben bezeten als de huidige, alleen vermoedelijk met een lagere nok. Een kleinere kapruimte maakt de aanwezigheid van een verdieping begrijpelijker, een primitievere kapconstructie verklaart vele van de veranderingen die het huis later onderging.

DE VERBOUWING VAN KORT NA 1500

De datering van de houtconstructies

Het dendrochronologisch onderzoek van het houtwerk van het huis wees uit dat er omstreeks 1500 een grote verbouwing moet hebben plaatsgevonden. De balken boven de opkamer zijn gemaakt uit bomen die in 1495 geveld zijn, met een speling van zes jaar vroeger of later. Het hout dat voor de spantbenen van de grote kap in 1634 opnieuw gebruikt werd en dat voordien voor een oudere kap gediend had, stamde uit ca. 1465. Dit herbruikte kaphout is duidelijk uit een andere situatie afkomstig en geeft over de datering van de grote kap geen



12 Vondstentekening van de zuidelijke zaalwand (C. Bos, 1990). Weergegeven is het metselwerk van voor 1635, voor zover het ongeschonden voor de dag kwam.

Toelichting: A. Gaten van de balklaag van 1634. B. Gangmuur. C. Rechterhelft van de oorspronkelijke zaal deur. D. Oorspronke-

lijke muurkast, onderdorpel later omhooggebracht, in 1634 dichtgemetseld. E. Doorgang uit 1634 naar de traptoren, met links en rechts enkele stenen van de boog. E. Oorspronkelijke doorgang naar opkamer in aanbouw, dichtgezet in ca. 1465? F. Ingebroken kas, na ca. 1465? G. Nis met luikspinning, 15de eeuw.

aanwijzing. Die kap is in zijn geheel in 1634 gemaakt.

Het oudste gedateerde hout in het huis dat zich nog op zijn oorspronkelijke plaats bevindt is de balklaag boven de opkamer, die daar omstreeks 1500 gelegd moet zijn. Over de reden waarom deze balklaag en daarbij vermoedelijk ook die boven de zaal vernieuwd werden, ontbreekt iedere aanwijzing. Sporen van brand zijn er in het gebouw niet aangetroffen. Aanwijzingen dat er een oudere balklaag op een andere hoogte heeft gelegen zijn in het metselwerk niet gevonden, zodat ook niet een verandering in de indeling de aanleiding tot de vernieuwing van de balklaag schijnt te zijn geweest. Eerder denken wij aan een periode van leegstand of verwaarlozing, waardoor het ook begrijpelijk zou worden dat het huis tot ca. 1500 zijn primitieve karakter behield. Misschien ook was het een nieuw gebruik dat men

van de verdieping ging maken, bijvoorbeeld een verandering van de korenzolder in woonruimte, dat tot een vervanging van de balken heeft geleid. In elk geval staat vast dat omstreeks 1500 een omvangrijke verbouwing heeft plaatsgevonden. In het muurwerk liet deze verbouwing talrijke sporen na. Deze vertellen ons hoe ingrijpend het karakter van het huis werd veranderd.

De balklaag boven de zaal (afb. 4, 6, 7, 15 en 21)

Van de oudste bekende vloer boven de zaal kon de plaats worden bepaald, doordat te zien is dat het zwaardere muurwerk van de begane grond eens vier lagen hoger heeft doorgelopen dan in de aangetroffen toestand het geval was. Op deze oude hoogte is thans weer een nieuwe balklaag aangebracht, onder de achttiende-eeuwse balklaag, die als verdiepingsvloer gehandhaafd werd. Enkele afdrucken van de vroegere balken waren nog aanwezig, waaruit bleek dat deze ongeveer 1.50 m hart op hart lagen en ca. 50 cm uit de westgevel begonnen. Ook bleek dat deze balklaag tegen de westgevel een raveling voor een schouw bezat. Aangezien het toen aangebrachte rookkanaal van de schouw van de grote zaal geheel in het muurwerk was uitgekapt, kan deze raveling niet gediend hebben voor een schouwkap of rookkanaal, docht moet hij verband hebben gehouden met een stookvloertje van een bovenschouw.

13 Zuidelijke zaalwand na de ontmanteling. Links de halve zaaldeur. Bij de ladder de doorgang naar de traptoren van 1634. De houten latei daarboven dateert uit de 18de eeuw toen de doorgang tot kast werd gemaakt. De afgeschuinde zijkant aan de linkerkant van de doorgang stamt uit 1939 toen de doorgang werd heropend. Rechts: 18de-eeuwse raamnis, in 1939 naar beneden verlengd voor de terrasdeuren. Boven: Gaten van de balklaag uit 1634 en dichtgezette doorgang van traptoren naar bovenzaal (foto RDMZ, 1989).



Aangezien deze balklaag rekening houdt met de jongere schouwen in de westgevel, vermoeden we dat de balklaag boven de zaal tegelijk met de uit ca. 1500 daterende balklaag van de opkamer vernieuwd is. Het is mogelijk dat de vloerplanken die bij deze balklaag behoorden zich nog in het huis bevinden. De zware planken van een deel van de huidige verdiepingsvloer zijn gekeerd en aan de onderzijde zijn de resten van een vroegere leemlaag met enkele afdrucken van plavuizen te zien. Uit de verdere geschiedenis van het huis zal blijken dat dit van de vloer uit 1634 of van die uit ca. 1500 moet zijn.

De wanden en de vloer van de zaal (afb. 15-23)

Bij de grote verbouwing van ca. 1500 kreeg de zaal een heel ander karakter, doordat er in de westwand twee grote vensters werden ingebroken en een wandschoorsteen werd aangebracht. Tevens werd een nieuwe vloer gelegd van groene en gele plavuizen, in een overhoeks patroon, met rondom een kantstrook van baksteen. Deze tegelvloer lag ongeveer 10 cm boven de lemen vloer en behoorde bij de nieuwe wandhaard. Onder deze vloer werd op de lemen vloer in het noordwestelijke deel van het vertrek steenslijpsel aangetroffen, mogelijk van het maken van profielsteen voor de nieuwe vensters. In de zuidwesthoek werden in de ophoging onder de tegelvloer enige resten van schaapskaken gevonden, die met het ophogingsmateriaal kunnen zijn meegekomen of resten kunnen zijn van de maaltijden van het bouwvolk.

In het midden van de noordelijke zaalwand werd, vermoedelijk ook in deze periode, een nieuwe buitendeur aangebracht. Men maakte het gat voor deze deur groter dan strikt nodig was voor de doorgang, om boven de deur een spitsboog te kunnen maken en een geprofileerde zijkant te kunnen aanbrengen. De spitsboog was aan de binnenzijde van de zaal nog gedeeltelijk aanwezig. Hoe dit monumentale deurportaal aan de buitenzijde was afgewerkt kon nog niet worden vastgesteld. De spitsboog van de nieuwe deur doorbrak voor een klein deel de zijkant van de eraanstaande muurkoker, waardoor onomstotelijk vaststaat dat deze deurpartij later is aangebracht. Ook de aansluiting met het aangrenzende metselwerk maakt dit duidelijk. Doordat deze deur later werd gemaakt kon men geen sleuf voor een grendelbalk in het muurwerk uitsparen. Op het bewaard gebleven profielgedeelte van de spitsboog waren resten van rode kleurstof aanwezig.

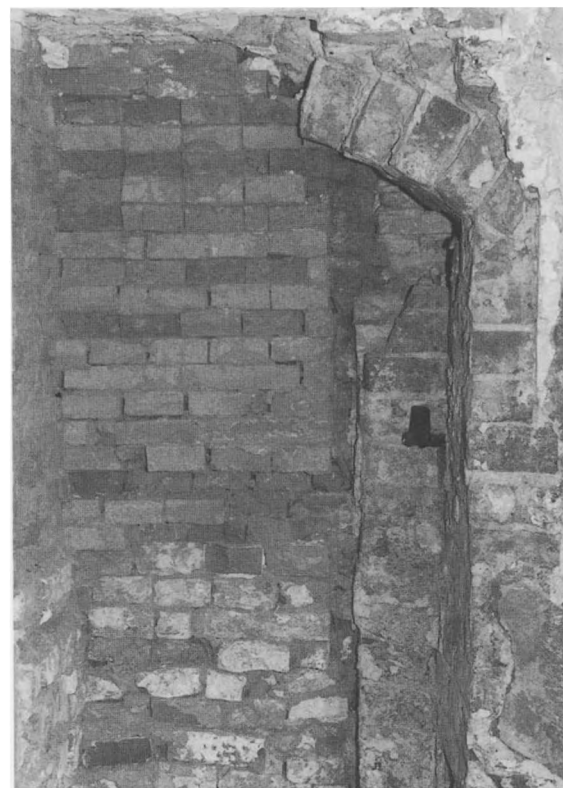
De westwand van de zaal werd gewijzigd door het aanbrengen van een schouw met aan weerszijden een groot venster. De groep van drie kleine, smalle vensters maakte plaats voor twee brede en hoge ramen met een stookplaats ertussen. Deze drie nieuwe elementen vormden opnieuw een monumentale groep, zij waren elk ca. 175 cm breed. Ten behoeve van de schouw, waarvan de schouwbalk ca. 1.85 m boven de nieuwe tegelvloer kwam te liggen, werd het middelste oude venster in het buitenvlak van de muur dichtgezet en een ronding in het muur-

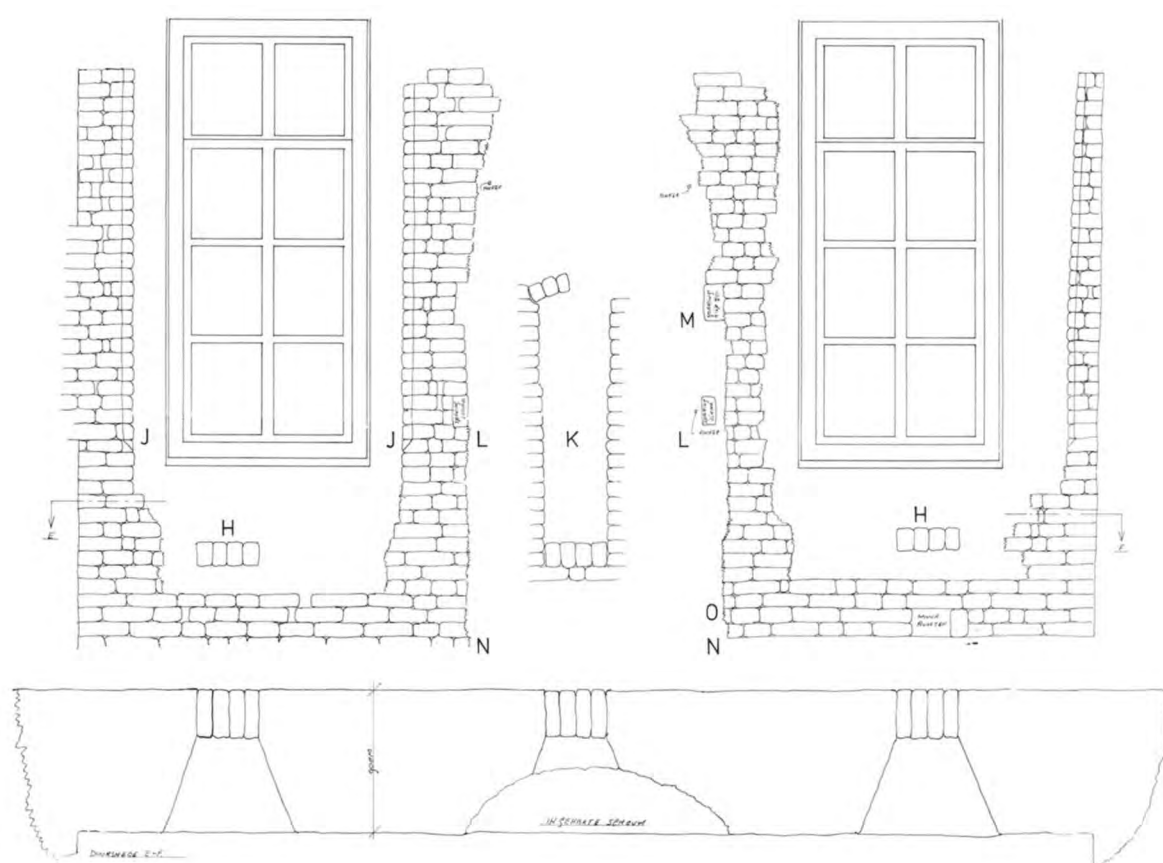


15 Zuidwesthoek van de zaal. Boven: Verdunning muurwerk bij vloerniveau van 1634. Daaronder deel van een oorspronkelijke segmentboognis voor toegang naar de opkamer in de zuidelijke aanbouw, dichtgezet in 1465? Lager: ingehakte nis, waarvan de linkerzijkant in de vulling van de oorspronkelijke deur werd gemetseld. Beneden: ingebroken doorgang naar kelder in zuidelijke aanbouw, met getrapte en afgeschuinde segmentboogjes en luikspinning. Rechts: venster in westgevel (foto RDMZ, 1989).

14 Rechterhelft van de oorspronkelijke toegangsdeur van de zaal. De segmentboog in het muurvlak is gedeeltelijk bewaard gebleven. Van de beide achterliggende segmentbogen was de aanzet te herkennen. Oorspronkelijke duim van deur (foto W.J. Berghuis, 1989).

werk uitgekapt. Ook het rookkanaal naar boven diende in het muurwerk te worden uitgehakt. Terzelfder tijd schijnt in de ruimte erboven ook een schouw te zijn geplaatst, hetgeen erop wijst dat, in elk geval van dit moment af, de verdieping voor woondoeleinden in gebruik werd genomen. De nieuwe vensters werden geplaatst in brede nissen, met rechthoekige zijkanen die op de hoek waren voorzien van afgeschuinde vellingkanten. Deze schuine vlakjes liepen aan de onderzijde uit in een klein basementblokje, een zogenaamd teenstukje. De afdekking van deze nissen is verdwenen toen de zoldering van de zaal in 1634 omlaag gebracht werd. Wel was te zien dat hij heeft bestaan uit een platte, houten latei met een segmentvormig ontlastingsboogje erboven. Van de vensters uit deze verbouwingsperiode werden enkele gekapte profielstenen en gedeelten van rood zandstenen tussendorpels aangetroffen. Aangezien de nissen inwendig 1.75 m breed zijn en voor de kantstenen en middenstijlen elk 16 cm gerekend kan worden, moeten de vensters twee lichtopeningen naast elkaar van ruim 60 cm breedte hebben bezeten. Deze twee kruiskozijnen waren de enige nieuwe vensters in het interieur, in de noordwand zijn geen





16 Vondstentekening van de westelijke zaalwand (C. Bos, 1990). Weergegeven is het metselwerk van ca. 1500 en ouder, voor zover het ongeschonden werd aangetroffen. Toelichting: H. Onderzijden van de oorspronkelijke smalle vensters, in de vensterbanken bewaard gebleven. J. Vellingkant van de kruiskozijnen van ca. 1500. K. Buitenkant van oorspronkelijk venster, dat

in de achterwand van de, omstreeks 1500, in het muurwerk ingehakte schouw bewaard bleef. De aanzet van het gemetselde boogje dat het venster verdeelde in een onder- en bovendeele is nog aanwezig. L. Gaten schouwkap van ca. 1500. M. Gaten 18de-eeuwse schouwkap. N. Niveau begane grondvloer ca. 1500. O. Niveau begane grondvloer 18de eeuw.

de muurdam tussen beide schuiframen van de noordgevel. Het is uitgehakt in een muurgedeelte dat niet tot het oorspronkelijke muurwerk behoort en in iets kleinere steen is uitgevoerd. De vellingkanten van dit raam zijn slordiger van uitvoering dan die van de besproken vensters in de westgevel.

De wijzigingen in de opkamer (afb. 24-29)

Ook de opkamer zal in deze periode een moderne schoorsteenwand hebben gekregen, met een schouw in het midden van de muur en een venster aan weerszijden. De nieuwe schouw werd aangesloten op het oudere rookkanaal dat niet in het midden van de muur lag, zodat de schouwkap een scheve vorm kreeg. Ook schijnt toen in de ruimte erboven een schouw te zijn geplaatst. Een als stoep-tree bij de pastorie gebruikte schouwlatei met jaartal 1538 lijkt, wat lengte betreft, voor deze plaats gemaakt te zijn en werd daar bij de restauratie toegepast. Vermoedelijk tegelijk met de modernisering van de oostelijke wand van de opkamer werd in de noord- en de zuidmuur een muurnis uitgehakt. De detaillering van de nissen met goed afgewerkte schuine vellingkanten heeft een laat-gotisch karakter en lijkt op die van de vensternissen in de westwand van de zaal.

sporen van vensters uit deze periode aangetroffen. Desondanks moeten zij de zaal een aanzien hebben gegeven dat veel verschilde met dat van de donkere en rokerige ruimte van voordien. Het is mogelijk dat men kort na deze verbouwing de lichttoetreding in de zaal nog verbeterd heeft door de toevoeging in de noordwand van een smaller venster. Dit venster verdrong een hoog in het muurvlak geplaatst raampje uit de eerste periode, waarvan slechts de rechterzijkant, in het buitenvlak van de muur, gespaard bleef. Het nieuwe en ook weer reeds lang dichtgezette venster bevindt zich in



17 Overzicht westelijke wand na de ontmanteling en na het herstel van vensters en kozijnen. Links: dagkant met vellingkant van brede vensternis uit ca. 1500, ten behoeve van venster uit 1634 eenzijdig versmald. Midden: in het metselwerk uitgekapte schoorsteennis, met dichtgezet oorspronkelijk venster (foto RDMZ, 1989).

De datering van deze grote verbouwing van ca. 1500 is slechts bij benadering vast te stellen. Wanneer we de jongste datum van het kappen van de balken die boven deze ruimte aanwezig zijn op 1501 stellen, dan is dat nog ruim 35 jaar ouder dan het jaartal op de schouw. Heeft het zo lang geduurd voor de balken gebruikt werden, of heeft men kort na de verbouwing de schouw nog eens door een fraaier exemplaar vervangen? Wij zullen het wel nooit weten, maar na zoveel eeuwen is dit kleine verschil nauwelijks meer van belang. De laat-gotische verbouwing van het huis stellen wij dan ook op het eerste kwart van de zestiende eeuw.

DE VERBOUWING VAN 1634

De aanpassing aan de nieuwe tijd

De algehele verbouwing van de pastorie uit de eerste helft van de zeventiende eeuw past geheel in het tijdsbeeld. In de steden en op het platteland werden overal oudere huizen gemoderniseerd. Na een periode van stagnatie tijdens de eerste helft van de tachtigjarige oorlog brak tenslotte de welvaart door. Ook het platteland beleefde een bloeitijd. Veel oudere borgen en stinsen in het noorden werden vernieuwd. Niet alleen de adellijke geslachten ging het goed, ook de kerken hadden



18 Rest van oude vloer in westelijk deel van de zaal. Deze vloer behoort bij de schouw van ca. 1500 en ligt ca. 10 cm boven de lemenvloer waarop de haardplaatsen werden aange troffen (foto RDMZ, 1989).

geld en konden nieuwe bouwprojecten aangaan. Wij wijzen op de nieuwe kerktorens van Warffum (1638), Noorddijk (1638), Zuidwolde (1638), Noordwolde (1639) en Eenrum (1646). De pastorie te Warffum werd in deze jaren onder handen genomen op een manier alsof het een borg was en wanneer het huis deze titel daarbij verkregen had zou het onder de Groninger borgen geen gek figuur hebben geslagen. Het jaartal 1634, dat voorkomt op een steen in de westgevel, geeft het tijdstip aan waarop de grote verbouwing van het huis zal zijn voltooid. De aanleiding tot deze ingrijpende verbouwing moet worden gezocht in het verlangen het huis geheel te moderniseren en daarbij op de verdieping een grote ontvangstzaal te maken. De benedenzaal bleef zijn functie als centrale hal vervullen, de bovenzaal diende uitsluitend voor samenkomsten.

Door de balklaag boven de oude benedenzaal 40 cm omlaag te brengen, ontstond een bovenzaal van 3.40 m onder de balken, die daarmee even hoog werd als de verlaagde benedenruimte. Voor de nieuwe, statige bovenzaal was een royale toegang nodig, zodat er aan de zuidkant van het huis een traptoren werd gebouwd, die de plaats innam van de zuidelijke aanbouw. Er moet een nieuw woongedeelte aan de zuidzijde zijn verrezen, maar daarvan is niets teruggevonden. De ruimte onder de opkamer werd nu, blijkens het steenformaat, veranderd in twee overwelfde kelders, die door een deur aan de zuidzijde toegankelijk waren.



