

Capita selecta uit een cultuurgeschiedenis van de monumentenzorg

De geschiedenis van de appreciatie van het architectonische of stedenbouwkundige 'Monument' en de maatschappelijke consequenties daarvan

A.J.J. Mekking

Wat verstond men in de loop der eeuwen, met name in onze westerse wereld, onder 'Monument'? Dat kon een gebouw zijn, een complex van gebouwen, of een ruimtelijke structuur, die het in stand houden of reconstrueren waard werden gevonden. In verreweg de meeste gevallen was deze mening gebaseerd op historische gronden, waarbij het object de herinnering aan een persoon, gebeurtenis of historische situatie levend moest houden.

Minder vaak werd het object om 'kunsthistorische' redenen, dat wil zeggen omwille van zijn concept of vorm bewaard, gereconstrueerd of op een andere plaats gecopieerd. Nog geen twee honderd jaar worden gebouwen mede om 'bouw-historische' redenen, dat wil zeggen omwille van hun authentieke substantie, geconserveerd.

Historische en Kunsthistorische Monumenten

Daarom moet in elke beschouwing over de geschiedenis van de belangstelling voor en de omgang met het monument een onderscheid worden gemaakt tussen historische en kunsthistorische monumenten. Deze vertegenwoordigen, zoals duidelijk zal zijn, in beginsel elk geheel andere waarden.

In de Franse traditie spreekt men sedert 1790 van 'Monuments Historiques', net zoals de Britten van 'Historical Monuments' spreken; in de Duitse traditie gebruikt men het woord 'Kunstdenkmäler' terwijl men in Nederland sinds 1904 spreekt van 'Monumenten van Geschiedenis en Kunst'.¹ De tweeslachtigheid van de Nederlandse benaming, geeft aan dat hier al vijftien negentig jaar lang 'officieel' op twee gedachten wordt gehinkt inzake selectie en behoud.²

Pas in 1960 werd in Frankrijk, als eerste land ter wereld, van overheidswege prioriteit gegeven aan de kunsthistorische boven de historische motivatie voor behoud getuige de invoering van het begrip 'Patrimoine Artistique'.³ De Belgische reeks beknopte inventarissen van monumenten en sites, die sedert 1970 verschijnt, heet, veel dubbelzinniger, voor het Franstalige gedeelte 'Le Patrimoine Monumental de la Belgique' en in het Nederlandstalige deel van het land verschijnt de reeks onder de nog veel algemenere titel 'Inventaris van het cultuurbezit'.

Door de emancipatie van sociale groepen voor welke, tot de jaren zestig, de weg naar het universitaire onderwijs om een

aantal redenen onbegaanbaar of onbekend was, ontstond, bij verschillende instanties die het Monumentenbeleid bepalen, het streven grote hoeveelheden objecten van sociale geschiedenis, zonder veel kunsthistorische waarde, voor wettelijke bescherming voor te dragen. Dit betreft in hoofdzaak arbeiderswoningen die aanvankelijk zonder enige architectonische pretentie werden gebouwd, en dito industrieel erfgoed, dat traditioneel tot de Angelsaksische categorie 'industriële archeologie' wordt gerekend omdat de kunsthistorische wereld er lange tijd geen belangstelling voor had.

De Monumenten van Geschiedenis

Na deze korte verkenning van het begrip 'monument' wil ik mijn schets voor een Cultuurgeschiedenis van de Monumentenzorg beginnen met de kwantitatief belangrijkste groep die tevens als eerste door de westerse mens tegen de loop van de geschiedenis in bescherming werd genomen: De Monumenten van Geschiedenis. De oudste categorie die daarin weer kan worden onderscheiden is, niet toevallig, de monumenten van het Christendom. De motivatie voor dit vroege conserverende ingrijpen in de gebouwde omgeving had alles te maken met de behoefte de geschiedenis van de christelijke kerk en de legitimiteit van haar aanspraken met behulp van materiële 'getuigen' te verankeren in de geschiedenis, en wel in de eerste plaats in die van Rome en haar gekerstende Imperium.