19 Noordwesthoek van de zaal. Boven het venster: een houten latei uit 18de eeuw. Rechts van het venster: muurdam uit 1634 ter versmalling van de breedte van ca. 1500. Onder het venster: uitholling voor de vensterbank van 1879. Rechts de noordmuur, met oorspronkelijk venster. Beneden de lemen vloer waarop de haardplaatsen werden aangetroffen (foto W.J. Berghuis, 1989).

De vernieuwing van de kap (afb. 3, 4, 6 en 7)

Bij de verbouwing van 1634 werd de kap in zijn geheel vernieuwd. Het dendrochronologisch onderzoek wees uit dat van de drie onderzochte kapsporen er twee (no 17 en 19) van bomen afkomstig waren die in 1632 werden geveld. Een spoor was nog in het bezit van het voorjaarshout van 1633. De spantbenen van deze kap zijn, blijkens inkepingen, herbruikt. Het is daarbij duidelijk dat ze niet tot een kap behoord kunnen hebben die voordien op deze plaats heeft gestaan. Aangezien in 1634 de gehele zuidelijke aanbouw gesloopt werd, is het mogelijk dat deze onderdelen daarvan afkomstig zijn. Het dendrochronologisch onderzoek bepaalde de ouderdom van dit hout op ca. 1465.

Zowel de constructie als het nummersysteem van de grote kap waren voor de eerste helft van de 17de eeuw ouderwets. Nog steeds werd hier het laat-middeleeuwse systeem van gezaagde telmerken ter

nummering bij de sporenparen toegepast. Wel blijkt uit deze nummering dat de kap van 1634 aan weerszijden topgevels heeft gehad. Dit kunnen de eerste topgevels zijn geweest die het huis heeft bezeten, want wanneer de kap bij de verbouwing van ca. 1500 zou zijn vernieuwd, was een algehele vernieuwing zo kort daarop niet nodig geweest. De totale vernieuwing van de kap in 1634 wekt het vermoeden dat het huis tot die tijd zijn eerste kap behouden heeft, een kap waarvan wij veronderstelden dat hij lager van nok, primitiever van constructie en zonder topgevels was.

De bekroning van de nieuwe traptoren bestond niet uit een sierlijk spitsje zoals een borg ongetwijfeld gekregen had, doch uit een sober zadeldakje. Dit dwarskapje van de traptoren werd eerst geplaatst nadat de grote kap, waar het tegenaan loopt, gesteld was.

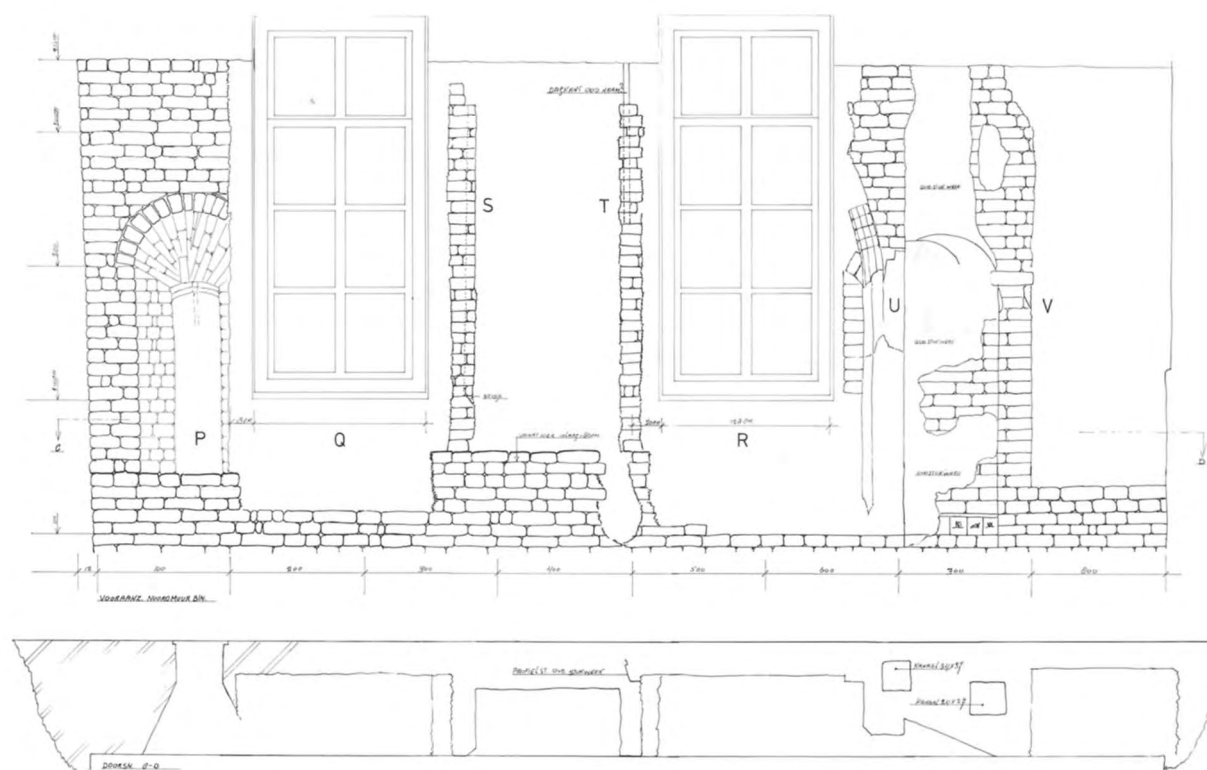
De traptoren moet in zijn geheel - zoals ook de kleinere baksteen bewijst - tot de verbouwing van 1634 behoren.

De nieuwe boven- en benedenzaal (afb. 12-21)

Het omlaagbrengen van de vloer tussen de boven- en benedenzaal heeft tegelijk met het verbouwen van de traptoren plaatsgevonden. Mogelijk kon men daarbij de bestaande balken en vloerdelen opnieuw gebruiken. Wel kreeg de balklaag van 1634 een andere verdeling dan zijn voorganger.

Het onderste deel van het muurwerk van de nieuwe bovenzaal is tijdens het onderzoek zichtbaar geweest onder de in de achttiende eeuw omhoog gebrachte balklaag. Het bleek dat toen men de vloer in 1634 omlaag bracht het oude muurwerk over vier lagen werd afgekloofd en gaten werden gehakt op de nieuwe plaats voor de balken. Deze gaten en enkele ankers waarmee de balken aan het muurwerk verbonden waren, kwamen bij de restauratie voor de dag. In deze tijdelijk zichtbaar geworden strook tussen de vloer van 1634 en die uit de tweede helft van de 18e eeuw kon de onderkant van de toegang van de bovenzaal naar de traptoren worden waargenomen. Deze lag precies in het midden van de zuidelijke zaalwand. In de westgevel kwamen in deze strook de resten van de zijstukken van een zandstenen schoorsteen van de bovenzaal voor de dag, die lager geplaatst was dan zijn voorganger van ca. 1500.

Het omlaagbrengen van de balklaag was ook voor de benedenzaal ingrijpend. De hoge vensters uit omstreeks 1500 dienden aan de bovenzijde te worden ingekort, waarna er nieuwe, kortere en smallere kruiskozijnen werden toegepast. Ten behoeve van de kleinere kruiskozijnen werden de brede vensternissen uit ca. 1500 versmald.



De traptoren, de beerkelder en de zuidelijke aanbouw
(afb. 3-8, 10, 11 en 12)

De verandering van het vloerniveau maakte een nieuwe trap nodig. Deze werd aan de zuidzijde van de zaal gebouwd, nadat de oude vleugel aan deze zijde gesloopt was. De nieuwe traptoren is een duidelijk herkenbaar element van de zeventiende-eeuwse verbouwing. Hij is eenvoudig van opzet, met een houten spiltrap en dunne wanden; aan de bovenzijde afgedekt door een zadeldakje. Tegelijk met de traptoren werd een beerkelder aangelegd, ten behoeve van een secrete dat onder de trap was geplaatst. Deze grote beerput, van ongeveer 1.50 bij 2 meter, was, evenals het fundament van de traptoren, gemetseld van afbraaksteen van groot formaat. Alleen het gewelf dat deze kelder afdekte was uitgevoerd in zeventiende-eeuwse steen. Op zich is dit een logische zaak, omdat men voor muurwerk onder grond het best grote steen kan gebruiken en voor gewelven liefst zo klein mogelijk baksteen kiest. In de zuidwesthoek van de beerkelder was vlak boven de vloer, die was uitgevoerd van baksteen op zijn plat, een gemetselde opening, die toegang gaf tot een riooltje. Het gebruik van grote steen voor het ondergrondse werk ligt voor de hand, aangezien men voor het bouwen van de traptoren de bestaande zuidelijke aanbouw heeft moeten slopen. Bovendien werd er een doorbraak in de zuidelijke zaalwand gemaakt om de toren met de zaal te

20 Vondstentekening noordoostelijke zaalwand (C. Bos, 1990). Weergegeven is het metselwerk van ca. 1500 en ouder, voor zover het ongeschonden werd aangetroffen. Toelichting: P. oorspronkelijk venster. Q. en R. In de 18de eeuw ingebroken vensters. S. Linkerzijde van venster met schuine vellingkant (1500 of 1634)?

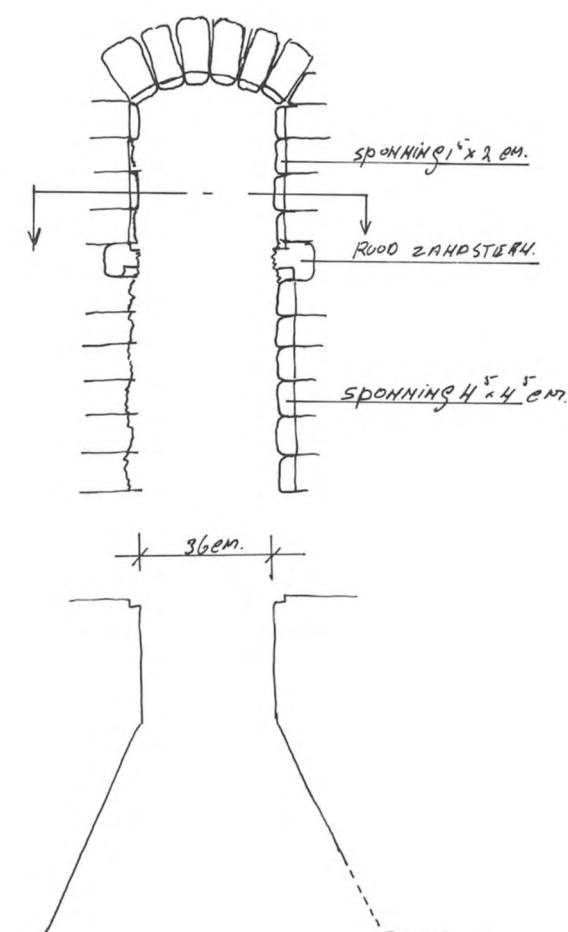
T. Penant van jonger metselwerk, waarachter aan de bovenzijde een dagkant van een oorspronkelijk venster werd aangetroffen. U. Resten van de gotische ingang (ca. 1500). V. Uiterste punt van de schuin weglappende linkerzijde van een venster, met een hoekje van de aanzetsteen van een boog.

verbinden, waardoor ook oude steen vrijkwam. Ook de zijkant van deze brede opening naar de spiltrap werd met oude steen afgewerkt, terwijl de muurnis links van deze doorgang eveneens met oude steen werd dichtgezet. De traptoren nam in het interieur een belangrijker plaats in dan in het uitwendige van het gebouw. Zowel op de begane grond als op de verdieping kwam de toegang tot de traptoren precies in het midden van de zuidelijke zaalwand. Beneden was er naar de zaal een monumentale boogvormige toegang, waarvan de breedte en de aanzet van de boog werden teruggevonden. De toren was op de begane grond tevens toegankelijk van de oostkant, de kant van de huidige gang. De resten van een boogje wezen uit dat ook daar een vrije doorgang moet zijn geweest. Vermoedelijk was er een soort

21 Overzichtsfoto noordwand zaal. Links het oorspronkelijke venster en rechts het restant van de gotische ingang. Boven: het in de 18de eeuw omhooggebrachte plafond en het pleisterwerk van de bovenzaal uit 1634 (foto RDMZ, 1989).



22 Opmeting van het oorspronkelijke venster in de noordwand (C. Bos, 1990). Boven en beneden-deel van het venster waren gescheiden door een zandstenen tussendorpel. Zowel glas- als luikspinning liggen in het buitenmuurvlak. Glassponning mogelijk later ingehakt. Aan buitenzijde een segmentboogje, aan de binnenkant twee schuin geplaatste bakstenen. Resten van diefijzer.



portaal, vanwaar men naar de toren kon komen, doch dat ook toegang gaf tot vertrekken ten zuiden van het huis.

In de zuidelijke wand van de traptoren bevinden zich de sporen van een rond venster, dat dichtgemetseld werd toen het vertrek aan de zuidzijde van de toren verhoogd werd. Voordien moet er een lager vertrek zijn geweest, waarvan de hoogte nog vast te stellen is aan een oudere pleisterlaag, die achter een kastwand aanwezig is. Vermoedelijk was dit lagere vertrek de nieuwe keuken van het huis. Onder dit vertrek, direkt ten zuiden van de traptoren, bevindt zich een grote waterkelder die vermoedelijk tegelijk met de toren gemaakt is. Alles wijst erop dat het lage, zuidelijke deel van het huis in 1634 geheel vernieuwd werd.

De oostzijde van het huis (afb. 24-33)

De verbouwing van 1634 beperkte zich niet tot de westzijde van het huis, ook de oostkant werd gemoderniseerd. Bij het onderzoek bleek dat in deze periode in de opkamer rondom nieuwe vensters waren aangebracht. Hiervan werd het venster in de zuidoosthoek achter een inmetseling aangetroffen, geheel intact met dorpels en latei van Bentheimer zandsteen, met diefijzers in het boven- en benedenstuk. Het glas-in-lood in het bovendeel was nog gedeeltelijk aanwezig. Het benedendeel van het venster was vroeger uitsluitend gesloten door een



23 Muurpenant van de noordwand. Geboorte van de later ingebrachte gotische deurnis, met aanzetsteen van de segmentboog boven de deur en met resten van rode kleurstof. In het pleisterwerk, de aftekening van de scheidingsmuur met het voorhuis (XVII B?). Rechts daarvan een ingehakte uitholling ten behoeve van deur, met aan de onderzijde een 17de-eeuwse tegelplint en enkele uitgevallen stenen bij de verticale muurkokers. Rechts: de linkerkant van de nis van het lage spleetvormige venster, dat later naar boventoe werd opgehakt. In de vloer de fundering voor de voorkant van het 18de-eeuwse bedsteeblok (foto RDMZ, 1989).

luik. Het vertrek boven de opkamer zal soortgelijke vensters hebben gekregen. In de zuidoosthoek is daar, precies boven het in de opkamer teruggevonden venster, een overeenkomstig venster aanwezig. Dit venster zou bij de verbouwing van het huis in 1939 aan het licht zijn gekomen en toen zijn heropend.

Het vertrek beneden de opkamer werd blijkens de gebruikte steensoort bij deze verbouwing veranderd in een kelder met twee gewelven.

De opdeling van de grote zaal (afb. 8 en 23)

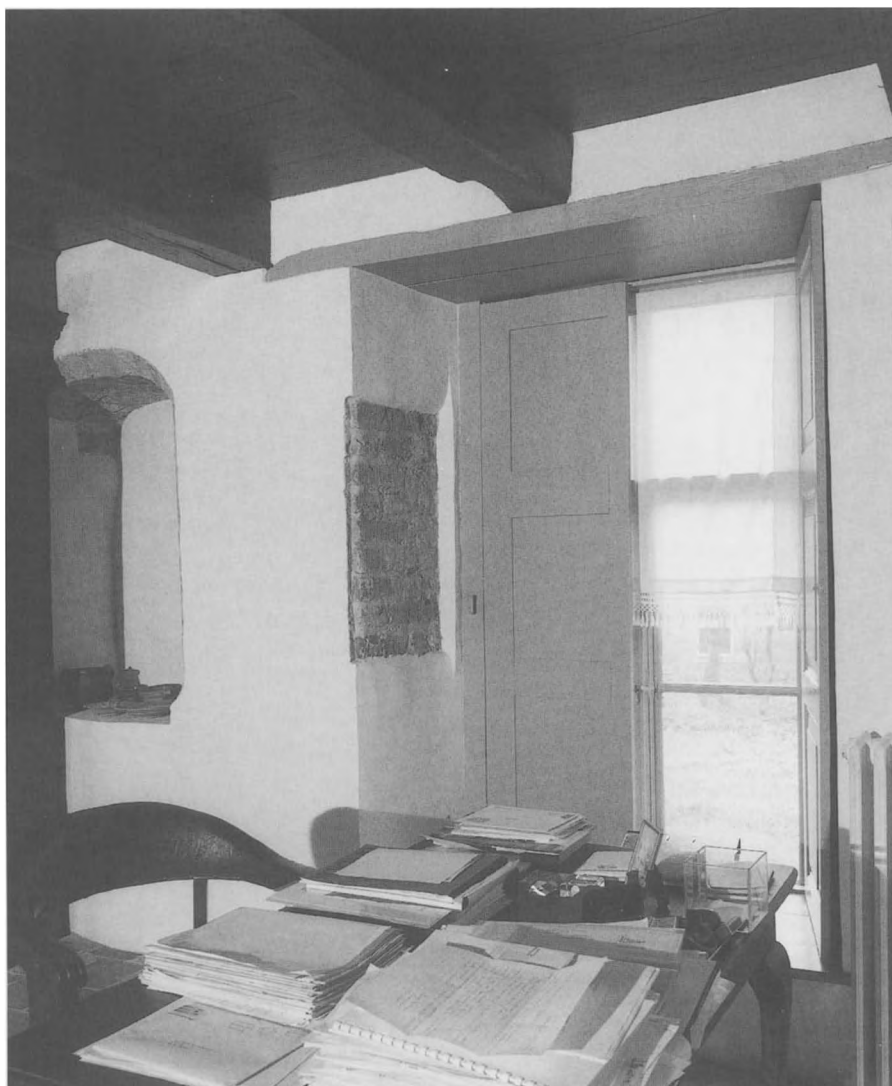
Een moeilijk te beantwoorden vraag is of de benedenzaal reeds bij de verbouwing van 1634 werd

opgedeeld, of dat dit daarna geschiedde. De monumentale boog naar de traptoren staat exact in het midden van de zuidelijke zaalwand, vrijwel tegenover de hoofddeur van het huis. Het doorzicht naar die kant werd nog geaccentueerd door het ronde raam in het trappenhuis. Wanneer men voorzien had dat deze toegang in een hoek van een kamer zou komen, is het de vraag of men hem zoveel nadruk zou hebben gegeven.

Bij het onderzoek van de vloer in de grote zaal werden resten van de fundering van een tochtportaal achter de gotische ingang aangetroffen. Uit het muurwerk blijkt dat dit tochtportaal de profilering van deze ingang oversneed.

Wij veronderstellen dat dit tochtportaal bij de

24 De noordwand van de opkamer na de restauratie. Links: muurnis van ca. 1500: In de linkerdagkant van het venster: oorspronkelijke zijkant van een muurnis. Geheel rechts: de rechterzijkant van een 17de-eeuws venster (foto RDMZ, 1989).



verbouwing van 1634 werd aangebracht. Vermoedelijk enige tijd later, in de tweede helft van de zeventiende eeuw, kan de benedenzaal door een scheidingsmuur in twee kamers zijn verdeeld. Deze muur sloot aan bij de oostzijde van het bestaande tochtportaal en tekende zich ook af in de zuidelijke zaalwand, naast de doorgang naar de traptoren. De onderste baksteenlagen van deze muur, die op de oude vloer van de zaal was opgetrokken, zijn bij het onderzoek teruggevonden. Er werd nu een verbinding gemaakt tussen het tochtportaal en de nieuwe middenkamer, welks laatste vertrek wij verder als voorhuis zullen aanduiden. Ten behoeve van deze verbinding werd een thans nog zichtbare uitholling in de noordmuur uitgekapt. Het vloerpeil van het nieuwe voorhuis is bekend door enkele plinttegels met blauwe figuurtjes aan de onderzijde van deze uitholling. Soortgelijke, doch mogelijk iets oudere tegels werden op dezelfde hoogte ook op de zuidelijke wand van het voorhuis

aangetroffen. Ook het vloerpeil van de grote kamer is uit deze periode bekend door de resten van een zwart geteerde plint, waarvan de onderzijde ca. 15 cm boven de zestiende-eeuwse vloer lag. Na deze splitsing van de grote benedenzaal in twee vertrekken was een typisch zeventiende-eeuwse plattegrond ontstaan, met een voorhuis in het midden van de hoofdvleugel. Alleen was dit voorhuis met een bocht van buitenaf bereikbaar, omdat men de gotische ingang had behouden. Aangezien er aan de zuidzijde van het huis een dagelijkse ingang moet zijn geweest, zal de merkwaardige ligging van de voordeur niet als te storend zijn ervaren.

Onderdelen van het zeventiende-eeuwse huis (afb. 33)

De verbouwing van 1634 is de eerste periode van waaruit nog enkele onderdelen zijn overgebleven. De beide nog bewaard gebleven kloosterkozijnen



25 Oostelijke wand van de opkamer. Geheel links, bij de verwarmingspijp: dagkant van oudste venster. Rechts daarvan: een klein stuk van de dagkant van 17de-eeuws venster. Schouw, gereconstrueerd

naar aanwijzingen in het muurwerk en met behulp van de teruggevonden latei uit 1538. De scheve kap sluit aan op het rookkanaal van de oudere stookplaats (foto RDMZ, 1989).

noemden wij reeds. Het bovenportaal van de trap-
toren en de grote kap zijn gescheiden door een
muurtje waarin een opgeklampt deurtje uit de
zeventiende eeuw geplaatst is, dat nog een deel van
zijn oude decoratieve schildering heeft behouden.
Waarschijnlijk heeft dit deurtje vroeger op een meer
in het oog lopende plaats in het huis gezeten.
Een zeer bijzonder element uit deze tijd is ook de
gesneden hertekop als drager van een gewei, welke
thans nog in de gang hangt.

DE VERANDERINGEN IN HET DERDE KWART VAN DE 18DE EEUW

De nieuwe indeling van het huis

Na bijna anderhalve eeuw was de pastorie van 1634
ouderwets geworden. Een huis zonder schuifven-
sters telde in de tweede helft van de achttiende
eeuw niet meer mee. Wanneer men het oude huis
binnenging werd men er ook niet vrolijker op. De
benedenruimten waren donker en door de ophoging
van de omgeving enigszins in een put komen te
liggen. De grote zaal op de verdieping was een
ouderwetse ruimte en vermoedelijk was een zo
ruime ontvangstzaal voor een pastorie minder nodig
dan vroeger. Bovendien was een voorhuis uit de
mode en verwachtte men achter de voordeur een
deftige gang. Deze factoren leidden tot een inwen-

27 Zuidoosthoek van de opkamer. Vrijwel gaaf aan het licht gekomen 17de-eeuws venster. Rechts de grote muurnis uit ca. 1500 (foto RDMZ, 1989).



26 Rechterzijde van het venster links van de schouw. De achterzijde van een oudere stookplaats is in zicht gelaten. Rechts de gereconstrueerde schouwkap (foto RDMZ, 1989).



dige verbouwing, die wij kunnen dateren aan de schoorsteenmantel van de westelijke kamer van de verdieping die toen geplaatst moet zijn. Deze schoorsteenmantel, uitgevoerd in een eenvoudige Lodewijk XV-stijl, zal omstreeks 1760-1770 vervaardigd zijn.

De westelijke kamer op de begane grond (afb. 3, 4, 12-22)

De westelijke kamer op de begane grond werd geheel gemoderniseerd en werd nu de voornaamste ontvangstruimte van de pastorie. Daarbij werd de begane-grondvloer ca. 20 cm omhoog gebracht en de balklaag boven het vertrek vervangen door een nieuwe, die een meter hoger lag. Doordat het voorhuis verviel kon deze kamer naar die zijde worden uitgebreid. Van de nieuw toegevoegde ruimte werd echter een strook afgenomen met twee bedsteden en een ingangsportaal. Doordat de voorwand van de bedsteden 60 cm meer naar het oosten stond dan de vroegere muur naar het voorhuis was de kamer iets groter geworden.

De nieuwe, hoger gelegen begane-grondvloer in dit vertrek kwam te rusten op een houten balklaag. Boven de kamer waren nieuwe balken nodig, omdat de muren hogerop dunner werden, zodat de balken van het plafond van 1634 niet opnieuw gebruikt konden worden. Het vloergedeelte boven het voorhuis werd eveneens omhoog gebracht, maar hier kon men improviseren door gebruik te maken zowel van de nieuwe gangmuur die het voorhuis halveerde als van de voorwand van de bedsteden die tussen de gang en de grote kamer werd aangebracht. De vloerdelen van de vroegere vloer boven het voorhuis werden hier, hogerop, weer toegepast. Zij werden daarbij omgedraaid, zodat de afdrukken van de plavuizen die eens de grote zaal boven gesierd hadden nu van de onderkant nog zichtbaar waren.

De vergrote benedenkamer kreeg vijf hoge schuiframen. Twee van de vensters kwamen op de plaats in de westmuur, waar in elke bouwperiode vensters gezeten hadden. Doordat de vloer van het vertrek omhoog was gebracht, werden de nieuwe schuifvensters ook iets hoger in de muur geplaatst. In de zuidwand kwam een nieuw venster en in de noordwand werden er twee nieuwe vensters geplaatst. Deze drie ramen kwamen op plekken terecht waar er tot dien geen waren. Hiermee werd een grote verwoesting in het oude muurwerk aangericht. Het vertrek moet in deze periode zijn voorzien van een wandbekleding. Daartoe werd het loszittende pleisterwerk van de wanden gehakt. Het middeleeuwse muurwerk bleef achter bespanningen verborgen tot dat het bij de huidige restauratie, na ruim tweehonderd jaar, weer aan het licht werd gebracht. De nieuwe kamer kreeg geen stucplafond, doch een houten zoldering onder de balken. Van de achttiende-eeuwse uitmontering van dit vertrek bleef niets over, aangezien de gehele binnenbekleding, met vensters en schoorsteenmantel inclusief, in 1879 vernieuwd werd. Bovendien werd de kamer in 1939 opnieuw veranderd.

De verdere modernisering van het huis (afb. 3 en 28)

Ook het middengedeelte van het huis bleef bij deze verbouwing geenszins onaangeroerd. De gotische ingang was bij de modernisering van de westelijke kamer vervangen door een raam en moet toen, of reeds eerder, verplaatst zijn naar het voorhuis. Waarschijnlijk is de ingang in de noordgevel bij deze verbouwing van ca. 1760-1770 op de huidige plaats gebracht en werd daarbij ook de gangmuur geplaatst die tevens benut werd om de omhoog gebrachte bovenvloer te steunen. Toch was deze laatste taak niet de reden voor het maken van een brede gang, het was meer de mode die eiste dat men

in een deftig huis niet in een altijd wat rommelig voorhuis binnenkwam, maar in een statige gang. De ruimte die er tussen deze gang en de westelijke kamer overbleef moet zijn ingenomen door de reeds besproken bedsteepartij met twee bedsteden ter weerszijden van een ingang. De toegang tot de opkamer is toen eveneens naar het midden van de gangwand verlegd. Een steile trap kwam in de opkamer uit, tussen de beide bedsteden in. Tegelijk met het aanbrengen van de bedsteewand zal de opkamer verder gemoderniseerd zijn. De bedsteewand van de opkamer toont een traditionele vormgeving, die in het derde kwart van de achttiende eeuw nog gangbaar was.

De vroegere bovenzaal werd opgedeeld in verschillende ruimten. Aan de westzijde kwam een kamer, die iets kleiner was dan de grote kamer beneden. Dit vertrek kreeg vier nieuwe schuifvensters en een aardige schoorsteenmantel in een late Rococo-stijl. Hierdoor kunnen we deze verbouwing dateren op ca. 1760-1770. Het overige deel van de bovenzaal werd opgedeeld in twee onverwarmbare kamers, elk met een eigen venster. Aan de oostzijde van het huis was op de verdieping nog een grote kamer, die dezelfde maat bezat als de opkamer eronder en eveneens in het bezit was van een stookplaats.

ENKELE NEGENTIENDE-EEUWSE VERANDERINGEN

De aanpassing aan de mode (afb. 1)

Hoe het huis er aan het eind van de achttiende eeuw van de buitenkant uitzag is nog niet helemaal duidelijk. Wij veronderstellen dat de dakvorm en topgevels nog behouden waren en dat alleen rondom schuifvensters waren aangebracht. Achttiende-eeuwse modernisering gingen vaak van het interieur uit en aan schuifvensters die willekeurig oudere architectuurvormen doorsneden stoorde zich niemand. Eerst in het begin van de negentiende eeuw kreeg men een grote voorliefde voor de strakkere bouwlichamen en witte gevels. Te Warffum zal het uiterlijk van de pastorie toen bij de tijd zijn gebracht door de topgevels te vervangen door dakschilden en de schoorstenen op de hoeken te plaatsen. Daarbij werd het huis rondom zoveel mogelijk gelijkvormig gemaakt door het aanbrengen van een omlopende gootlijst. Daarbij werd ook het thans nog grotendeels aanwezige rustieke glaspleisterwerk aangebracht. Tevens kunnen de schuifvensters een grotere ruitverdeling hebben gekregen; ook zal de huidige voordeuromlijsting toen zijn aangebracht.

28 De zuidwand van de opkamer na ontleistering. Boven: de dendrochronologisch op ca. 1500 gedateerde balklaag. Beneden keldergewelven uit 1634. Daar boven de balkgaten van een oudere houten vloer. De bedstedenwand rechts stamt uit de 18de eeuw (foto Liturgisch Instituut Rijksuniversiteit Groningen).



29 Overzicht zuidwand in 1989. Onder het venster in de oostelijke wand is de hoogte van de oudere vloer in zicht gebleven. In de hoek het venster uit 1634. Links van het midden de grote muurnis uit ca. 1500. Rechts daarvan een piscina? Geheel rechts een smal venster met scheve zijanten (foto RDMZ, 1989).



Het ontstaan van het gangenstelsel (afb. 2 en 33)

Een van de grote bijzonderheden van deze pastorie is het monumentale kruisvormige gangenstelsel dat het interieur domineert. Het ontstaan daarvan is niet precies te bepalen. Waarschijnlijk waren er, al in de loop van de achttiende eeuw, in het huis twee gangen ontstaan, de ene op de plaats van het vroegere voorhuis en de andere aan de zuidzijde van het middeleeuwse bouwlichaam. Deze laatstgenoemde

gang liep van de traptoren tot aan een buitendeur aan de oostzijde en kan in eerste aanleg gemaakt zijn tegelijk met een nieuw vertrek aan de zuidoostzijde. Dit vertrek staat thans bekend als Leer- of catechisatiekamer. Bij het herstel van dit laatstgenoemde vertrek bleek het muurwerk in 1879 te zijn verhoogd, zodat deze kamer een oudere en lagere voorganger heeft gehad. Wanneer die gebouwd werd is onbekend. De zuidelijke gang bezit een



30 *Asymetrische muurnis. Aan de rechterzijde is een uitgietsgat van baksteen. Dit loopt in de muur schuin omlaag en buigt daarna naar buiten (foto RDMZ, 1989).*

31 *Venstertje met scheve zijkanten en recht eindstuk. Aan de buitenzijde afgesloten met een plank, aan de binnenkant een raamsponning. Er onder een jonger? gietgat (foto RDMZ, 1989).*

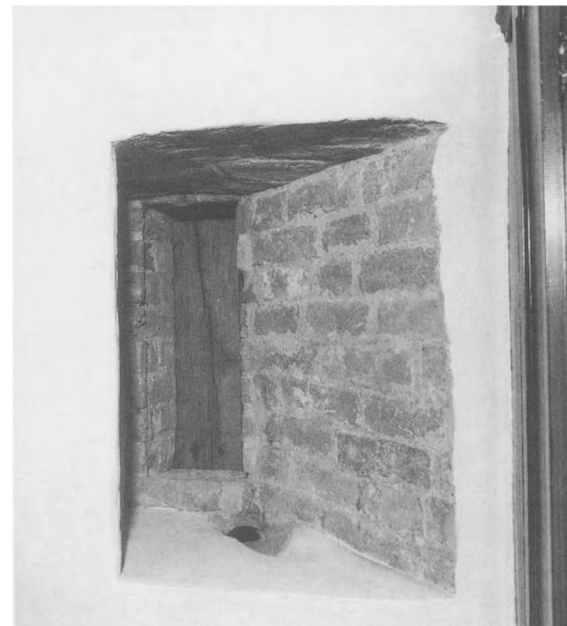
houten balklaag welke thans nog boven het negentiende-eeuwse stucgewelf aanwezig is. Boven deze gang kwam een aankapping naar de dakvoet van het huis. Hierdoor werd een deel van de zuidmuur van het steenhuis aan het gezicht onttrokken. Dit is het enige deel van de buitenzijde van het middeleeuwse huis dat niet gepleisterd werd. Met de verbouwing van het huis in 1939 is deze buitenmuur weer bloot gekomen.

Dit aanvankelijke gangenstelsel, gevormd door een gang dwars door het hoge huisgedeelte en een gang daarlangs, zou eerst in de tweede helft van de negentiende eeuw uitgroeien tot het fascinerende geheel dat we thans nog kennen.

De grote verbouwing van 1879

In de tweede helft van de negentiende eeuw, vermoedelijk bij de verbouwing van 1879, moeten beide gangen voorzien zijn van stucgewelfjes en bovendien verder zijn doorgetrokken in het zuidelijk deel van het huis. Daarbij werden tevens de catechisatiekamer aan de zuidoostzijde en de grote kamer in het oude deel onder handen genomen.

Bij de modernisering van de grote kamer werden nieuwe vensterkozijnen met hun omtimmeringen en ellipsvormige zitbanken aangebracht. Ook de bedsteewand aan de gangzijde van dit vertrek werd aangepast. De toen in de zaal geplaatste schoor-



steenmantel was een normaal handelsproduct; hij heeft nu een plaats gevonden in een ander vertrek van het huis.

Deze negentiende-eeuwse veranderingen bezaten veel allure. Toch bleven zij oppervlakkig, de kern van het oude huis werd nauwelijks geraakt. Maar daar was bij de voorgaande verbouwingen al zoveel aan muurwerk weggebroken, dat men speelruimte genoeg had. Tenslotte vinden verbouwingen en



aanpassingen vrijwel altijd weer op dezelfde plekken plaats, zodat men bij het onderzoek steeds weer stuit op volledig onberoerde stukken en herhaaldelijk gewijzigde gedeelten.

Bij de huidige restauratie zijn het negentiende-eeuwse exterieur, het gangenstelsel en de catechistiekamer met zorg hersteld. Alleen het in 1939 nogmaals gemoderniseerde interieur van de grote kamer heeft plaats gemaakt voor een museale herstelling van vloer en wanden van de vroegere grote zaal. Hierdoor wordt een verre blik in het Groningse verleden gegund en is het enige bewaard gebleven interieur van een middeleeuws steenhuis uit het hoge noorden in het zicht gebracht.

BESLUIT

De betekenis van het oudste steenhuis

De pastorie van Warffum behoort tot de grote pastorieën die het Groningerland gekend heeft. De geschiedenis ervan is representatief voor een groep belangrijke gebouwen, waarvan thans nog maar heel weinig over is.

Ongeveer eenmaal in elke eeuw werd het gebouw ingrijpend gemoderniseerd. Daarbij ging het oude houtwerk grotendeels verloren, maar bleef van het muurwerk van het eerste steenhuis, dat de kern van het complex vormt, nog veel bewaard. De restauratie van de laatste jaren bood de gelegenheid het oude muurwerk te bestuderen, waarbij de hoofdopzet van het oude huis kon worden vastgesteld. Aanknopingspunten voor een datering werden er niet gevonden, zodat we niet verder komen dan een grove schatting van ca. 1300, met heel ruime marges naar boven of beneden. Maar in dit geval is de datering van minder betekenis, aangezien er geen vergelijkbare objecten zijn en deze pastorie hoe dan ook het oudste steenhuis op het Groninger platteland is. Dat de oude indeling van dit steenhuis in grote lijnen kon worden vastgesteld, was een belangrijke uitkomst van dit onderzoek (zie: 'De betekenis van het steenhuis').

Het type waartoe dit gebouw gerekend kan worden: een zaalhuis met ingebouwde opkamer en met de stookplaatsen in de korte wanden, eventueel uitgebreid met verdieping en zijkamer, herkennen we ook in het woongedeelte van een aantal verdwenen Groningse pastorieën, zoals die van Zeerijp, Oudehove, Stedum en Huizinge. Waarschijnlijk zijn er

thans nog wel enkele voormalige pastorieën in Groningen die enig middeleeuws werk bevatten dat bij onderzoek onze kennis zou kunnen aanvullen.

Dat er echter nog zo'n belangrijke kern van een vroeg steenhuis als te Warffum werd gevonden voor de dag zal komen, lijkt onwaarschijnlijk.

Dit huistype dat we bij middeleeuwse pastorieën aantreffen, zal ook gebruikt zijn bij andere steenhuisen. Men stelt zich het middeleeuwse steenhuis te primitief voor en beschouwt het te veel als een militair steunpunt. Het gracht- en torenloze - en daardoor minder verdedigbare - steenhuis was het voorbeeld voor het woongedeelte van een aantal oudere heerden. Deze tonen dezelfde opzet als de pastorieën.

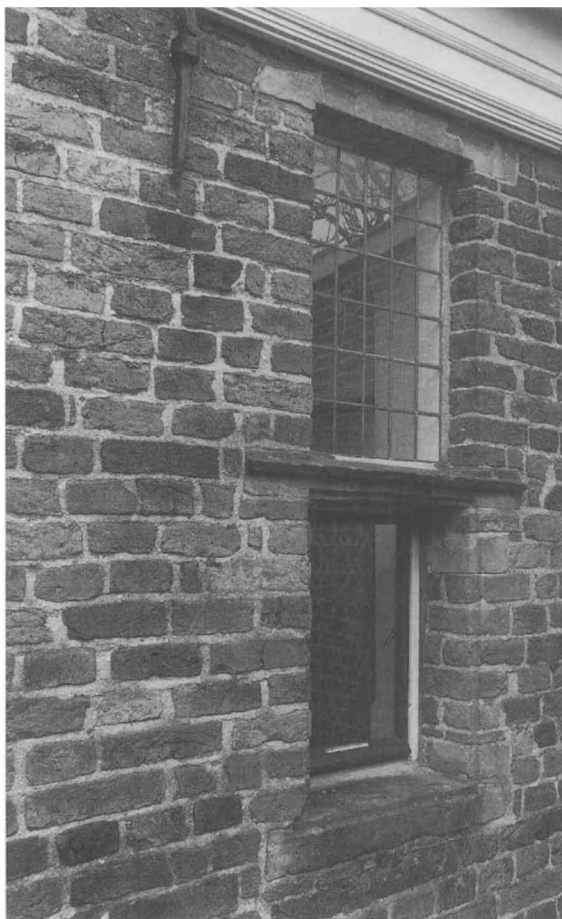
Voor zover onze kennis thans reikt is het steenhuis te Warffum het oudst bekende voorbeeld van een woonhuistype dat eens in Groningen veel voorkwam. Daardoor is het onderzoek in de Warffumse pastorie zeer verhelderend geweest.

Het belang van de latere perioden

Niet alleen de oudste gedaante van het huis is van belang, ook van de latere perioden konden we ons enigszins een beeld vormen. Het luxueuze laatmiddeleeuwse huis uit ca. 1500; de bescheiden borg uit 1634; het gemoedelijke 18e-eeuwse huis en het imposante interieur uit de tweede helft van de 19e eeuw, al deze fasen zeggen ons iets, zowel over de levensgewoonten uit die perioden als over de positie die de geestelijke leidsman in zijn gemeente innam. De ontwikkeling van de grote zaal van centrale hal naar statige ontvangstruimte en tenslotte tot mooie kamer licht ons in over het gebruik van het huis. Bij verder onderzoek moet het beeld van elk van deze fasen aangevuld en verduidelijkt worden. Feitelijk vormt de Warffumse pastorie niet een enkel monument, doch vijf monumenten ineens, waarbij we dan nog de tuin als zesde monument moeten voegen.

Zeven eeuwen bewoningsgeschiedenis van de top laag ten plattelande zijn in dit gebouw nog tastbaar aanwezig en bij geduldige beschouwing voor de geest te halen. Bij een kort bezoek zal voornamelijk het 19e-eeuwse aspect van huis en tuin spreken. Maar ook dat schenkt een bijzondere belevenis.

32 Kelder onder de opkamer. Gewelven vermoedelijk uit 1634 (foto RDMZ, 1989).



33 Venster op verdieping van de zuidgevel, bij de zuidoosthoek van het gebouw. Dit raam ligt

precies boven het venster van afb. 27 (foto RDMZ, 1989).

VERANTWOORDING

Deze eerste verkenning naar de geschiedenis van de pastorie te Warffum is zeker niet het laatste woord dat over dit huis zal worden geschreven. In de toekomst zal het werk op de verdieping en aan de buitenzijde van het huis ongetwijfeld nog belangrijke aanvullingen van onze kennis brengen en wellicht tot andere conclusies leiden. De uitzonderlijke betekenis van dit oudste steenhuis in het noorden van ons land maakt het wenselijk de vele vondsten die tot nu toe in het huis gedaan zijn te publiceren.