Ook hier begint de geschiedenis van bewust en meer systematisch conserveren met inventariseren. Rond 1140 stelde een kanunnik van de grafkerk van Sint Pieter op de Vaticaanse Heuvel een boekje samen dat de gebouwde wonderen van de stad Rome in kaart bracht, de 'Mirabilia Urbis Romae'. Het is een nuchtere, inventariserende beschrijving geworden, een teleurstelling voor eenieder die op zoek is naar nostalgische verzuchtingen over zoveel vergane glorie.⁴ Het lag voor de hand dat de behoefte aan het behoud van stenen getuigen van de Romeinse wortels van het Christendom ook nog tot andere activiteiten zoals het verzamelen en beschermen van objecten zou leiden. In 1162 gebood het stadsbestuur van Rome, de Senaat, dan ook dat de zuil van Trajanus 'intact zou moeten blijven zolang de wereld zou bestaan'.⁵ Voorts liet de paus bij zijn paleis dat grensde aan de basiliek van Sint-Jan-in-Lateranen het eerste archeologische themapark van de westerse wereld inrichten. De objecten die hier werden getoond waren grotendeels afkomstig van opgravingen die opeenvolgende pausen lieten verrichten.⁶

De drang om via opgravingen en bouwhistorische reconstructies het gelijk van de eigen geschiedenis te bewijzen is ook wel eens te ver doorgeschoten. In 1929 en 1930 werden te Augsburg aan de zuidzijde van de Dom resten van een laat-antiek gebouw aangetroffen die op uiterst twijfelachtige gronden welbewust als vroeg-christelijke kerk werden geïnterpreteerd en 'gereconstrueerd' omdat men tot elke prijs de continuïteit van de christelijke cultus ter plaatse wilde bewijzen. Deze vervalsing wordt ronduit toegegeven in het deel van de lopende Monumenteninventarisatie van Beieren uit 1995 dat aan de Augsburgse Dom is gewijd.⁷

Een andere zeer oude categorie van historische monumenten die echter pas later een voorwerp van bescherming werd, is die van de pedagogische monumenten, die voor een belangrijk deel uit 'huizen van grote mannen' bestaan. Huizen voor grote vrouwen moeten daar nog aan worden toegevoegd; een taak voor de toekomst.

Een van de oudst bekende voorbeelden van een huis van een grote man in onze beschaving was de hut van Romulus die op de Palatijnse heuvel als een soort stedelijke kiemcel of 'Oerhut' werd getoond.⁸ Eeuwenlang heeft men in Rome de hut van Romulus, het nederige stulpje van de stichter en stadsvader, bewonderd en vereerd.

Nederigheid is ook de karakteristiek die past bij het verblijf van Czaar Peter de Grote als leerling scheepstimmerman in 1697 te Zaandam. Het heeft er alle schijn van dat het nauwelijks meer door Nederlanders wordt bezocht, wij willen liever geïmponeerd dan gesticht worden door de huisvesting der groten. 'Niets is den grooten man te klein' roept sinds 1800 een tekst in de voornaamste kamer van het scheefgezakte 'geringh huysie aan het Krimpenburgh' van Gerrit Kist ons toe. In dat jaar werd het huis voor het eerst als monument opgesteld voor het publiek. In 1818 schonk koning Willem I het zwaar vervallen pand, waarvan hij kort tevoren de eigenaar was geworden, aan zijn schoondochter Anna Pavlowna. Zij deed wat ook op andere plaatsen al eeuwenlang met 'heilige huisjes' werd gedaan: zij liet er, ter beschutting, een ander



Afb. 1. Zaandam, Czaar Peter Huisje. Het interieur in de tweede helft van de vorige eeuw. 'Carte de Visite'-foto die ter plekke werd verkocht (Collectie Mekking, Utrecht)

huis omheen bouwen. Het werd een soort schuur met grote bogen aan alle zijden zodat de bezoeker het goed kon blijven zien. Koning Willem III ontdeed zich er weer van door het in 1886 aan de Romanows te schenken. De Czaren Alexander III en Nicolaas II lieten het zwaarverzakte huisje schragen, op een stenen onderbouw plaatsen en door de Amsterdamse architect G. Salm van een rijke stenen ombouw, een conciergerie en een plechtig hek met czarenkronen voorzien. Het monument van vorstelijke eenvoud en leergierigheid had hiermee zijn reliekhouder gekregen.⁹ Dat de belangstelling voor de eenvoudige huisvesting van grote mannen toen al op een eeuwenoude traditie steunde blijkt uit de volgende passage uit de zesentachtigste brief van de wijsgeer Seneca aan zijn vriend Lucilius, nadat hij een bezoek had gebracht aan het huis van de veldheer Scipio Africanus: 'En zo stond de grote Scipio [de schrik van Carthago] onder dit eenvoudige dak; hem droeg deze sobere vloer. Wie zou er tegenwoordig nog met zo'n badkamer genoeg nemen?'.¹⁰

De nagedachtenis van grote mannen, en ditmaal ook van vrouwen, was eveneens de drijfveer voor de Benedictijn Bernard de Montfaucon om in 1729 zijn reeks 'Monuments de la Monarchie Française' te lanceren.¹¹ Deze reeks, die een van de oudste voorbeelden is van een inventaris van Nationale Oudheden in Europa, had tot voornaamste doel de herinnering levend te houden aan de Franse monarchie. Daarom worden, te pas en te onpas, tal van voorname mannen- en vrouwengestalten, of het nu beelden zijn in kerkportalen of gebrandschilderde figuren in ramen, geduid als koningen en koninginnen van Frankrijk. De grote verdienste van Montfaucon zou uiteindelijk een andere blijken; door zijn nauwgezette documentatie kennen wij nog veel van hetgeen tijdens de Franse Revolutie verloren ging.

Architectonische Monumenten

Authenticiteit en Schilderachtigheid

Een andere revolutie, die door de massale industrialisatie van grote delen van Europa teweeg werd gebracht, heeft een nog grotere indruk gemaakt omdat deze het karakter van steden en dorpen veelal onherkenbaar heeft veranderd. De reactie was tweërlei: fatalistisch of strijdbaar. De motivatie was eenduidig, en – in tegenstelling tot vroeger – niet primair op nationalistische gevoelens gebaseerd. Er werd voor het eerst op grote schaal getreurd om of gestreden tegen het verlies van authentiek stads- en dorps-schoon, het ging om esthetische en architectuurhistorische waarden en niet zozeer om gedenkplaatsen van geschiedenis.

Een van de meest bekende en radicale vertegenwoordigers van het passieve standpunt was de essayist en architectuurtheoreticus John Ruskin. Deze stelt in de 'Lamp of Memory', een van de hoofdstukken uit zijn beroemde boek 'The Seven Lamps of Architecture', dat architectuur het enige medium is dat een levende band met het verleden in stand kan houden. Daarom waren Ruskin en geestverwanten van mening dat niets aan het monument gewijzigd mocht worden, in hun ogen had het een sacrale status, restauratie was daarom heiligschennis.

Dat dit op niet al te lange termijn het algehele verdwijnen van een gebouw tot gevolg zou hebben, nam men daarbij op de koop toe. 'Fatalisten' en 'fétichisten' zo werd deze groep van strijders voor niet-ingrijpend behoud van de oude gebouwde omgeving al snel genoemd.¹²

Deze eerbied voor de authentieke substantie heeft in onze tijd een maatschappelijk zinvolle vorm aangenomen onder invloed van de herleving van de belangstelling voor het oude bouwambacht die eveneens wortelt in de eerste helft van de vorige eeuw. Eerbied voor het echte en nieuwsgierigheid naar de geschiedenis van de vele facetten van de toepassing van bouwmaterialen en -technieken in het verleden zijn een alliantie aangegaan in het bouwhistorisch onderzoek en de bestudering van de theoretische aspecten daarvan. Wat begon als de fatalistische koestering van een voor altijd verloren gebouwde schoonheid werd omgezet in nuchter en nauwgezet documenteren en interpreteren van dit verleden ten behoeve van wetenschappelijke kennis en verantwoord behoud.

Wij moeten ons echter realiseren dat de waarde die wij zijn gaan hechten aan de authentieke bouwsubstantie, in andere culturen zelfs door degenen die voor het behoud van de eigen architectuur op de bres staan, niet als een vanzelfsprekendheid wordt gezien. Waar het een steeds grotere groep in Europa om de 'echte' substantie gaat, zijn anderen van oudsher 'slechts' geïnteresseerd in de vorm. Dit laatste is ook bij ons een eeuwenoude en wezenlijke benadering van het monument die nog steeds springlevend is. Het uiterlijk, met al zijn verwijzingen naar vroegere historie en kunstvaardigheid, daar gaat het immers om. Deze mening, die in de meeste andere culturen als de toonaangevende werd en wordt gehuldigd, wijkt nu hier en daar schoorvoetend voor de opvatting dat ook het materiaal telt als historische en esthetische bron.