M.C. Scheers is sinds 1972 eigenaar van het huis, dat sindsdien een wonderbaarlijk herstel heeft ondergaan. Hoewel niet van professie is hij in dit geval tevens architect en archeoloog.

C. Bos is de uitvoerder van de Stichting 'Het Woonhuismonument' en tot in zijn vingertoppen vertrouwd geraakt met dit ingewikkelde huis. Door zijn zorg konden vele vondsten vrijwel ongeschonden voor den dag worden gebracht. Van de zaalwanden werden door hem tekeningen vervaardigd, waarbij het metselwerk van de oudste perioden werd vastgelegd, voor zover het gaaf bewaard was gebleven. Het steenhuis werd eind 1989 gemeten en getekend door R. Royaards-ten Holt. Deze tekeningen geven de situatie weer van dat moment, na herstel van de zaalwanden, met de in het zicht gelaten bouwsporen.

D.J. de Vries verrichtte begin 1990 het dendrochronologisch onderzoek naar het hout van de balklagen en de kap. Vele deskundigen en geïnteresseerden hebben de reis naar Warffum ondernomen en hun hoofd over de merkwaardige vondsten gebogen. Van hen dank ik vooral W.J. Berghuis, die mij bijstond in het lezen van het muurwerk en het in elkaar passen van deze legkaart. Bovendien nam hij de moeite de drie achtereenvolgende versies van dit verhaal door te worstelen en van commentaar te voorzien.

Voorafgaand aan dit verslag is er een beknopt rapport uitgebracht door de onderzoekers C.R. Smook en C.H.A. Lichtenberg. Dit werd opgesteld in maart 1989 toen de opkamer reeds hersteld was en de zaalmuren van hun inwendige bekleding waren ontdaan. Het werk dat nadien aan de zaal werd verricht heeft zoveel verrassingen aan het licht gebracht dat hun voorlopige conclusies herzien moesten worden. Maar dat is nu eenmaal het lot van veel onderzoek bij langlopende restauraties.

R. Meischke

Een vroeg tweelingpand in Leiden

Naar aanleiding van de sloop van de 19de-eeuwse Gereformeerde kerk achter de panden Nieuwe Rijn 75 en 76, te Leiden, waarbij in eerste instantie ook de achtergevels van deze panden verloren zouden gaan, werd in 1989 een onderzoek ingesteld naar de bouwhistorische waarde van deze huizen. Voor een zo betrouwbaar mogelijke waardebeoordeling en historische interpretatie werd, naast bouwhistorisch onderzoek van de huizen zelf, ook gebruik gemaakt van archivalische bronnen. Het belang van een dergelijke gecombineerde aanpak wordt door de resultaten van dit onderzoek bevestigd.

Situatie en karakterisering

De onderzochte huizen zijn gelegen aan de Nieuwe Rijn op het gedeelte tussen de Middelste en de Uiterste gracht (afb. 2). Dit gedeelte maakt deel uit van een 14de-eeuwse stadsuitleg in het gebied tussen de Burcht en de Stadsvest, een tot dan toe geïsoleerd gebied tussen de beide Rijnlopen. De belangrijkste verkeersaders in dit gebied waren de Hooigracht en de Groenesteeg; de weg langs de noordzijde van de Nieuwe Rijn dateert pas uit het tweede kwart van de 14de eeuw, toen er voor het eerst sprake was van bebouwing, en werd Gansoord genoemd. In de periode tussen 1360 en 1450 heerste er in de nieuwe stadsuitleg grote bouwactiviteit. Dit gebied bevatte weinig stedelijke instellingen omdat die voornamelijk in de oude stad gehuisvest waren. Middelpunt vormde de St.-Pancraskerk (Hooglandse kerk) met andere kerkelijke en semi-kerkelijke instellingen. Het grootste deel werd echter door huizen in beslag genomen, waarvan het merendeel tevens een bedrijfsruimte bezat. In dit stadsdeel waren veel industrieën gevestigd, zoals ververijen, brouwerijen, houttuinen, scheepmakerijen, olieslagerijen, pottenbakkerijen etc.¹

De 17de-eeuwse stadsplattegronden van Pieter Bast (ca 1600), Johannes Blaeu (ca 1646) en Cornelis Hagen (1670-75) geven geen betrouwbare indruk van de verschijningsvorm van de panden aan de Nieuwe Rijn, omdat er van diversiteit in de getekende huizen nauwelijks sprake is. Op de stadsplattegrond van W.A. van Campen uit het midden van

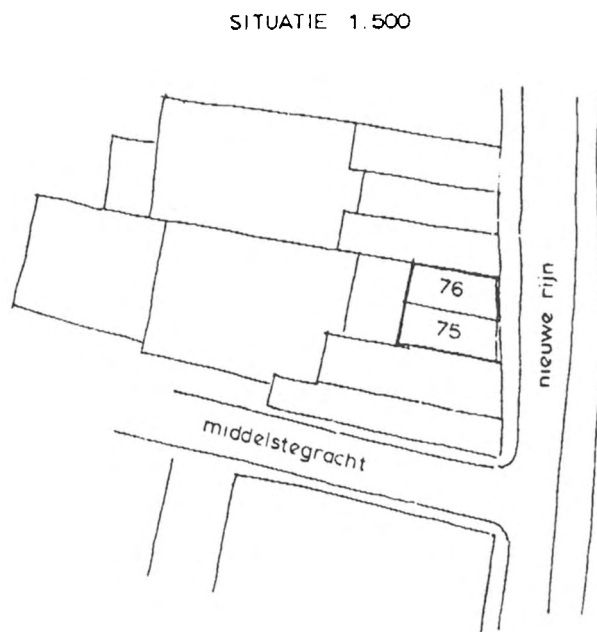
de 19de eeuw zijn de beide huizen wel herkenbaar: Nr. 75 lijkt hier geheel ingebouwd door nr. 76, dat verschillende aanbouwen en een binnenplaats bezit. Het *Chaertbouc van Straten* uit 1583 geeft daarentegen duidelijke informatie over de bezitters en de perceelbreedte.² Als eigenaar van het perceel wordt Jacob Quirijnsz van Banchem genoemd. De perceelbreedte van 2 roeden, 4 voeten en 6 duimen (8,95 m), komt nagenoeg overeen met de huidige gezamenlijke breedte van de beide panden. Volgens het *Chaertbouc* bestond het gedeelte tussen Middelste en Uiterste gracht uit tien percelen, waaronder ook enige percelen met dubbele bebouwing begrepen waren. Dit is duidelijk het geval met het perceel van nrs. 75 en 76, dat in 1583 aan één eigenaar behoorde. Ook bouwkundig blijken de panden een eenheid te vormen omdat het een zogenaamd tweelingpand betreft.

Op het eerste gezicht lijkt er weinig verwantschap tussen de huizen te bestaan, met uitzondering van de traveematen en de opbouw van de gevels (afb. 1). Ook uit de beschrijving in de *Voorlopige Lijst* valt geen overeenkomst op: 'Woonhuis met onsymmetrische tuitgevel met vlechtingen, siersmeedankers. 2e helft 16e eeuw. Onderpui 19e eeuw' (nr. 75) en 'Huis met gepleisterde lijstgevel met eenvoudige siersmeedankers, beneden spitsbogige neogotische toegangsdeuren, in midden 19e eeuw opgesierd. In wezen laat 16e eeuw, begin 17e eeuw huis' (nr. 76).³ Nadere beschouwing van de beide huizen levert echter een aantal overeenkomsten op.

1 Leiden, Nieuwe Rijn nr. 75 (tuitgevel) en nr. 76 rechts daarvan (foto RDMZ, 1989).



2 Situatieschets van de panden.



De breedte en diepte van de panden blijken vrijwel gelijk. Het aantal balktraveeën komt overeen, terwijl ook de hoogte van de balklagen gelijk is, zodat de verdiepingen met elkaar stroken. Tenslotte blijken de kapconstructies identiek te zijn. Er is hier in feite sprake van een zogenaamd tweelingpand, waarbij de huizen constructief volledig aan elkaar gelijk zijn. Het grote voordeel van het bouwen van een dergelijk tweelingpand was gelegen in de ruimtewinst in de breedte van de panden, doordat met een gemeenschappelijke tussenmuur kon worden volstaan. Bovendien konden de voor- en achtergevels in doorlopend

verband gemetseld worden. De houten constructieonderdelen bezaten tenslotte overeenkomstige maten, waardoor kostenbesparend gebouwd kon worden.

Het is onduidelijk of dit huistype in de 16de en 17de eeuw regelmatig voorkwam en of het te relateren is aan een bepaalde beroepsuitoefening of bevolkingsklasse. In de literatuur wordt dit huistype niet expliciet vermeld en het is dus ook onbekend hoe groot de verspreiding ervan was.⁴ Waarschijnlijk kwam het type vaker voor dan de literatuur doet vermoeden. In de loop der tijd zullen echter veel tweelingpanden verbouwd zijn en daarbij hun onderlinge uiterlijke gelijkenis hebben verloren, zoals ook het geval is met de huizen aan de Nieuwe Rijn.

Bewoningsgeschiedenis

Het *Chaertbouc* uit 1583 noemt een zekere Jacob Quirijnsz van Banchem als eigenaar van het perceel aan de Nieuwe Rijn, waarop zich nu de huidige panden nrs. 75 en 76 bevinden. In 1577 had Van Banchem inderdaad een huis en erf aan de Nieuwe Rijn gekocht, dat blijkens de vermelde belendingen overeenkwam met het genoemde perceel in het *Chaertbouc*.⁵ Tegelijkertijd kocht Van Banchem nog twee kamerwoninkjes gelegen aan de Middelste gracht, grenzend aan zijn pas verworven terrein aan de Nieuwe Rijn.⁶

Terwijl er in de koopacte van 1577 slechts melding gemaakt wordt van één huis met erf, blijkt uit het Verpondingskohier of Kervenregister van 1581 en het Bevolkingsregister uit hetzelfde jaar, dat er

sprake is van dubbele bewoning op dit perceel.⁷ Waarschijnlijk betreft het hier zelfs twee huizen, die separaat bewoond werden. De uitdrukkelijke vermelding van een 'steenhuys' in het Bevolkingsregister versterkt de indruk, dat het ook om uiterlijk verschillende gebouwen gaat. Omdat dit beeld niet correspondeert met het tegenwoordige tweelingpand, mag verondersteld worden dat deze huizen pas na 1581 de plaats hebben ingenomen van de vroegere bebouwing.

Er zijn gegronde redenen om aan te nemen, dat Van Banchem verantwoordelijk was voor de nieuwbouw op dit perceel. De tegenwoordige huizen, die een laat 16de-eeuws karakter dragen, worden namelijk nog tot ruim 60 jaar na zijn dood (in 1601) herhaaldelijk geregistreerd als 'Jacob Quirijnsz van Banchems huys'.⁸ Het Register Vetus, waarin wijzigingen van eigendom en hypothecaire verbanden per perceel werden genoteerd, evenals de vermelding van getaxeerde huurwaarden, is de eerste registratie van onroerend goed in de stad Leiden. Het werd aangelegd in 1585 en tot 1601 gebruikt. Als enige bezitter van het perceel aan de Nieuwe Rijn in de periode 1585-1601 werd Jacob Quirijnsz van Banchem in dit register opgenomen, zonder vermelding van verhuring.⁹ De eerste transactie waarbij dit bezit overgaat op een volgende eigenaar staat vermeld in het bonboek Nicolaasgracht, waarin de weduwe Van Banchem als eigenares van de 'huysinge met het volgende tot eene huysinge gebruikt werden' wordt genoemd.¹⁰ Geconcludeerd moet worden dat hier al sprake is van het huidige tweelingpand.

De bouwdatum van de huizen valt hierdoor in de periode tussen de aankoop van het perceel door Van Banchem in 1577 en diens dood in 1601. Uit de kohieren van 1581 en 1583 bleek, dat er nog sprake was van dubbele bewoning van het perceel.¹¹ In 1584 en 1585 werd een belasting geheven voor de best gesitueerden van de stad. Terwijl Van Banchem hiervoor in 1584 niet wordt vermeld, wordt hij in 1585 wel aangeslagen!¹² Het is goed denkbaar dat Van Banchem in dat jaar de oude huizen vervangen had door de huidige panden en daardoor in aanmerking kwam voor de bijzondere heffing. De eerder genoemde vermelding in het Register Vetus van 1585 weersprekt deze datering niet. Uit de vermelding in het Oudt Belastingboec uit 1601 blijkt, dat de perceelbreedte van 2-4-6 bij de nieuwbouw niet gewijzigd is.¹³

Dat Van Banchem niet alleen de bouwheer, maar ook de bouwmeester van de panden aan de Nieuwe Rijn is geweest, is zeer waarschijnlijk. Jacob Quirijnsz van Banchem was namelijk timmerman van professie. Zijn werkzaamheden lagen bovendien op het gebied van de landmeetkunde. Op 5

augustus 1599 bereikte zijn loopbaan als timmerman een hoogtepunt toen hij tot stadsmeestertimmerman van Leiden werd benoemd. In deze hoedanigheid was hij mede verantwoordelijk voor de ontwerpen van de stedelijke gebouwen. Slechts twee jaar heeft hij deze positie bekleed tot zijn dood in 1601.¹⁴

De huizen, die volgens het Bonboek 'tot eene huysinge gebruikt' werden, bleven tot 1723 gezamenlijk in bezit van de familie Van Banchem en werden pas in dat jaar afzonderlijk verkocht. Een zoon van Jacob Quirijnsz, Jan Jacobsz van Banchem, volgde zijn vaders voetspoor. Hij was eveneens timmerman en werd op 7 januari 1620 tot stads-meestertimmerman benoemd. In 1630 stelde men hem zelfs tot tesorier extraordinaris aan, terwijl hij bovendien van 1634 tot zijn dood in 1638 schepen van de stad Leiden was. Waar hij gewoond heeft, is niet met zekerheid te zeggen. Waarschijnlijk zette hij het timmerbedrijf van zijn vader voort en bleef hij als ongehuwd man bij zijn moeder wonen. Nadat hij in 1620 stads-meestertimmerman was geworden, bewoonde hij van 1620 tot 1628 de woning voor de stads-meestertimmerman op de stadstimmerwerf aan het Galgewater. In 1630 kocht hij evenwel een huis aan de Nieuwe Rijn naast zijn ouderlijk huis (= nr. 74).¹⁵ Vermoedelijk heeft zijn moeder hem overleefd, waardoor hij niet als eigenaar van het tweelingpand in het Bonboek vermeld staat.

Beschrijving

Omdat de voorgevel van nr. 76 in de tweede helft van de 19de eeuw voorzien is van een bepleistering, is identificatie met nr. 75 als tweelingpand niet meer mogelijk. De bepleistering maakte deel uit van een renovatie van de gevel in verband met een gedeeltelijke gebruikswijziging van het pand. In het laatst van de vorige eeuw werd achter de beide huizen namelijk een kerk gebouwd, waarbij de begane grond van nr. 76 tot portaal bestemd werd.¹⁶ In de voorgevel werden twee ingangen geplaatst in geprofileerde spitsboognissen met neogotisch snijraam. De vensters op de eerste verdieping werden van een rijke stucomlijsting met kuifstuk voorzien. De gevel wordt bekroond door een eenvoudige lijst, waarboven de kap een wolfeind heeft. De gevel van nr. 75 heeft daarentegen grotendeels zijn oorspronkelijke karakter behouden. Met uitzondering van de 19de-eeuwse onderpui is het metselwerk origineel. De gevel eindigt in een tuitgevel met vlechtingen. De ongelijke hoogte van de aanzetten van de tuit, is te verklaren uit het feit dat de beide gevels samen een symmetrisch geheel vormden. De 18de-eeuwse schuifvensters bevinden

3 Korbeelstel, 1ste verdieping nr. 75 (foto RDMZ, 1989).

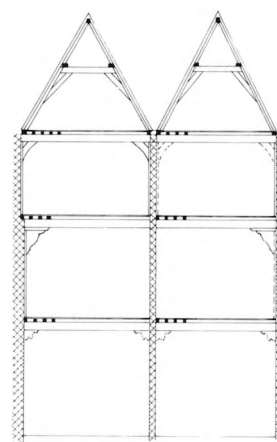


4 Balkconsole, 1ste verdieping nr. 75 (foto RDMZ, 1989).



zich op de plaats van de 16de-eeuwse kruiskozijnen. De 19de-eeuwse verbouwing van nr. 76 heeft niet alleen in het exterieur de mogelijkheid tot identificatie als tweelingpand met het buurhuis verstoord, maar heeft het oorspronkelijke karakter van het interieur evenzeer aangetast. Bij die verbouwing werden de woonlagen namelijk opnieuw ingedeeld en zijn de balklagen grotendeels aan het zicht onttrokken. Het interieur van nr. 75 vormt daarentegen een min of meer authentiek geheel. Het tweelingkarakter van de panden manifesteert

zich het meest duidelijk in de ligging en constructie van de balklagen, die nauw met elkaar verbonden blijken te zijn. Van de beide huizen liggen de balkvakken niet alleen op hetzelfde niveau, maar ook in elkaars verlengde. De balklaag boven de begane grond van nr. 75 bestaat uit moer- en kinderbinten van vier vakken. De drie moerbalken liggen op balkconsoles, het strijkbint tegen de achtergevel steunt op klossen. Op de eerste verdieping hebben de voorste en achterste moerbalk net als op de begane grond consoles, terwijl de middelste balk aan de linkerzijde een korbeelstel heeft. De te verwachten tegenhanger van dit korbeelstel bevindt zich echter niet aan de rechterkant van de balk in dezelfde ruimte, maar bevond zich oorspronkelijk aan de rechterkant van de middelste moerbalk op de eerste verdieping van nr. 76!¹⁷



5 Dwarsdoorsnede over het midden van de huizen (tekening Th. van Straalen, RDMZ 1990).

0 5m

Uit deze constructie in samenhang met de dikte van de tussenmuur, die slechts 19 cm bedraagt, en de ligging van de balken in elkaars verlengde, kan geconcludeerd worden dat alle moerbalken in de twee huizen uit één stuk bestaan. Hieruit blijkt duidelijk dat de huizen in constructief opzicht als een eenheid beschouwd werden.

De moerbalken van de tweede verdieping hebben alle korbeelstellen, bestaande uit een muurstijl en een korbeel. In nr. 76 zijn de meeste korbelen echter gesloopt.

De eenheid in constructie wordt nog eens bevestigd door de kapconstructie. De drie eiken gebinten van elke kap, waarbij de spantbalken zijn ingelaten in de spantbenen (A-spant), zijn doorlopend genummerd. Bij plaatsing van de spanten is de volgorde ervan verwisseld, waardoor nr. 75 de spanten met de nummering 2, 5 en 6 heeft en de spanten 1, 3 en 4 zich in nr. 76 bevinden!

Aan de hand van de profileringen op consoles, sleutelstuk en korbeel is het mogelijk de huizen globaal te dateren (afb. 3 en 4). Er blijkt echter een discrepantie in de datering te zijn, doordat de consoles later gedateerd moeten worden dan het korbeelstel. De ojiefvorm van het korbeel laat een datering in het laatste kwart van de 16de eeuw toe, terwijl de balkconsoles op grond van hun profilering niet voor het tweede kwart van de 17de eeuw gedateerd kunnen worden. Het gebruikte telmerksysteem in de kappen levert ook geen exacte ontstaanstijd op. Uitsluitend op grond van deze gegevens - verondersteld dat de consoles tegelijk met de rest van de houtconstructie zijn aangebracht - zouden de twee huizen in het tweede kwart van de 17de eeuw gedateerd moeten worden.

Wat betreft het interieur van nr. 75 is het voor een belangrijk deel mogelijk de oorspronkelijke indeling te reconstrueren. De begane grond bestond waarschijnlijk uit een voorhuis met verdiepte binnenhaard en insteek op enkelvoudige balklaag. In de derde travee bevond zich tegen de linker zijmuur van de binnenhaard een stookplaats. Het voorhuis had geen stookplaats: in de tweede travee is een raveling met haardgewelf van de stookplaats op de eerste verdieping aanwezig. Lijkt de hoogte van de begane grond (ca 4,20 m) en vooral de geringe hoogte van de binnenhaard (1,85 m) een oorspronkelijke indeling met insteek tegen te spreken, de plaats en profilering van het authentieke kloosterkozijn tegen de achtergevel in de linker zijwand van de insteek geeft echter een bevestiging van de oorspronkelijkheid. Sporen van een gang zijn niet gevonden, evenmin van een trap: mogelijk werd dit gedeelte van het huis afzonderlijk gebruikt of zelfs verhuurd.