Dit blijkt bijvoorbeeld uit de verslagen van het 'NARA International Symposium' uit 1993 en 1994, bijeenkomsten van specialisten op het gebied van de monumentenzorg en -politiek.

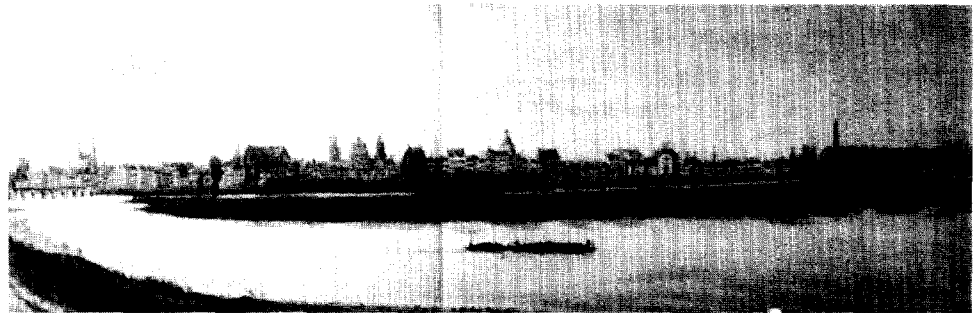
Hoewel het pleidooi voor het authentieke materiaal daar pas sinds kort wordt gehoord, en niet op een eigen traditie kan bogen, vindt het duidelijk weerklank en zal in de toekomst blijken in hoeverre het een factor van belang wordt in de zorg om het monument.¹³

Dat in onze cultuur het streven naar behoud van authentieke materialen en constructies juist in de afgelopen dertig jaar kwalitatief en kwantitatief zo sterk aan belang heeft gewonnen, kan geen toeval zijn. Het verlies aan authentieke bouwmassa en bodemarchivalia is immers onvergelijkelijk veel groter dan ooit tevoren. Dat hangt weer samen met het feit dat ons land sinds de tweede Wereldoorlog vele malen rijker en volkrijker is geworden dan het ooit was. Daarom is het voor ons Nederlanders en

andere westerlingen die massaal in deze enorme materiële welvaart delen, heel gewoon dat elke stad haar grote bouwputten heeft waardoor, jaar in jaar uit, het stadsbeeld en de gebouwen en structuren waardoor dit wordt gevormd, ondanks monumentenwet en welstandstoezicht, aan permanente wijziging onderhevig zijn. Dit fenomeen was, zo'n tweehonderd jaar geleden, aan het begin van de industriële revolutie, op een heel enkele en zeer tijdelijke uitzondering na, absoluut onbekend. Als wij dit goed tot ons laten doordringen kunnen wij misschien begrijpen hoe schokkend het voor de burgerij was leeggelopen kerken, kloosters en kazernes en de sinds eeuwen onbebouwde delen van een stad binnen enkele decennia te zien veranderen in industriële complexen en de rijken hun welvarende woningen in de omgeving daarvan te zien verlaten om ze vol te laten stromen met de dakloze fabrieksarbeiders van het eerste uur.