6 Hoekvenster 1ste verdieping nr. 75, exterieur (foto RDMZ, 1989).

De eerste verdieping geeft de indruk één ongedeelte ruimte geweest te zijn. In de tweede travee bevindt zich tegen de linker zijmuur een haard, waarvan de rechte boezem op een eiken schouw-balk (hoog 30 cm) rust op ca 1,30 m boven de vloer. Het rookkanaal in de derde travee van de binnenhaard heeft op deze verdieping vermoedelijk geen stookplaats gehad. Er werd ook hier geen trapraveling gevonden. Het is denkbaar dat deze etage slechts bereikbaar was via de doorgang naar nr. 76, die zich in de vierde travee in de rechter zijmuur bevindt.

Op de hoek van de linker zijmuur met de achtergevel bevindt zich een merkwaardig hoekvenster (afb. 6 en 7). Een zware eiken stijl (21 x 21 cm) vormt de hoek van de zij- en achtergevel. In de zijmuur is een volledig kloostervenster aanwezig. Van het venster in de achtergevel bevindt de onderdorpel zich echter niet op dezelfde hoogte als het zijvenster, maar is ca 65 cm hoger geplaatst. Uit nader onderzoek bleek de rechter stijl van dit venster een middenstijl te zijn. Tevens werd de dagkant van een aansluitend venster gevonden. Over de oorspronkelijke hoogte van de onderdorpel van dit tweelicht in de achtergevel bestaat enige onduidelijkheid. Het metselwerk aan de achtergevel vertoont onder dit venster weliswaar geen verstoring, de stroomlaag onder de dorpel wijst



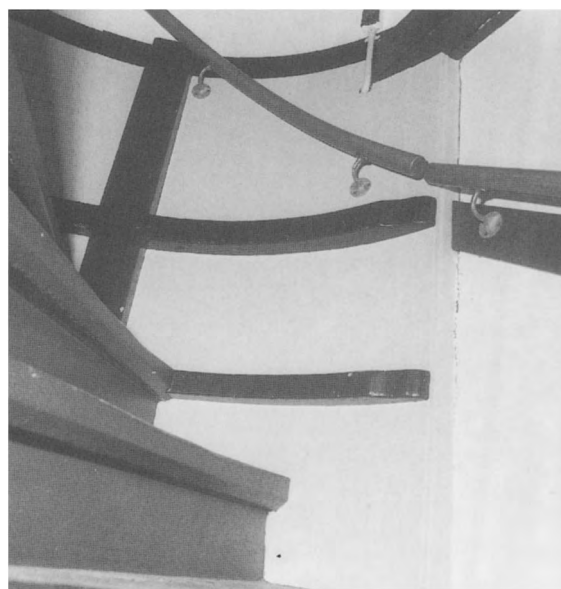
7 Hoekvenster 1ste verdieping nr. 75, interieur (foto RDMZ, 1989).

echter op latere plaatsing. Bij sloop van het metselwerk onder de onderdorpel, waarbij de hoekstijl vrij kwam, bleek de profilering tot onderaan door te lopen en was een pengat voor een onderdorpel op hetzelfde niveau als het zijvenster aanwezig. Dit gedeelte bevatte echter geen verfsporen, zodat betwijfeld kan worden of de onderdorpel zich ooit op dit niveau heeft bevonden. Mogelijk maakte de aanbouw van een achterhuis de plaatsing van een groter achtervenster onmogelijk. Het voorkomen van een dergelijk hoekvenster is evenwel een zeldzaamheid!

De indeling van nr. 76 is helaas niet meer vast te stellen. Bij de verbouwing is echter het grootste gedeelte van de originele eien spiltrap bewaard gebleven (afb. 8). De trap bevindt zich rechts achterin en leidt van de eerste verdieping tot de zolder. De trap bezit zelfs nog de oorspronkelijke ronde betimmering. Verondersteld mag worden dat de spiltrap tot op de begane grond heeft doorgegaan.

Conclusie

Het hier gepresenteerde bouwhistorisch onderzoek, waarin archiefonderzoek en een bouwhistorische analyse werden gecombineerd, heeft een aantal



8 Spiltrap met betimmering, nr. 76 (foto RDMZ, 1989).

aspecten van de panden Nieuwe Rijn nrs. 75 en 76 verhelderd.

Het archiefonderzoek bevestigde de globale datering van de panden in het laatste kwart van de 16de eeuw en leverde bovendien 'circumstantial evidence' voor 1585 als het bouwjaar. Tevens leidde dit onderzoek tot reconstructie van de bewoningsgeschiedenis van beide huizen, vanaf de eerste bewoner: Jacob Quirijsz van Banchem. Op grond van diens beroep, als meestertimmerman en later stadsmeestertimmerman van Leiden, kon hij ook als de bouwmeester van de panden worden aangemerkt. Dat de huizen gebouwd werden door een aankomend stadsmeestertimmerman, verleent deze panden een bijzondere betekenis, te meer daar er tot nu toe ook geen stadsbouwwerken aan de hand van Jacob Quirijsz van Banchem konden worden toegeschreven.

Dankzij het bouwkundig onderzoek werd aangetoond, dat de twee huizen tot het type tweelingpand behoren. Er lijkt hier om verschillende redenen voor het concept van een tweelingpand te zijn gekozen. Naast constructieve voordelen, bood een dubbel pand de winst van een groot achtererf, waarop Van Banchem zijn timmerbedrijf kon uitoefenen. Bovendien ontstond, door de twee panden met elkaar te verbinden, een groot, representatief huis.

Het onderzoek bracht een discrepantie aan het licht met betrekking tot de datering van de huizen. Waar het archiefonderzoek geen andere conclusie toelaat dan een datering in het laatste kwart van de 16de

eeuw, wijzen de consoles in het pand nr. 75 om typologische redenen echter op een ontstaansdatum in het tweede kwart van de 17de eeuw. Mede door de bewijskracht van het bronnenmateriaal moet voorts nog geconcludeerd worden dat dit type console tenminste enige decennia vroeger is toegepast dan algemeen wordt aangenomen. De tegenstrijdige onderzoeksresultaten in dit specifieke geval demonstreren zowel de betrekkelijkheid van vergelijkend onderzoek als het belang van een multidisciplinaire werkwijze bij bouwhistorisch onderzoek in het algemeen.

1. Een overzicht van de stedenbouwkundige en sociaal-economische ontwikkeling van de stad Leiden is uitvoerig beschreven in H.A. van Oerle, *Leiden binnen en buiten de stadsvesten: de geschiedenis van de stedenbouwkundige ontwikkeling binnen het Leidse rechtsgebied tot aan het einde van de Gouden Eeuw*, I-II, Leiden 1975.
2. Gemeente Archief Leiden (G.A.L.), Secretarie Archief 1575-1816, inv.nr. 4480: Salomon Davidszn van Dulmanhorst, Jan Pietersz. Dou, *Chaertbouc van Straten binnen dezer Stadt Leyden en Chaertbouc van de Stadt Wateren*, Leyden 1583.
3. *Voorlopige Lijst der Nederlandsche Monumenten van Geschiedenis en Kunst*, deel III, provincie Zuid-Holland, 1915.
4. In de bestaande literatuur betreffende middeleeuwse Nederlandse huisbouw wordt het tweelingpand niet als type besproken, zoals in R. Meischke, H.J. Zantkuyl, *Het Nederlandse Woonhuis van 1300-1800*, Haarlem 1969.
5. G.A.L., Stads Archief 1574-1816 (S.A.), Waarboek, Register F, f 209v, 30-8-1577: 'Grietgen en Aeltgen henricxsdrs ongehoude personen ... bekende eerst vercocht te hebben sulcx en vercochten mitsdesen Jacob Quirijnsz timmerman een huys ende erve gelegen alhier opte gansoorde belegen hebbende aen deen sijde maritgen jansdr wed. van Claes Aelbrechtsz, houtman ende aen dander sijde Claes van Leeuwen dircxz, houtcoper, streckende voor vande gansoorde tot achter aen Joost van Sonnevelts huisinge'.
6. G.A.L., S.A., Waarboek, Register F, f 209v, 30-8-1577: 'Insgelijcx bekenden zij comparanten noch vercocht te hebben sulcx sij aen coper mitsdesen twee camertgens ende heuren erven staende ende gelegen opte middelste graft belegen hebbende aen deen zijde marytge jansdr voors. ende aen ander sijde Joost van Sonnevelt streckende voor uyte graft tot achter aen Jacob Quirijnsz huys ende erve sulcx ende in alre manieren als tvoors. huys mitsgaders de twee camerken gelijckelijc bijde voorm. comparanten gebruyckt ende bewoont is geweest'.
7. G.A.L., S.A., inv.nr. 3504, f 70v: Verpondingskohier of Kervenregister 1581: 'Jacob Quirijnsz van Banchem, timmerman; daer noch Engebrecht Mourynsz'; G.A.L., S.A., inv.nr. 1289: Bevolkingsregister september 1581: 'Int steenhuys Engelbrecht mouringsz vanwege hier gewoont 5 jaer, Aeltgen henricxdr. sijn wijff...'.
8. G.A.L., S.A., inv.nr. 3530: Kohier van de verponding en de stedelijke recognities, 1632: 'Jacob Quirijngsz van Banchems erffgenamen huys'; G.A.L., S.A., inv.nr. 3533, Kohier van de verponding en de stedelijke recognities, 1657: 'Jacob Quirijnsz van Banchems wed haer huys'; G.A.L., S.A., inv.nr. 3534, Kohier van de verponding en de stedelijke recognities, 1668: 'Jacob Quirijnsz van Banchems huys'.
9. G.A.L., S.A., inv.nr. 6597: Register Vetus, perceelsgewijze legger van wijzigingen van eigendom en hypotheaire verbanden, met vermelding van getaxeerde huurwaarden, 1585-1601, f 259v.
10. G.A.L., S.A., inv.nr. 6623: Bonboek Nicolaesgraft, 't sesde register, f 27 en f 27v.
11. Zie noot 7; G.A.L., S.A., inv.nr. 472: Kohier van de omslag van het Leidse aandeel in enige gewestelijke heffingen.
12. G.A.L., S.A., inv.nr. 472: Kohier van een gedwongen lening van de Staten van Holland, 1584; inv.nr. 3979: Rekening van de ontvanger van een gedwongen lening ingevolge de vroedschaps-resolutie van 17-9-1585.
13. G.A.L., S.A., inv.nr. 6600: Oudt Belastingboec I, 1601-1644, f 552.
14. E. Pelinck, 'De functionarissen belast met de zorg voor de stadsbouwwerken te Leiden (1575-1818)', *Leids Jaarboekje* 1967, 59-76.
15. G.A.L., S.A., inv.nr. 6623: Bonboek Nicolaesgraft, 't sesde register, f 28v.
16. In het derde kwart van de 19de eeuw kocht ds A. van den Oever het pand nr. 76, dat toen dienst deed als pakhuis, voor het houden van kerkdiensten van de Gereformeerde Gemeente. In het laatste kwart van de eeuw werd de kerk achter de huizen gebouwd vermoedelijk op de plaats van achterhuizen en bijgebouwen. Deze gegevens zijn afkomstig uit het archief van de Gereformeerde Gemeente Leiderdorp.
17. In de vloer van de eerste verdieping van nr. 76 bevindt zich onder de middelste moerbalk een invulling ter grootte van de verwijderde muurstijl.

Adam-Frans van der Meulen (1632-1690), hofschilder van Lodewijk XIV, in de Republiek: 1672-1673

C'est de Louis Le Grand le Peintre incomparable,
Qui de ses beaux faits a peint la Vérité,
Et qui sans le secours des couleurs de la fable,
Le fait voir ce qu'il est à la Postérité.

(Onderschrift bij de gravure uit 1687 van P.-L. van Schuppen naar het portret van Van der Meulen door N. de Largillière, afb.1).

In 1988 verscheen de inventaris van de tekeningen van Adam-Frans van der Meulen (1632-1690), voor zover die in de Gobelins te Parijs aanwezig zijn. Het zijn tekeningen welke voor de topografie van de Zuidelijke en de Noordelijke Nederlanden, alsmede voor die van Noord-Frankrijk, van het grootste belang zijn.¹ Zo'n inventaris krijgt misschien in Nederland niet de bekendheid die hij verdient, reden om hier op Van der Meulen en zijn oeuvre in te gaan.

Inleiding

Hij werd in 1632 in Brussel geboren, waar hij in de leer kwam bij de schilder van veldslagen Pieter Snayers (1592-1666). De jonge Van der Meulen trok zozeer de aandacht, dat Lodewijks minister Colbert hem op aandringen van Le Brun (1619-1690) naar Parijs haalde (1664), waar hij onderdak kreeg in de Gobelins en aan het werk werd gezet als 'peintre des batailles du Roy'. Tot zijn dood toe bleef hij zowel in de dienst als in de gunst van Lodewijk XIV, zij het, dat zijn jaargeld (6000 livres) soms twee jaar achter was.² Het is wel van belang op te merken, dat hij aan de Gobelins als ontwerper van tapisserieën een positie bekleedde, ondergeschikt aan Le Brun, maar als 'Peintre des Conquestes de Sa Majesté' stond hij aan het hoofd van een vrij uitgebreide tak van dienst en beschikte hij over veel assistenten. Er is een groot aantal schilderijen van zijn hand over - men vindt ze in talloze Franse musea - en ook atelierreplieken door Martin 'des batailles' (1659-1735), Sauveur le Conte (1659-1694), e.a. Uit zijn nalatenschap zijn in de Gobelins zo'n 220 tekeningen achtergebleven, die sindsdien op enkele uitzonderingen na het gebouw niet meer hebben verlaten en die onlangs, tijdens het vervaardigen

van de catalogus, zorgvuldig gerestaureerd zijn.³ In het Département des Arts graphiques van het Louvre zijn nog 104 tekeningen van de hand van Van der Meulen.⁴

Zoals gezegd verheugde hij zich zeer in de gunst van de 'Roi Soleil', die, mét zijn nicht Louise d'Orléans, 'La Grande Mademoiselle', peet stond bij de doop van een van Van der Meulens kinderen. Ook Le Brun waardeerde hem buitengewoon en een nicht van hem, Marie, werd in 1681 de derde echtgenote van de schilder; Le Brun op zijn beurt stond weer peet bij de doop van een van de talrijke kinderen uit dit huwelijk (1684). Het was een onderdeel van Le Bruns strategie om zijn helpers door dynastieke banden aan zich te binden: in 1673 huwelijkte hij een nicht uit aan de schilder Houasse, en in 1685 liet hij weer een nicht van hem trouwen met zijn assistent Verdier. Toch lieten verschillende artiesten Le Brun in de steek, toen diens ster begon te dalen. Zij liepen over naar de combinatie Louvois-Mignard: Louvois (1639-1691), de harde, almachtige minister van oorlog, na de dood van Colbert in 1683 'surintendant des bâtiments' en daarmee een vaste greep hebbende op de beeldende kunsten, en zijn protégé Pierre I Mignard (1612-1695), opvolger van

Le Brun als 'premier peintre du Roy' en directeur van de Gobelins. Van der Meulen was één van de overlopers en het is zelfs aan zijn stijl van schilderen in zijn laatste jaren te merken: de actie, het barokke, raakt op de achtergrond en het is alsof het 18de-eeuwse kabinetstukje zich al aandient.

De schilderijen

Anders dan men vroeger aannam weerspiegelen zijn schilderijen niet exact de historische gebeurtenissen. Het zijn hoogst conventionele uitbeeldingen van gevechten, en het komt voor dat een schets van een groep personen of ruiters in diverse composities wordt toegepast. Een voorbeeld vormen de twee bladen met ruiters uit het museum van Douai,⁵ die zowel op de schilderijen van de belegeringen van Rijssel (Lille) als van Charleroi voorkomen.⁶ Maar de portretten zijn feilloos: bij honderden haalt men de bekende persoonlijkheden van die tijd eruit, zoals op het schilderij van de Intocht van Lodewijk XIV in Atrecht (Arras) op 30 juli 1667.⁷ Het ging niet zozeer om de exacte weergave van de gevechtshandeling, maar om het herkennen van de belangrijke personen *bij* die gevechtshandeling (vgl. Pienemans Waterloo), én om de topografische juistheid van herkenningspunten: een stad, een citadel. Men kan ook aan de Van de Veldes denken: op één doek drie, vier episodes uit een zeeslag, maar de schepen dienden exact te zijn afgebeeld. Hoe het zij, Van der Meulen voldeed aan beide eisen: herkenbaarheid van mensen en van plaatsen.

De betekenis van de schilder ligt elders. Het is bekend dat hij van Lodewijk XIV de opdracht had het leger te volgen, niet als een soort oorlogsverslaggever, maar om de plaatsen te tekenen die door de Fransen waren veroverd; die tekeningen moesten dan als achtergrond dienen voor de later te vervaardigen gobelins en schilderijen. Van der Meulen genoot alle mogelijke faciliteiten bij zijn werk: hij had een eigen karos ter beschikking, nam zijn maaltijden met de officieren, en had een assistent, die hem met de tekeningen hielp, die zelf ook tekende, maar die voor ons anoniem blijft. Van der Meulen spreekt steeds van 'mon homme', zonder verder te preciseren.⁸

Zo heeft de schilder in totaal negen reizen gemaakt, in de Zuidelijke Nederlanden, waartoe destijds ook nog een deel van het huidige Noord-Frankrijk hoorde, in Franche-Comté, en tijdens de 'Guerre de Hollande', de veldtocht van 1672-1673 dus, bezocht hij de bezette plaatsen in de Republiek. Een groot aantal tekeningen van steden en vestingen, stadsprofielen grotendeels, zijn het resultaat van die reizen, later dus verwerkt in schilderijen, gobelins



1 Adam-Frans van der Meulen, gravure naar Largillière door van Schuppen.

en muurschilderingen. Het totale aantal van die steden bedraagt 76, en van sommige, zoals Maastricht, Douai, Naarden en Rijssel (Lille) bestaan verschillende versies. Verreweg de meeste tekeningen, in welke techniek ook gemaakt, munten uit door de grootst mogelijke precisie; een kenner en verzamelaar als Pierre-Jean Mariette (1694-1774) roemde al hun exactheid.

De tekeningen

Toch was Van der Meulen allesbehalve een gelegenheidstekenaar en -schilder. Zijn topografische tekeningen zijn vol sfeer, de behandeling is uiterst gevoelig; men lette b.v. eens op de weergave van de daken die boven de stadsmuren uitsteken. Zijn schilderijen, hoezeer in opdracht vervaardigd, zijn soms van een dramatische kracht en spanning, die men bij een hofschilder niet zou verwachten. Toegegeven, de repoussoirs zijn soms wat makkelijk (Kortrijk, Intocht van Lodewijk XIV in Atrecht, Inspectie van Colbert tijdens de bouw van Versailles; tekeningen van Amersfoort en Naarden, resp. S. 63 en S. 81). Hoewel, in een enkel geval zijn die van een latere hand. Maar neem eens een ander voorbeeld: in 1966 dook in de Londense kunsthandel een doek van Van der Meulen op. 'De verovering van Kortrijk in 1667', het stadsprofiel

naar de tekening bij Starcky nr. 18, waar het schilderij helaas niet wordt genoemd. Men ziet Kortrijk vanuit het westen. Er komt slecht weer aan, rechts regen en bliksemschichten, de stad ligt in het half-duister, maar links is het landschap nog in een fel licht gehuld, sommige huizen en molens contrasteren als silhouet tegen het lichte landschap daarachter. Op de voorgrond zwaait de wind door de bomen, één stam is al geknakt. Lodewijk en zijn generaals hebben moeite in 't zadel te blijven en de koning moet zijn hoed krampachtig vasthouden, anders waait hij weg. Van verschillende kanten komen ruiters aangelopperen met een mantel voor hun vorst. Het voetvolk kan haast niet tegen de wind optornen. Zo'n schilderij plaatst Van der Meulen meteen onder de beste Nederlandse schilders van de 17de eeuw.

Jean-Marie Moulin heeft er in zijn dissertatie op gewezen dat het bij de stadsprofielen om twee soorten tekeningen gaat: levendige, spontane schetsen in klein formaat, vaak in rood of zwart krijt, en de uiterst gedetailleerde, op groot formaat vervaardigde stadsgezichten, meestal in potlood en waterverf, en bestaande uit een aantal aan elkaar geplakte vellen. Dat leverde stadsprofielen van 1½ m lengte en meer op: Zutphen 149 cm (S. 70), Utrecht 165 cm (S. 71), Gent (Lugt 814) zelfs 232 cm. Volgens Moulin zouden de eerste ter plekke zijn vervaardigd en zijn de grote atelierproducten. 'Waarschijnlijk', zegt Moulin, te bewijzen is zoiets natuurlijk niet. Er is echter veel voor te zeggen dat Van der Meulen, die over alle mogelijke faciliteiten beschikte, ook ter plekke de grote tekeningen opzette, en die (misschien) later op zijn atelier voltooidde. Hij werkte volgens een vast systeem: op veel grote stadprofielen staat de kerktoeren precies op de naad van twee aaneengeplakte vellen, de ene torenwand links, de andere rechts: Amersfoort (S. 63) is een mooi voorbeeld, ook Utrecht (S. 71). Bovendien is er geen relatie tussen de krijtschetsen - ook vaak in groot formaat - en de grote, uitgewerkte bladen - eerder vullen zij elkaar aan, maar het zijn geen herhalingen.

Lodewijk wilde niets liever dan Van der Meulen aan het werk hebben: 'Envoyez-moi Van der Meulen. Il y a beaucoup à voir pour lui', schreef hij in 1677 vanuit Franche-Comté.⁹ En waarom had hij anders een assistent bij zich? Trouwens, ook de grote bladen hebben een frisheid en een directheid, iets spontaans en ongedwongens (zelfs als hier en daar de lineaal gebruikt wordt), waardoor zij bezwaarlijk in het kader van atelierwerk passen. Bovendien zijn zij, een hoogst enkele uitzondering daargelaten, in topografisch opzicht smetteloos. De grote gekleurde onvoltooide tekening van de Franse troepen voor de priorij van Sint Maarten te Fives bij

Rijssel in 1667,¹⁰ in potlood en aquarel, demonstreert duidelijk Van der Meulens techniek; hier kan toch moeilijk van atelierwerk worden gesproken. In heel veel gevallen zijn het echte architectuurtekeningen, van waaruit de afmetingen van muren en bastions, van gebouwen en van torens gereconstrueerd kunnen worden. Als zodanig zijn ze een belangrijke bron voor onze kennis van verdwenen of nog bestaande bouwwerken en van details daarvan.

Van der Meulen in de Republiek, zomer 1672

De topografische tekeningen in de Gobelins liggen op alfabetische volgorde, van Aire-sur-la Lys tot Zwolle. Het is echter mogelijk de reis van Van der Meulen tot op zekere hoogte te reconstrueren, indien wij het verloop van de krijgshandelingen en van de inname der verschillende vestingen in aanmerking nemen. De schilder *volgde* het leger, hij zat bepaald niet in de voorhoede, zoals zij zagen.

Ongetwijfeld zal hij, evenals het Franse leger onder Condé, Turenne en Luxembourg, zijn tocht vanuit de in het territorium van de Keulse aartsbisschop gelegen Franse basis Bonn zijn begonnen langs de zogenaamde 'Rijnse Barrière', steden die overigens in het Rampjaar voor de verdediging van de Republiek van nul en generlei waarde bleken: Rijnberk (Rheinberg), Orsoy, Wezel, Meurs, Rees, Xanten en Emmerik; Lodewijk had bij Rheinberg persoonlijk het bevel gevoerd. De medaillons in de Spiegelzaal van Versailles (Le Brun) en de schilderijen in de Invalides gaan voor een deel op de schetsen van Van der Meulen terug. Daarop kreeg hij uitvoerig gelegenheid de situatie bij het Tolhuis te Lobith en bij Schenkenschans te verkennen. Van daaruit reisde Van der Meulen via Doetinchem en Doesburg naar Arnhem - Nijmegen was nog in Staatse handen - en zo langs de IJsselsteden. Daar had hij eigenlijk weinig te zoeken, want Deventer en Zutphen waren door de Munstersen bezet, zij het onder commando van Luxembourg, niet door de Franse troepen. Langs de Zuiderzeesteden en Amersfoort bereikte de schilder Utrecht en van daaruit was er alle gelegenheid om de verste posities van de Fransen te verkennen: Woerden¹¹ en Naarden. Maar het Franse offensief was tot staan gebracht dankzij de Waterlinie, en Van der Meulen moest zich tevreden stellen met tochtjes naar plaatsen in het meer achterwaarts gelegen gebied als Vianen, De Vaart, Culemborg, Wijk bij Duurstede, Tiel en Zaltbommel, dat pas eind juli in vijandelijke handen raakte.

Intussen waren de Fransen begonnen toebered-selen te treffen voor het beleg van Den Bosch, doch



die werden afgebroken - een paar schetsen van het fort Crèvecoeur, meer zat er niet in (S. 83-85). Maar op 9 juli ging Grave over, en op het eind van de maand viel Nijmegen. In augustus 1672 zal Van der Meulen dus met een bezoek aan Nijmegen zijn Nederlandse reis besloten hebben; hij was dan op de terugreis naar Frankrijk.

De reeks tekeningen van Maastricht valt in 1673; op 29 juni van dat jaar gaf de stad zich over. Het typische van Van der Meulens tekeningen is, dat er op verreweg de meeste niets van de oorlog te zien is: geen ruïnes, geen loopgraven of stellingen, geen soldaten. De bladen van Maastricht vormen hierop een uitzondering. In de meeste gevallen zijn slechts de ommuringen van de stad getekend, als een strakke omsluiting. Maar au fond was er ook haast nergens gevochten....

Van der Meulen maakte in de Republiek tekeningen van 27 vestingen, soms alleen een fort, soms ook

2 Het Tolhuis bij Lobith.
Potlood en grijs gewassen,
34,3 x 90,1 cm. Op twee

vellen. Parijs, Collection du
Mobilier National, S. 50.

een versterkte stad. Zij zijn op bijgaand kaartje te zien.

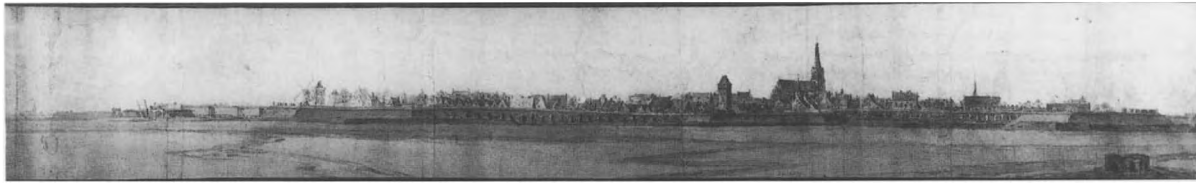
Deze stadsprofielen van Van der Meulen bevinden zich, nagenoeg zonder uitzondering, in openbaar bezit, in Parijs in het Mobilier National en in het Département des Arts graphiques van het Louvre zit natuurlijk het allergrootste deel.¹² Bladen van Maastricht zijn bovendien in het Institut Néerlandais te Parijs, in de Bibliothèque Nationale en in de Topografische Atlas van het Maastrichtse Gemeente-archief aanwezig; een gezicht op Ieper in het Rijksprentenkabinet in Amsterdam is waarschijnlijk atelierwerk.¹³

Terloops zij opgemerkt dat in de *Geïllustreerde Beschrijving van de Betuwe* tweemaal een stadsprofiel van Van der Meulen wordt vermeld dat in het Amsterdamse Rijksprentenkabinet zou zijn.¹⁴ Het gaat hier echter om reproducties uit de Atlas-Frederik Muller aldaar.

'Le Passage du Rhin' en het Tolhuis te Lobith (S. 50-53) (afb. 2)

De Passage du Rhin is vele malen beschreven en afgebeeld. Beschreven o.m. door Racine, door de markies de Quincy, door Voltaire, door J.W.F. Werumeus Buning¹⁵ en het zou ons hier te ver voeren alle tekenaars en graveurs te noemen, die deze 'opération militaire du quatrième ordre', zoals Napoleon smalend opmerkte, vereeuwigd hebben. De vrij talrijke studies van Van der Meulen, en ook van Le Brun, van deze gebeurtenis, duiden op het belang dat Lodewijk aan de zaak hechtte. Misschien om twee redenen. In de eerste plaats afficheerde Lodewijk zich graag als een 'nouvel Alexandre, un





3 Doesburg. Potlood en aquarel, 21,5 x 156,8 cm. Op vijf vellen. Parijs, Mobilier National, S. 56.

nouveau Constantin', en in de jaren '60 had Le Brun zich op de geschiedenis van Alexander en Constantijn gestort.¹⁶ Schilderijen en gobelins waren het gevolg: het doek 'Le Passage du Granique' meet 4,70 x 12,09 meter!¹⁷ Bernini heeft het nog bewonderd. Het is duidelijk dat Lodewijk met zijn Passage du Rhin de parallel met Alexander en Constantijn (slag aan de Pons Milvius) wilde versterken, en het is merkwaardig dat er op deze overeenkomst nooit is gewezen. Het wemelt in de Franse musea van de Passages du Rhin; Lught noemt er een aantal in zijn catalogus van de Louvre-tekeningen van Van der Meulen. De Porte-Saint-Denis in Parijs uit 1672 heeft reliëfs van de Rijnovergang door Anguier, naar schetsen van Le Brun, die natuurlijk weer steunde op Van der Meulen en in de Spiegelzaal van Versailles herinnert de plafondschildering van Le Brun op allegorische wijze aan de Rijnovergang en de inname van Maastricht. Op de Place des Victoires in Parijs heeft het voetstuk van het ruitersstandbeeld van Lodewijk XIV een reliëf van Desjardins (ca. 1640-1694): 'Le Passage du Rhin'. Nog in het begin van de 18de eeuw maakte Martin voor Marly een Passage du Rhin. De allegorische waarde dus. Tweede reden is dat Lodewijk, die ook op Van der Meulens schilderij in het Rijksmuseum¹⁸ het commando heeft bij de Rijnovergang, daar helemaal niet aanwezig was: met zijn broer, 'Monsieur', de hertog van Orléans, vertoefde hij in het klooster op de Elterberg. De schilderijen van de Rijnovergang met Lodewijk zo duidelijk op de voorgrond als aanvoerder zijn dus een bewuste geschiedvervalsing.

Het gezicht op Lobith en het Tolhuis (S. 51) vindt men terug in het schilderij in het Rijksmuseum; de voorgrond met Lodewijk en zijn troepen alleen is anders.

Ten overvloede: de Fransen staken bij het Tolhuis van Lobith de Rijn over náár de Betuwe; de loop van de Rijn heeft zich sindsdien sterk gewijzigd.¹⁹ Voor andere afbeeldingen van het Tolhuis te Lobith kan worden verwezen naar de ets van Claes Jansz. Visscher in het 'Toneel der Steden van de Vereenighde Nederlanden', Amsterdam, Joan Blaeu

1649, naar de tekening van Abraham de Verwer (? - 1650),²⁰ en naar de schilderijen van Jan van Goyen.²¹

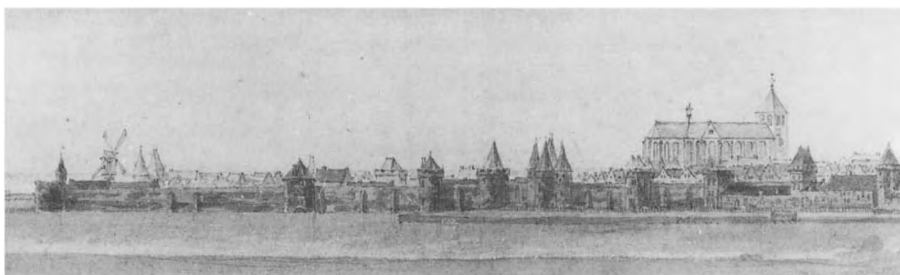
Sauveur le Contes schilderij 'Le Passage du Rhin' in Chantilly, in de reeks 'Les Actions du Grand Condé', gaat wel op tekeningen van Van der Meulen terug, maar de troepen trekken in de verkeerde richting de Rijn over: ze komen in de Lijmers terecht in plaats van in de Betuwe.²²

Doesburg (afb. 3)

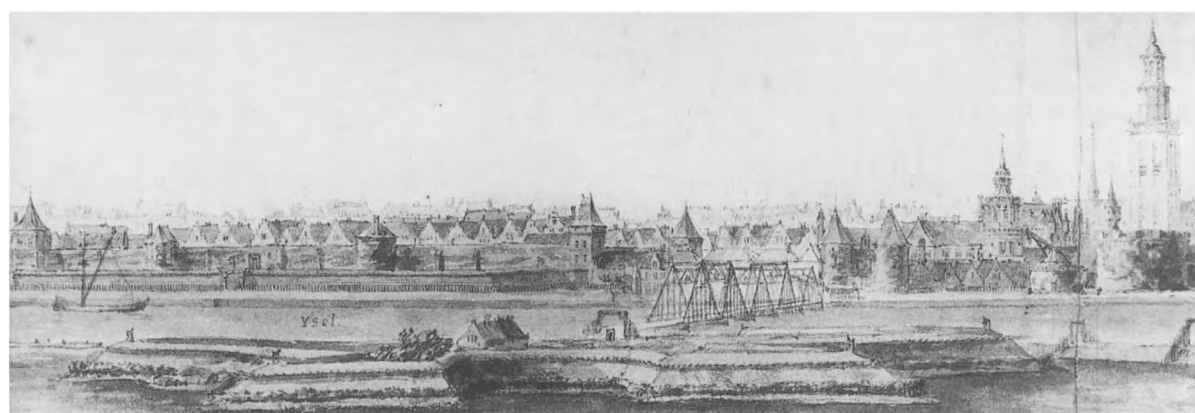
Van Doesburg zijn diverse tekeningen bewaard gebleven, 3 in de Gobelins, 4 in het Louvre.²³ Le Brun was van plan de overgave van de stad tot een 'fait mémorable' te maken. Zelfs Starcky spreekt nog van een 'épisode glorieux de la prise de Doesburg';²⁴ één van de verschillende malen dat historie en kunsthistorie niet gelijk sporen. De reden van het 'fait mémorable' was misschien wel dat Lodewijk XIV zich op 16 juni in eigen persoon voor de stad had gevestigd en dat hier voor het eerst vredesonderhandelingen plaats hadden, die natuurlijk op niets uitliepen. Volgens Wagenaar was de stad behoorlijk versterkt en goed van troepen en voorraden voorzien, zodat men zich aanvankelijk teweer wilde stellen. 'Doch de onwil der soldaaten en 't kermen der vrouwen was oorzaak, dat men, al spoedig, tot de overgaave besloot'.²⁵ De troepen kregen vrije aftocht en de stad mocht godsdienst en privileges behouden. In het museum van Versailles hangt nog een schilderij van J.-B. Martin l'ainé, voorstellend de inneming van Doesburg en gemaakt voor Marly;²⁶ het doek gaat terug op de achterkant van S. 56, die bij de restauratie van de tekening tevoorschijn kwam en gedeeltelijk mét de voorzijde het doek van Martin als voorbeeld diende. Het blad van Van der Meulen is trouwens ook van een kwadratuur voorzien.

Uit de omstandigheid dat Van der Meulen zoveel werk van Doesburg gemaakt heeft, zou zijn af te leiden, dat hij kort na de val van de stad daar aan het werk was, eigenlijk dus nog voordat het Franse offensief was vastgelopen. Want veel glorieus was er aan het geheel toch niet te beleven. Dat de capitulatie van Doesburg zelfs tot Marly zou doordringen, is voor de latere historicus dan ook een moeilijk te bevatten zaak.

Van de schetsen van Doesburg zal Martin ook



4 *Kampen met de Bovenkerk. Potlood en aquarel, 9,2 x 29,6 cm. Parijs, Collection du Mobilier National, S. 87 abusievelijk als Den Bosch. Aan de onderzijde een reep afgesneden.*



gebruik gemaakt hebben voor zijn nu verloren gegane muurschildering 'Reddition de Doesburg' in de Invalides (Salle Turenne). Merkwaardig is overigens, dat Le Brun toch wel bezig was met het idee een tapisserie te laten vervaardigen van de overgave van Doesburg.²⁷

Tenslotte valt nog op te merken dat de schets uit het Louvre van Le Brun en de variant²⁸ wat de compositie betreft corresponderen met het schilderij van Le Brun: 'Alexandre et Porus' in het Louvre,²⁹ indien wij daarvan ca. 25% te linkerkant afnemen.

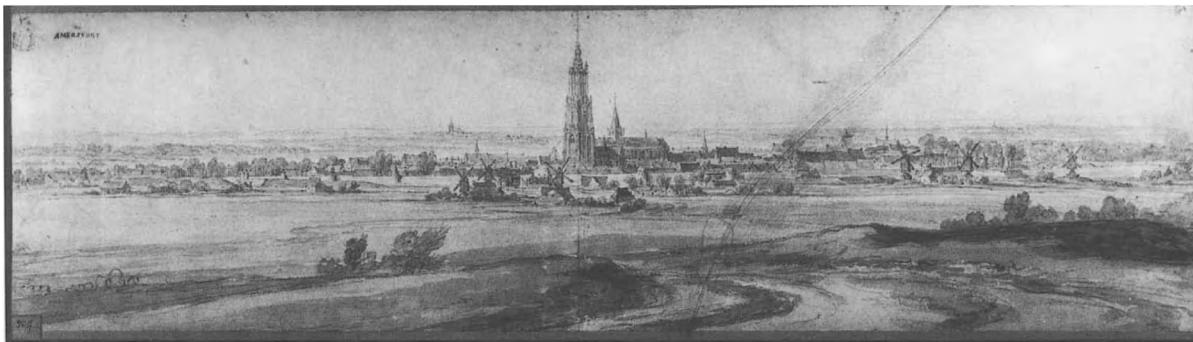
Kampen (afb. 4 en 5)

Dit blad (S. 66) was door Guiffrey destijds als een gezicht op Deventer opgenomen, zij het met enige reserves. Ook in de catalogus van Mme Starcky zou het als een gezicht op Deventer worden beschreven, maar op het laatste ogenblik kon dit gecorrigeerd worden. Overigens vermeldt Van der Meulen in zijn 'Inventaire' onder de door hem getekende steden als nr. 11 Kampen, als nr. 13 Deventer.³⁰ Het gaat hier om een gezicht op Kampen, dat blijkt al overduidelijk uit de IJsselbrug met de vijf dubbele 'galgen', die ook zo voorkomt op de kaart van Blaeu uit ca. 1650. De brug leidt naar de nu verdwenen Vispoort en de Nieuwe Toren, voorzien van een koperen bol en sinds 1664 getooid met een kruis.³¹ Goed zichtbaar op de tekening is de muur langs de rivier met de verschillende rondelen, zoals die ook op de kaart van Blaeu voorkomen. Iets rechts van

5 *Kampen met IJsselbrug en Nieuwe Toren. Potlood en aquarel, 12,5 x 36,9 cm. (niet 21,9 cm. hoog zoals bij*

Starcky vermeld). Parijs, Collection du Mobilier National. S. 66.

de Vispoort het stadhuistorentje en het torentje van het Minderbroedersklooster, daarnaast te rechterzijde de Nieuwe Toren, die iets opgerekt is, wat overigens ook geschied is op de prent die het binnenrukken der Kozakken in 1813 uitbeeldt.³² Vóór de Nieuwe Toren ligt het bolwerk de Leeuwentoren, door de Fransen bij hun vertrek in 1673 vernield. Een goed aanknopingspunt biedt het schilderij van Claes Bellekin (toeschr.) uit 1654: 'Gezicht op Kampen', in het museum aldaar. Ook hierop is duidelijk zichtbaar de houten brug met de vijf 'galgen', maar de Nieuwe Toren is nog niet verder gevorderd dan de onderbouw.³³ Goede afbeeldingen van de Leeuwentoren bieden de beide tekeningen van Anthonie (?) Beerstraaten in de Topografische Atlas op het Gemeente-Archief van Kampen en afgebeeld bij Wiersma op. cit. p. 44 en 45, tot nu toe de enig bekende weergave van dit bolwerk. Op de voorgrond, op de oostelijke IJssel-oever, de in 1589 aangelegde 'Oude Schans', gedeeltelijk afgebroken bij het vertrek van de Fransen, en op de kaart van G.J. Lefèvre de Montigny (XVIII^e) nog goed zichtbaar. Ook de schans komt exact overeen met de weergave op de kaart van Blaeu, tot het poortje uiterst rechts toe. De tekening is aan beide kanten afgesneden. Wat de linkerkant betreft,



6 Amersfoort. Potlood en aquarel, 178 x 63,8 cm. Op twee vellen. Parijs, Collection du Mobilier National, S. 63.

het volgende: S. 87, 'Vue d'une partie de Bois-le-Duc' is in feite helemaal niet 's Hertogenbosch, maar het IJsselfront van Kampen met de Boven- of Sint-Nicolaaskerk en de Koornmarktspoort; de Bovenkerk heeft op de tekening nog de korte spits; zoals bekend werd de tegenwoordige, slanke spits pas in 1808 aangebracht. De tekening sluit exact aan bij het stadsprofiel van Kampen cat. nr. 66. Verder heeft Starcky al gewezen op de overeenkomst in techniek tussen dit blad en no. 66. Het zou ook dwaasheid zijn - hoe zou Van der Meulen een nog door de Hollanders bezette stad zo dicht hebben kunnen naderen als op de voorstelling? Het is te hopen dat ook het ontbrekende stuk van de noordzijde van Kampen ooit eens opduikt. (Zie overigens het erratum bij Starcky p. 44).