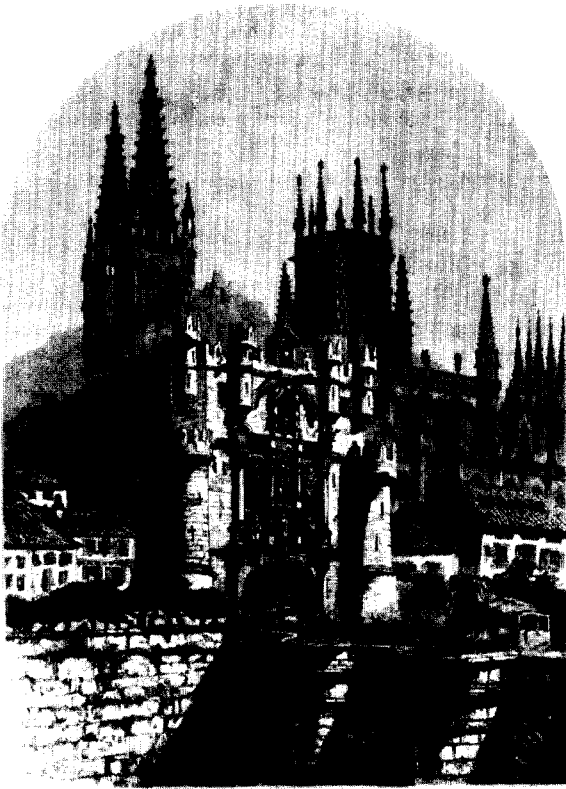
Philippe van Gulpen heeft dit proces voor de oudste geïndustrialiseerde stad van het huidige Nederland, Maastricht, op treffende wijze in beeld gebracht. Het noordelijke deel van Maastricht, dat vanaf de overzijde van de Maas eeuwenlang een monumentaal en gevarieerd beeld had geboden met de woningen en werkplaatsen van de lakenwevers, hun parochiekerk en de imposante complexen van vooral de Antonieten en de Duitse Orde, verloor binnen enkele decennia haar silhouet en veranderde in een holle kies met rokende fabrieksschoorstenen. De schoorstenen verzezen deels naast omgebouwde kloosters, deels naast nieuwbouw ten behoeve van de sterk expanderende, in hoofdzaak keramische, industrie, terwijl de rijke gebouwen- en groencomplexen van Antonieten en Duitse Ridders werden vergraven tot een kanaal met haven. De stormachtige en weemoedige tijd van hevige industrialisatie inspireerde twee topografen: de self-made beeldchroniqueur van Limburg, Van Gulpen, die het nieuwe silhouet ter plaatse documenteerde, en zijn stadgenoot Alexander Schaepkens, die in een romantisch ovaal de oude situatie vastlegde.¹⁴

Gebrek aan geloof in de sociaal-culturele en economische potentie van monumenten heeft ertoe geleid dat het overgrote deel van de monumentale substantie van het noordelijke



Afb. 2 Maastricht, Zicht op het noordelijke deel van de oude stad met de eerste fabrieksschoorstenen en de nieuwe industriehaven en kanaal.

Na afbraak van de kerk van de Antonieten en de Commanderie van de Duitse Orde getekend door Philippe van Gulpen rond 1845 (Collectie L.G.O.G., Maastricht; noot 14).



Afb. 3. Burgos, Puerta S. Maria rond 1870. Pittoreske impressie als reactie op de verloedering van Europa door de industrialisatie (noot 15).

kwartier van de Maastrichtse binnenstad, nu ruim twintig jaar geleden, aan de sloop is prijs gegeven. Zoals zo vaak werden, om de schone schijn van monumentaliteit op te houden, een aantal, meest middeleeuwse kerkelijke monumenten en het waterfront gespaard. Deze gang van zaken was destijds niet uitzonderlijk voor Nederland, maar overtrof qua schade verre het proces van de industrialisatie zelf, hoewel de teloorgang van deze oude stadswijk daardoor natuurlijk werd ingezet.

Van het grote verlangen naar het oude gebouw, de oude stad en het vergeten dorp, in zijn meest authentieke en daarom schilderachtige vormen, bestond niet slechts een enkele versie, de oorspronkelijke, theoretisch gefundeerde en elitaire, zoals die door Ruskin c.s. werd beleden, maar kon men ook al snel een meer populaire variant waarnemen waarvan het getal der aanhangers spoedig een zeer grote omvang bereikte.

Dit was de reactie van de snel in belang toenemende, ont-

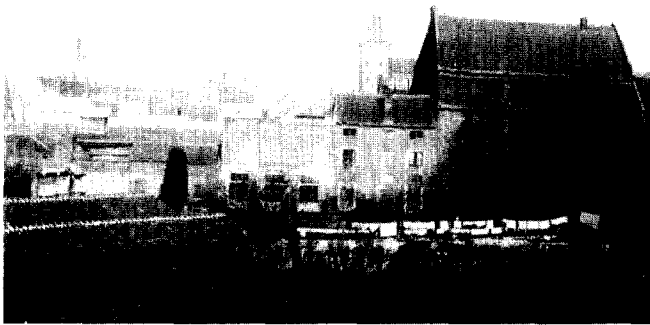
wikkelde en reizende burgerklasse op de tot dan toe ongekend massale en ingrijpende aantasting van het stedelijk en landschappelijk schoon door de industrialisatie van grote delen van de westerse wereld.

Deze weinig kieskeurige honger naar het 'oude' en 'schilderachtige' betekende een grote impuls voor de omvorming van steden en dorpen tot 'bezienswaardigheden' en de uitgave van reeksen 'Topographies Pittoresques', een naam die ik heb ontleend aan een uitgave van de Engelse schilder William