Amersfoort (afb. 6)

Moulin maakte, zoals gezegd, onderscheid tussen de vlotte schetsen, veelal in krijt, die ter plaatse gemaakt zouden zijn, en de zeer gedetailleerde profielen die atelierwerk zouden wezen. Waar hij echter niet op gewezen heeft, is het feit, dat er bladen zijn met een gewone, zelfs wat nuchtere topografische weergave, én tekeningen die als het ware tintelen van sfeer (Zutphen, Amersfoort, Utrecht). Het blad Amersfoort (S. 63)³⁴ behoort niet tot de grootste stadsprofielen, maar Van der Meulen laat zich hier van zijn beste kant zien. De tekening bestaat uit twee aaneengeplakte vellen, de naad valt samen met de scheidingslijn van de muren van de O.L. Vrouwetoren, die precies in het midden staat.

De stad is gezien vanaf een uitloper van de Amersfoortse Berg. Het stadsprofiel wordt verlevendigd door wat molentjes; de voorgrond is schetsmatig gehouden. Op de achtergrond links de kerk van Soest en de heuvels van het Gooi.

Het profiel is verwerkt in een tapisserie van Le Brun: Dotekom et Amersfoort (414 x 271 cm), destijds in het paleis van Compiègne, nu in het Mobilier National.

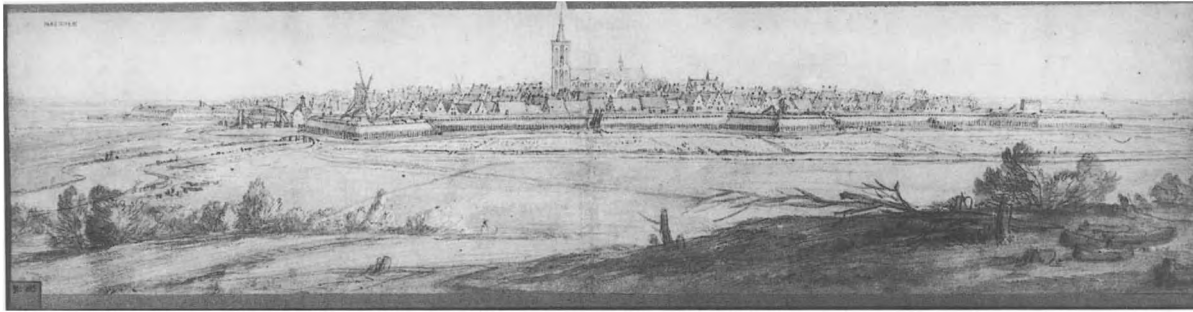
Amersfoort viel de 19de juni in handen van de markgraaf De Rochefort, luitenant-generaal in het Franse leger, die de 13de bij IJsseloord de Rijn was overgestoken met de opdracht, Veluwe en Sticht te veroveren. Vanuit Amersfoort bezette hij de dag daarop Naarden.

Naarden (afb. 7)

Van Naarden zijn drie profielen in de Gobelins, twee in rood krijt en een schets in potlood en waterverf (S. 81, 81 bis en 82, de laatste atelierwerk). Alle tekeningen zijn vanuit hetzelfde gezichtspunt genomen, uit het zuidoosten.

Het stadsprofiel vindt men exact zo terug op het onvoltooide doek in het Rijksmuseum, waar het figureert onder de titel 'De troepen van Lodewijk XIV voor Naarden, 20 juli 1672'.³⁵ Dat is onjuist. Afgebeeld is een inspectietocht van De Rochefort in de omgeving van de stad, een inspectie welke op 20 juli plaatsvond, precies een maand nadat Naarden door De Rochefort was bezet. Vergeet niet dat dit het punt was, waar de vijand het dichtst bij Amsterdam was: ruim 20 km! Op 12 september 1673 moesten de Fransen voor de Staatse troepen capituleren, nadat een poging tot ontzet in september 1672 was mislukt.³⁶ Het kan zijn dat De Rochefort opdracht aan Van der Meulen gaf voor het schilderij, maar dat na de ontruiming van de Republiek in 1673 De Rocheforts belangstelling voor het werk ook verdwenen was.

Het doek wordt later nog genoemd in de inventaris van Van der Meulen³⁷ en de maten in voeten en duimen corresponderen (uitgaande althans van de Blooise maten) ten naastebij met die van het doek in het Rijksmuseum. In het 'Inventaire' wordt het landschap aan Jean-Baptiste Martin toegeschreven en de 'figures au trait avec le pinceau' aan Van der Meulen. Van Martin is er ook een schilderij van



Naarden naar de schetsen van Van der Meulen in Versailles.³⁸

De aquarelschets is ondanks de gedetailleerde weergave zeer gevoelig van behandeling.

7 Naarden, Rood krijt, 43,5 x 141,7 cm. Op twee vellen. Kwadratuur in rood krijt aangebracht. Parijs,

Collection du Mobilier National, S. 81. Voorstudie voor het schilderij in het Rijksmuseum A 3960.

Utrecht (afb. 8)

Het blad Utrecht (S. 71) vereist een korte bespreking. Eerst de historie: De Rochefort verscheen de 23e juni in Utrecht; Lodewijk was toen nog in Doesburg. Hij eiste de onderwerping van de stad, hetgeen geschiedde en de 24e verscheen de koning zelf voor Utrecht, waarna de stad op de 30e definitief overging, 'un épisode glorieux' volgens Starcky.³⁹ September 1673 volgde de ontruiming en het is dan ook onjuist om in de catalogus te lezen: 'La place qui s'était rendue sans montrer aucune résistance, revint aux Provinces-Unies lors de traité de paix de Nimègue (1678) comme toutes les autres villes conquises par Louis XIV ou ses alliés en Hollande'.

Utrecht is door Lodewijk betreden aan de Biltse kant, aan de oostzijde, en daar heeft dan ook de capitulatie plaats gehad. Maar Van der Meulen tekent Utrecht vanuit het westen, zoals bijna met alle stadsprofielen van Utrecht het geval is. Het is overigens merkwaardig dat van Utrecht, toch de grootste van de tot dan toe veroverde steden in de Republiek, slechts één gezicht bekend is. Maar het is wel een schitterend blad, waar een uiterst nauwkeurige topografische behandeling samengaat met een grote gevoeligheid in de teken- en aquareltechniek. Van noord naar zuid - dus op het blad van links naar rechts - zijn achtereenvolgens te onderscheiden: de Jacobikerk, het Vreeburg, Oudaen, de Pieterskerk, de Buurkerk, de Dom, de Mariakerk, de kapel van het Abr. Doleklooster (de latere Lutherse kerk), de kapel van het Duitse huis, de Smeetoren, de Geertekerk, de Klaaskerk met de twee ongelijke torens en de Bijlhouwerstoren.

Le Brun heeft nog plannen gehad om met Lodewijks intocht in Utrecht wat te beginnen, maar van de allegorische reeks van de 'Histoire du Roi' is

nooit iets gekomen.⁴⁰ Men moet niet vergeten dat in 1689 het 'budget des Bâtiments' uit de begroting en het gouden en zilveren tafelgerei in de smeltkroes verdwijnen. Lodewijks pracht en praal waren even voos gebleken als zijn aanspraken op de overwinning.

Wel diende de tekening als voorbeeld voor het schilderij van de overgave van Utrecht door Jean-Baptiste Martin l'aîné.

Er is ook een blad (ets en gravure) door Louis de Châtillon (1639-1734) van Utrecht naar Sébastien Leclerc (1637-1714), te onzent weinig bekend en door Starcky niet genoemd (Chalcographie du Louvre nr. 3695).

Het venijn zit echter in de staart. Van der Meulens profiel van Utrecht komt tot in de kleinste details overeen met dat van Herman Saftleven (1609-1685) uit 1669.⁴¹ De standpunten zijn exact dezelfde en de onderlinge afstanden van torentjes, daken en wat dies meer zij vertonen een opvallende gelijkheid. Alleen bij Saftleven komt de lichtval van links en bij Van der Meulen van rechts. Verder heeft het blad van Van der Meulen te linkerzijde iets meer, maar dat is een willekeurige boomgroep, terwijl aan de rechterkant bij Van der Meulen een paar bomen een stukje 'buiten de veste' aan het gezicht onttrekken. De vaart, middenin, loopt bij Van der Meulen anders dan bij Saftleven, maar het bruggetje klopt weer. Frappant detail: de stand van de wieken der vier molens die zich boven de wallen van de stad verheffen, is bij Van der Meulen niet anders dan bij Saftleven.

Beide gezichten zijn zo volkomen identiek, dat het niet anders kan of Van der Meulen heeft zich van Saftlevens ets bediend. De gedachte aan een pantoograaf kwam zelfs even op, maar bij het bestuderen van de tekening in de Gobelins was nergens iets te zien van een prik in het papier. Een calque is even-



eens uitgesloten: de afmetingen van de torens en de gebouwen zijn bij Van der Meulen een fractie kleiner dan bij Saftleven. Wel dient men zich af te vragen of Van der Meulen ook elders (in de Republiek, langs de Rijnse Barrière, in de Zuidelijke Nederlanden of in Franche-Comté) van recent vervaardigde stadsprofielen gebruik heeft gemaakt. De vaak wat lege en ijle voorgronden en de rommelige repoussoirs, waarop al eerder werd gewezen, zouden in de richting van ontleningen kunnen wijzen. Het ging Van der Meulen alleen om het stadsprofiel, de rest deed er niet toe. Daar komt nog iets bij, dat trouwens ook met andere stadsprofielen te maken heeft. Saftleven moet voor zijn Utrechtse profiel meer dan één punt hebben ingenomen. Zoals de stad op de ets is afgebeeld, kan die bezwaarlijk vanuit één standpunt zijn waargenomen.⁴² Het noorden en zuiden van de stad doen zich anders voor als men recht voor de domtoren zou staan. Het is hier eigenlijk hetzelfde scharrelen met de objectiviteit als wij al eerder bij de veld- en zeeslagen constateerden: volledig, compleet, maar niet juist.

Voor het prospect van Van der Meulen geldt dus hetzelfde, en zijn afhankelijkheid van Saftlevens ets wordt er des te evidentier door. Overigens heeft Van der Meulen verschillende tekeningen gemaakt, waarbij het duidelijk is, dat de tekenaar zich verplaatst moet hebben, bijvoorbeeld 'La Foire de Beaucaire, avec le port de bateaux sur le Rhône et le château de Tarascon',⁴³ een gezicht op Gent⁴⁴ en een gezicht op Ieper,⁴⁵ misschien het werk van een assistent. Heeft het iets te maken met het aan elkaar plakken van de vellen? Bij de gezichten op de kleine plaatsen speelt deze kwestie natuurlijk geen rol, maar een nadere studie van de stadsprofielen van de grotere steden is in dit verband dringend gewenst.

Nijmegen

Het blad Nijmegen (S. 78) is een van de weinige tekeningen van Van der Meulen waarop de sporen van beschietingen duidelijk te zien zijn. Behalve bij Maastricht komt dat verder niet voor. De stad werd op 9 juli door Turenne ingenomen, dus bijna een maand na de Rijnovergang - het was een van de weinige steden die weerstand hadden geboden.⁴⁶

8 Utrecht. Potlood en aquarel, 28,2 x 165,7 cm. Op 5 vellen. Parijs, Collec-

tion du Mobilier National, S. 71.

Deze tekening van Nijmegen geeft aanleiding tot een aanvulling op de catalogus van Starcky. Er zijn namelijk diverse Franse tekenaars en graveurs geweest die de veldtocht van 1672 hebben 'verslagen'. Eén van hen was de bij Utrecht reeds genoemde Sébastien Leclerc of Le Clerc van wie er een blad bestaat met een gezicht op Nijmegen uit die tijd (ets en gravure naar eigen tekening, 26 x 37 cm; Chalcographie du Louvre nr. 3637). Zo zijn er meer plaatsen waar behalve Van der Meulen andere Franse artisten bezig waren, maar die worden door Mme Starcky helaas niet genoemd. Aan de andere kant: als zij dat voor alle negen tochten van Van der Meulen wél gedaan had zou de catalogus waarschijnlijk nog niet voltooid geweest zijn.

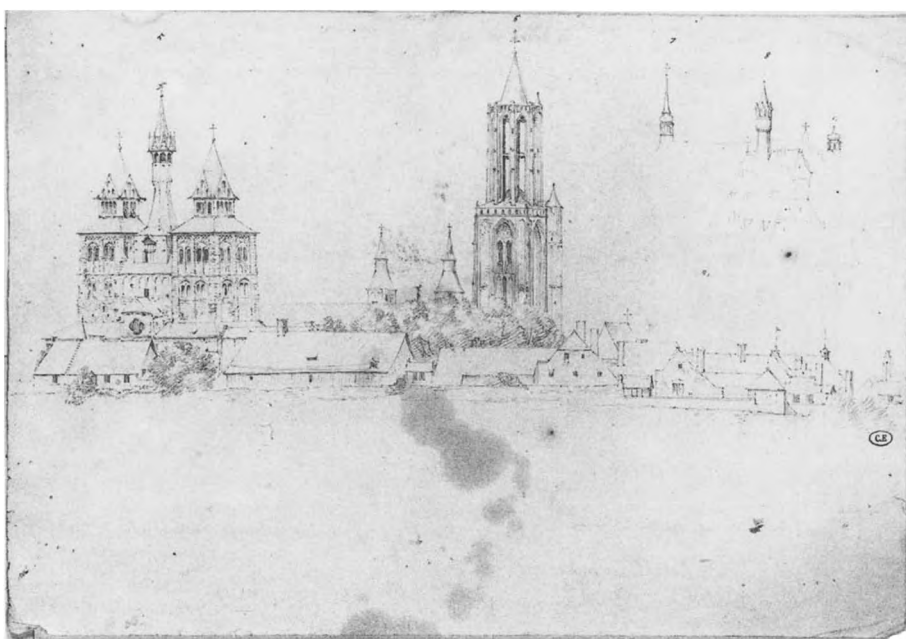
Maastricht (afb. 9)

Het beleg van Maastricht had plaats in juni 1673 onder leiding van Vauban. De stad capituleerde de 30e. Uit de gevechtshandelingen op diverse tekeningen valt op te maken dat Van der Meulen het beleg bijwoonde.⁴⁷ Verschillende kunstenaars zoals Beaulieu en Leclerc hebben ook voor illustraties van het beleg gezorgd en diverse schilders hebben het wapenfeit vereeuwigd, zoals Parrocel 'des batailles' (1646-1704), die een 'Siège de Maastricht' schilderde als Pièce de Réception voor de Académie in 1676.⁴⁸

Van der Meulen heeft vele tekeningen van het beleg gemaakt: 3 in het Cabinet des Dessins van het Louvre, 7 in de Gobelins, één in de verzameling Lugt,⁴⁹ één in de Topografische Atlas van het Gemeente-archief in Maastricht en één in de Bibliothèque Nationale. Noch Lugt, noch Starcky gaan op het blad in de Bibliothèque Nationale in.⁵⁰ Dit bevindt zich in een band gr.- fol. met topografische gravures van Nederlandse steden en vestingen onder no. Vc 76. De tekening in potlood en aquarel meet 127 x 30 cm en bestaat uit drie aan elkaar geplakte vellen. Midden boven in nagenoeg uitgewiste (18de-eeuwse?) letters 'Mastrick', midden onder stempel L 408 (= Bibliothèque Royale 1833-1848). De tekening is dus niet tijdens het Ancien



9 Maastricht. Potlood en aquarel, 30 x 127 cm. Op drie vellen. Parijs, Bibliothèque Nationale Vc76.



10 Maastricht, de torens van de St. Servaas en de St. Jan. Potlood, 24,3 x 36,1 cm. Parijs, Louvre, Département des Arts graphiques, Lugt 828. Op de achterzijde behalve de naam van Van der Meulen: Jan Frantzoijs Klinveque (= volgens Lugt misschien 'Kleinwegen', een helper?).

Régime in de Bibliothèque Nationale beland.⁵¹ Op de achterzijde 'par V. der Moulen' in 19de-eeuws handschrift.

De tekening is op de vouwen (het blad is in drieën opgevouwen) en links onder gescheurd; hij is in het boek ingeplakt. De voorgrond is geelgroen en sepia, de daken van de huizen zijn blauwig, een enkel dak is zachtrood. Het gezicht is iets meer naar rechts genomen dan de tekening in het Institut Néerlandais. Het water dat men op de voorgrond ziet is niet de Maas, maar een dode rivierarm met enkele voordes. De Maas met de Servaasbrug en Wijk liggen geheel op de achtergrond. Op de rivier schepen en links op de voorgrond ruïnes van huizen, daar waar eerst de geschutsstellingen op de tekening in het Institut Néerlandais waren. Rechts op de voorgrond schansen.

De kunstenaar heeft het potlood spaarzaam gehanteerd, hetgeen misschien op atelierwerk kan wijzen, maar noodzakelijk is dat niet. De aquarel is geheel doorgewerkt en de ommuring met een bres in puin is perfect te volgen. In de verte het Zuid-limburgse heuvelland. De verschillende kerken in de stad zijn duidelijk te herkennen en ondanks alle topografi-

sche finesses gaat er van de tekening een heel bijzondere sfeer uit.

Maastricht, gezicht op de Sint-Servaas en Sint-Janstoren (afb. 10)

Deze nog niet eerder gepubliceerde tekening laat de Sint-Servaas en de Sint-Janstoren zien vanuit het zuidoosten. Rechtsboven een schetsje dat de daken van het Dinghuis en de Augustijnerkerk toont, ongeveer vanuit hetzelfde standpunt getekend. De gebouwen zijn genummerd, 5 t/m 9. Dit wijst erop dat er waarschijnlijk aansluitende bladen zijn geweest en dat het geheel een voorstudie is voor een profiel van de gehele stad.

Uit deze tekening blijkt goed hoe nauwkeurig Van der Meulen te werk ging: voordat hij vanuit een verre positie de stad als geheel tekende, maakte hij voorstudies van de afzonderlijke gebouwen, waarbij het natuurlijk vooral ging om torens en daken.

De grote stadsprofielen van Maastricht in de Gobelins en in de Bibliothèque Nationale zijn anders dan deze tekening, vanaf de Pietersberg, dus meer vanuit het zuiden gemaakt. Het gezicht op Maas-

tricht in de collectie Lugt is echter wel vanuit dezelfde hoek getekend. Het ligt daarom voor de hand te veronderstellen dat de tekening van de Sint-Servaas en de Janstoren een voorstudie voor deze laatste is. Misschien heeft de tekenaar zich van een verrekijker bediend.

Ten tijde van het ontstaan van de Maastrichtse tekeningen, in 1673, was de Augustijnerkerk 12 jaar oud. De kerk heeft hier zijn oorspronkelijke dakruiter en dat geldt ook voor het Dinghuis. Niet te identificeren is het kleine torentje met ingesnoerde ui (nr. 9), dat vlak voor de oostgevel van de Augustijnerkerk lijkt te staan.

Het grote belang van deze tekening is dat zij een betrouwbare en duidelijke bron is voor de reconstructie van de torens van de Sint-Servaas, in het bijzonder van de middentoren op de westbouw. Deze was in 1556 door de Luikse timmerman Jan Pyens gebouwd en verdween voor de forse, barokke bekroning van Fayen in de jaren '70 van de 18de eeuw. De 16de-eeuwse toren is nooit goed uitgebeeld. Het best is hij te zien op de tekening van Remigio Cantagallina uit 1612. Qua detaillering blijft deze echter verre bij die van Van der Meulen achter.

De catalogus van Mme Starcky

Mme Laure Starcky komt alle lof toe voor het catalogiseren van de 220 tekeningen van Van der Meulen die in het Mobilier National aanwezig zijn. Met de beschrijving door Frits Lugt van ruim 100 tekeningen in het Département des Arts graphiques van het Louvre is verreweg het grootste en belangrijkste gedeelte van Van der Meulens topografische bladen toegankelijk. Wel zijn er in diverse collecties nog bladen te vinden van paarden, ruiters, vee, bomen e.d., zoals bij de comte en comtesse d'Oïllamson in Parijs.

De grondige en uitvoerige inleiding over Van der Meulens leven, zijn werk, en de lotgevallen van zijn tekeningen is onmisbaar voor ieder, die zich met deze kunstenaar bezig houdt - er zijn suggesties en verwijzingen die ook waardevol zijn voor een studie van zijn geschilderd oeuvre. De tekeningen zijn opnieuw gemeten, waardoor onjuistheden van vroegere, min of meer voorlopige, inventaristaties zijn gecorrigeerd. De beschrijving van alle bladen heeft zonder uitzondering plaats gehad met een uiterste aan nauwgezetheid, en waar die tekeningen als uitgangspunt dienden voor de schilderijen van hemzelf of van Martin en Le Conte (Starcky preferert Lecomte), is dat vermeld.

Het boek krijgt natuurlijk een extra-dimensie

doordat het tevens voor België en Nederland belangrijk is. Het is tenslotte geen geringe verdienste van de auteur, dat zij stadsprofielen en detailstudies van bijna 30 Noordnederlandse plaatsen en versterkingen toegankelijk heeft gemaakt. En daarvoor past - het zij nog eens gezegd - een woord van dank en waardering.

Een enkele opmerking over de illustraties. In de catalogus zijn de stadsprofielen in veel gevallen niet volledig afgebeeld, en waar dit wel het geval is, zijn de reproducties natuurlijk veel te klein (Doesburg, S. 56; Culemborg, S. 59, bladen van 1½ m lengte op nog geen 15 cm!). Wordt een fragment gereproduceerd, dan is dat natuurlijk altijd het centrale gedeelte (Arnhem, S. 54; Schenckenschans, S. 55; Naarden, S. 81), maar dan komt men eigenlijk nog niet zoveel verder. Gegeven ook de vaak dunne en ijle lijnvoering van de schilder, is het niet te verwonderen dat de kwaliteit van de afbeeldingen te wensen overlaat. De tien kleurreproducties in het begin van het boek zijn uitnemend, maar op het geheel is dit natuurlijk een schrale troost (Voor de Republiek: Woerden, Kampen, Utrecht, Grave en Amersfoort op de omslag).

Laure Starcky heeft misschien het accent wat te veel gelegd op het stijlkritisch onderzoek en wat weinig op de topografie zelf. Zonder ook maar iets te kort te doen aan de verdiensten van deze catalogus, zou ik het toch hebben toegejuicht indien zij het werk van andere kunstenaars (Roghman, Claes Jansz. Visscher, Valentijn en Bernardus Klotz, De Grave, e.a.) ter vergelijking van de situatie ter plekke had aangetrokken. Een enkele vergissing had daarmede kunnen worden voorkomen. Ook de atlas van Blaeu is door haar niet geraadpleegd.

Tot het relateren van de tekeningen van Van der Meulen aan de bouwgeschiedenis van de afgebeelde monumenten is Starcky niet gekomen. Maar dat is eigenlijk ook teveel gevraagd. Tot haar verdediging kan worden aangevoerd dat in Duitsland, België en Nederland aan het topografische oeuvre van de meester niet of nauwelijks aandacht is besteed. In Frankrijk zelf ontbreekt trouwens ook nog altijd een catalogue raisonné van zijn schilderijen.

De eindconclusie kan niet anders luiden dan dat wij in de catalogus van Mme Starcky een belangrijke stimulans hebben gekregen voor de studie van Van der Meulen in het algemeen, terwijl de waarde voor de 17de-eeuwse topografie van de steden in de Nederlanden en Noord-Frankrijk niet hoog genoeg kan worden aangeslagen.

In dit jaar, 1990, valt de herdenking van de 300ste sterfdag van zowel Le Brun als Van der Meulen. Bij wijze van posthume hulde komt er voorjaar 1991 in de Galerie Nationale de la Tapisserie te Beauvais een herdenkingstentoonstelling, gewijd aan beide

kunstenaars, waar onder meer zo'n 50 à 60 tekeningen van Van der Meulen te zien zullen zijn. Ook zal er een aantal schilderijen worden geëxposeerd, die nu nog in restauratie zijn en die voordien de Gobelins nog nooit verlaten hebben.

1. *Paris, Mobilier National. Dessins de Van der Meulen et de son atelier*, par Laure C.-Starcky, Paris 1988. (Inventaire des collections publiques françaises: 33), 243 p., ill. ISBN 2-7118-2.144-7. Verder aangeduid met S.
2. Engerand 1875, p. 75.
3. Een aantal bladen van Van der Meulen met betrekking tot Maastricht was in het voorjaar van 1989 te zien in het Goltziusmuseum te Venlo op de tentoonstelling *Momentopnamen langs de Maas*.
4. *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du Nord, école flamande*, 2 dln. Paris 1949, par Frits Lugt. Deel I, 108 p., ill., bevat de tekeningen van Van der Meulen, merendeels afkomstig uit de collectie-Eggimann.
5. Douai, Musée de la Chartreuse, inv. nrs. 2 406 en 2 407.
6. Prise de Lille, Musée de Douai, inv. nr. 239 en Prise de Charleroi, Musée de Versailles, M.V. 2217.
7. Musée de Versailles, 6057, Constans, *Musée National du château de Versailles*, Catalogue des Peintures, Paris 1980, nr. 4426.
8. Gerspach 1892 p. 140 neemt aan dat het Sauveur le Conte was, bekend door zijn 'batailles' in Chantilly, maar hij geeft geen bewijzen.
9. *Van der Meulen, peintre des Conquêtes de Louis XIV*, catalogus tentoonstelling Musée de Douai 1967, p. 7.
10. Potlood en aquarel, 54,7 x 157,5 cm, aaneengeplakte bladen, onvoltooid. Louvre, Cabinet des Dessins, RF 4918, Lugt I 823. Reproductie in kleur van het middengedeelte in: R. Bacou - Great Drawings of the Louvre Museum, the French, Flemish and Dutch Drawings, New York (1968), pl. 66.
11. Een goede reproductie in kleur van Woerden (S. 64, potlood en aquarel, 12 x 59,5 cm) in: M.S. Verweij e.a., *Het kasteel te Woerden*, Woerden [1989]. Uitvouwblad na p. 70.
12. Enkele jaren geleden verscheen nog een gezicht op Namen op een veiling bij Christie in Amsterdam (1 dec. 1986, cat. nr. 43); zwart krijt en aquarel, 29,4 x 65,8 cm op 3 aaneengeplakte vellen.
13. Resp. inv. nrs. 3857, Vc 76, GAM 1615 en 1946:75.
14. *Monumenten van Geschiedenis en kunst in de Provincie Gelderland, De Betuwe*, door R. de Beaufort en Herma M. van den Berg, I, 1, 's Gravenhage 1932, p. 181: Zaltbommel en I,2 's Gravenhage 1946, p. 374: Tiel.
15. Marquis de Quincy - *Histoire militaire du règne de Louis le Grand*, Paris 1726, 7 dln., I p. 319-332. Voltaire - *Le siècle de Louis XIV*, Paris 1738 en latere uitgaven. Jan Wagenaar - *Vaderlandsche Historie*, 21 dln., Amsterdam 1749-1759, Boek LIII, p.28-41. J.W.F. Werumeus Buning - *Ik zie, ik zie, wat gij niet ziet*, 2e verm. druk Amsterdam zj. 'Op wandeling in een oude rivier', p. 162-176.
- De gebeurtenissen van 1672 in de Republiek bondig en duidelijk bij D.J. Roorda, *Het Rampjaar 1672*, Bussum 1971 (Fibulareeks: 39).
16. Gegevens in: *Exposition Charles Le Brun 1619-1690, peintre et dessinateur*, Versailles 1963, p. 77 sq. met bibliografie.
17. Olieverf op doek, 4,70 x 12,09 m. Louvre, inv. nr. 2894. Tegenwoordig in depot.
18. Olieverf op doek, 103 x 159 cm. A 3753.
19. Zeer gedetailleerd over het Tolhuis en de loop van de Rijn (met kaarten): A.G. van Dalen, *Rondom het Tolhuys aan Rijn en Waal. Uit de geschiedenis van Lobith, Tolkamer, Spijk, Herwen en Aerdt*, Zutphen 1972. 213 pp.. Vooral echter p. 118-126 en de kaart op p. 141.
20. Destijds veiling Frederik Muller, 29 april 1919 te Amsterdam.
21. H.U. Beck, *Jan van Goyen 1596-1656, Ein Oeuvreverzeichnis in zwei Bänden*, Amsterdam 1973, nrs. 320, 321, 322a en 323a.
22. *Inventaire des Collections publiques françaises*: 16. Institut de France I, Chantilly-Musée Condé, nr. 109-110, Passage du Rhin (met afb.).
23. De tekeningen in het Louvre Lugt I, nrs. 793-796.
24. Starcky p. 84.
25. Wagenaar, LIII, p. 34.
26. Jean-Baptiste Martin l'ainé - Prise de Doesburg, o/d 220 x 145 cm; Musée de Versailles, 2222, Constans 3175.
27. Catalogus expositie *Le Brun* (noot 16), nr. 144. p. 330-331 (Louvre, inv. nr. 27.662).
28. Inv. nr. 27.696.
29. Inv. nr. 2897.
30. Bailly-Engerand 1899, p. 431.
31. *Historische Stedenatlas van Nederland*. Tekst B.M.J. Speet, kaarten Th. Rothfusz, Delftse Universitaire Pers 1986. 39 p., ill., bibliografie. Over de kaart van Blaeu: *Kamper Almanak* 1933, p. 177 sq. Voor de Nieuwe Toren: A.J. Reijers, De nieuwe Toren te Kampen, in: *Buiten XX*, 1929, p. 256 ev.
32. Zie: C.J. Welcker, Kort overzicht der geschiedenis van Kampen, in: *Overijssel* 1931, p. 653.
33. H. Wiersma, *Hendrick Avercamp 1585-1639, de Stomme van Kampen*, uitg. IJsselacademie Kampen 1985, p. 18.
34. Het middengedeelte met de O.L.-Vrouwetoren en de Joriskerk is in kleur op de omslag van de catalogus gereproduceerd.
35. Olieverf op doek, 52 x 93,5 cm. Inv. nr. A. 3960.
36. Zie A.C.J. de Vrankrijker, *De historie van de vesting Naarden*, Bussum (1965), p. 63-71. De vesting zoals wij die nu kennen dateert uit de jaren 1675-1685.
37. Starcky p.103. Het 'inventaire' in: *Nouvelles Archives de l'Art Français* 1879, p. 138, echter zonder de maten.
38. Schilderij in Musée de Versailles nr. 2206, Constans 3174. Dit schilderij was ook voor Marly bestemd. Het is onjuist betiteld als 'Prise de Naerden, 20 juillet 1672'.
39. Starcky p. 96. Zie over de gebeurtenissen: G.A. Evers, Utrechtse sleuteldragers, 1672, in: *Jaarboek*

- Oud-Utrecht* 1944, p.109 ev. De Franse bezetting, alsmede kopergravures betreffende de overgave worden hier behandeld. Vooral echter: S. Chr.J. Jessurun-den Dam Ham, *Utrecht in 1672 en 1673*, diss. Utrecht 1934.
40. Tekening van Le Brun in de Gobelins, nr. 6323: Louis XIV devant Utrecht, 24 juni 1672. Hier dalen de troepen naar een vlakte af; op de achtergrond de stad. Verder in het Département des Arts graphiques van het Louvre de nrs. Lugt (844), 845, 846.
 41. Ets op vier platen, 35,1 x 159,4 cm. Een afdruk o.m. aanwezig op het Utrechtse Gemeente-archief in de Historisch-Topografische Atlas (F.W.H. Hollstein, Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, XXIII, Amsterdam 1980, nr. 18, eerste staat, p. 128-129).
 42. Vriendelijke mededeling Mevr. C.C.S. Wilmer, Gemeente-archief Utrecht. Zie in dit verband ook: J. Peeters en E. Fleurbay, 16de- en 17de-eeuwse topografische voorstellingen en het standpunt van de kunstenaar, in: Bulletin KNOB 1909, nr. 5 (Thema-nummer topografie), p. 30-41.
 43. Parijs, Louvre, Cabinet des Dessins. 25,5 x 214 cm, pen en potlood, licht gewassen. Lugt I, nr. 782.
 44. Ibidem, 44,8 x 232,5 cm (!). Potlood, op 4 bladen. Lugt I, nr. 814.
 45. Ibidem, 31,9 x 171,9 cm. Rood krijt, op 2 bladen. Lugt I, nr. 853.
 46. Zie: J.A.M. van 't Hooft, De belegering van Nijmegen in 1672 door de Fransen en de daarop volgende bezetting, in: *Numaga* XI, 2, 1964. Afbeelding van Van der Meulens profiel in: G. Lemmens, *Nijmegen getekend, Aquarellen en Tekeningen uit de topografische Atlas van het Nijmeegse Museum 'Commanderie van Sint Jan'*, Zutphen z.j., p. 9, en in: *Het Valkhof te Nijmegen*, catalogus expositie oktober/november 1980 (Catalogi van het kunstbezit van de Gemeente Nijmegen nr. 3), p. 165.
 47. Over Van der Meulen en het beleg van Maastricht: F.J. Duparc, *Adam Frans van der Meulen, Louis XIV at the Siege of Maastricht*, in: *Pictura* 1983, p. 12-18. Dit naar aanleiding van het schilderij dat enkele jaren geleden in Nederlands bezit kwam en nu in het Provinciehuis te Maastricht hangt. Zie tevens de in noot 3 genoemde catalogus '*Momentopnamen langs de Maas*'.
 48. Musée de Versailles 6932, Constans 3576. Uitgeleend aan het Musée de Draguignan, cf. Starcky p. 111.
 49. De tekening in de coll. Lugt uitvoerig beschreven en afgebeeld in: *Vlaamse Tekeningen uit de Zeventiende eeuw, verzameling Frits Lugt*, Institut Néerlandais Parijs 1972, expositie-catalogus Londen, Parijs, Bern en Brussel p.79, nr. 52. Afb. p. 104-105.
 50. Afgebeeld, maar onjuist beschreven in J.G.J. Kozeman, *Geteeckent tot Maestricht*, z.pl. 1981, afb. 31, p. 78-79.
 51. Cf. J. Mellet-Sanson, *Les Estampes de Propriété du Département des Estampes*, in: *Nouvelles de l'Estampe*, nr. 80, mei 1985, p. 6-10.
- Geraadpleegde literatuur**
- Catalogi van musea en werken over de plaatselijke geschiedenis van de Republiek zijn niet opgenomen. Zie voor de belangrijkste onder de noten.
- Bailly, N., et F. Engerand, *Inventaire des tableaux du roi (à Paris), rédigé en 1709 et 1710...* Paris 1899 (Inventaires des collections de la couronne).
 - Brière, G., Van der Meulen, collaborateur de le Brun, in: *Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'art français*, Paris 1930, 150-155.
 - Darcel, A., et J.J. Guiffrey, *Histoire et description de la Manufacture nationale des Gobelins*, Paris 1902. (119-134 een voorlopige lijst van tekeningen van Van der Meulen).
 - Engerand, F., L'oeuvre de Van der Meulen, in: *Chronique des arts*, 1895, 73 ev.
 - Gerspach, Les dessins de Van der Meulen aux Gobelins, in: *Gazette des B.-A.*, 1892, 2e sér. 138-148.
 - Guiffrey, J.J., Mémoire des travaux de Van der Meulen, exécutés pour le roi...in: *Nouv. Arch. de l'Art fr.* 1879, 124-145.
 - Guillouet, J. (inl.), *Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*, cat. expos. Douai, 1967.
 - Herluison, H., *Actes de l'état civil d'artistes français*, Orléans 1873.
 - Moulin, J.M., *Adam-Frans van der Meulen 1632-1690*, Paris 1960 (thèse pour le diplôme de l'Ecole du Louvre non publiée).
 - Reiset, F., *Notice des Dessins...* 1883, nrs. 856-864.
 - Wauters, A., s.v. in: *Biographie Nationale de Belgique* XIV, 668-682, Brussel 1897.

Voor de hulp bij het tot stand komen van deze bijdrage past in de eerste plaats een woord van dank aan de dames Jean Coural, destijds administrateur général au Mobilier National en Laure C.-Starcky, conservateur au Mobilier National, die beiden op genereuze wijze behulpzaam waren bij het bestuderen van Van der Meulens tekeningen uit de Republiek. Verder aan mevrouw C.C.S. Wilmer, beheerder van de Historisch-Topografische Atlas van Utrecht, die mijn aandacht vestigde op het profiel van Namen en die hielp bij het identificeren van diverse Utrechtse gebouwen en kerken, en aan de heren J. Grooten, Gemeente-archivaris te Kampen, R.H.A. van de Laar, beheerder van de Historisch-Topografische Atlas van 's-Hertogenbosch, voor hun hulp t.a.v. de beide bladen van Kampen, M. Schapelhouman voor zijn inlichtingen betreffende de (dubieuze) bladen van Van der Meulen in het Amsterdamse Rijksprentenkabinet en A. de Vries voor zijn hulp bij het blad met de torens van de Sint Servaas en de Sint Jan te Maastricht. Het Instituut Néerlandais, de Bibliothèque Nationale te Parijs en het Maastrichtse Gemeente-archief verleenden alle medewerking bij het onderzoek naar de tekeningen van Maastricht die daar berusten.

De auteurs

W.F. Denslagen (1946) studeerde architectuurgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam (1968-1975) en werkt sinds 1977 als restauratie-adviseur bij de Rijksdienst voor de Monumentenzorg. In 1987 promoveerde hij op de studie 'Omstreden Herstel' die bij de Staatsuitgeverij in Den Haag is verschenen.

Paula C. van der Heiden (1958) volgde de studie kunstgeschiedenis aan de R.U. Groningen. Heeft sinds 1989 een bouwhistorisch onderzoeksbureau te Leiden. Voerde o.a. onderzoeken uit naar de Doopsgezinde kerk te Haarlem, het Cisterciënzerklooster te Aduard en het Kantongerecht te Harderwijk.

Johan M.M. Jacobs (1949) was vele jaren verbonden aan architectenbureaus die zich bezighielden met restauraties. Hij studeerde architectonische vormgeving aan de Gerrit Rietveldacademie en architectuurhistorie aan de Universiteit van Amsterdam. Eerder publiceerde hij over de houtbouw in Waterland en het stadsbeeld van Hoorn. Thans heeft hij in Amsterdam een bureau voor bouwhistorisch onderzoek en architectonische vormgeving.

Wouter Th. Kloek (1945) is sedert 1973 verbonden als conservator aan de afdeling Schilderijen van het Rijksmuseum te Amsterdam. Zijn belangstelling voor de schilderkunst van de zestiende eeuw is gebleken uit publicaties over onder meer Lucas van Leyden en Pieter Aertsen en uit zijn betrokkenheid bij de tentoonstelling 'Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580', die in 1986 in het Rijksmuseum is gehouden. Van zijn hand verscheen in 1975 een boekje over de in de Oude Kerk te Amsterdam ontdekte gewelfschilderingen.

H.H.J. Kurvers (1940) volgde in Duitsland, Zwitserland en Italië diverse opleidingen op het gebied van conservering en restauratie van polychromie van beelden, schilderijen en schilderingen. Sinds 1970 is hij bij de Rijksdienst voor de Monumentenzorg werkzaam als conserverings-technisch adviseur.

Prof. dr. ir. R. Meischke (1923) was van 1953 tot 1959 hoofd van de Gemeentelijke Dienst Monumentenzorg in Amsterdam, van 1959 tot 1972 directeur bij de Rijksdienst voor de Monumentenzorg en daarna wetenschappelijk medewerker bij die dienst tot aan zijn pensionering. Wegens zijn talrijke en belangrijke publicaties op het gebied van de geschiedenis van het bouwen werd hem in 1983 door de Rijksuniversiteit van Utrecht een eredoctoraat verleend. Van 1985 tot 1988 was hij tevens hoogleraar in de architectuurgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit te Leiden.

M.C. Scheers (1932) directielid Nederlandse Gasunie. Voorzitter van de Groninger stichting 'Het Woonhuismonument'.

M.S. Verweij (1954) vervulde na afloop van zijn studie kunstgeschiedenis en klassieke archeologie in Leiden verschillende kortlopende dienstverbanden. Sinds 1 januari 1986 is hij aan de Rijksdienst voor de Monumentenzorg verbonden als medewerker van de afdeling Historie.

A. de Vries (1951) studeerde kunstgeschiedenis te Amsterdam. Sinds 1977 is hij werkzaam bij de Rijksdienst voor de Monumentenzorg, de laatste twee jaren als hoofd van de onderafdeling Restauratieadviezen.

S. de Vries (1915) studeerde geschiedenis en kunstgeschiedenis te Amsterdam. Doceerde geschiedenis aan verschillende scholen en aan de M.O.-opleiding te Amsterdam. Bewerkte en vertaalde als free-lance medewerker bij de firma Elsevier meerdere kunsthistorische publicaties.

Colofon

De redactie van het Jaarboek Monumentenzorg 1990 bestond uit: G. Berends, M.J. Dolfin, H.H.J. Kurvers, M.T. Pollmann, A.G. Schulte, R.J.A. van Suchtelen van de Haere, M.S. Verweij, A. de Vries en R.J. Wielinga.

Redactieadres:
Rijksdienst voor de Monumentenzorg
t.a.v. de afdeling Kennisbundeling en -uitwisseling
Postbus 1001
3700 BA Zeist

Uitgave: Waanders Uitgevers, Zwolle
Vormgeving: Roelof Koebrugge bNO
Druk: Waanders Drukkers, Zwolle
ISBN 90 6630 269 0

© 1990 Uitgeverij Waanders b.v., Zwolle
Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of op welke andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

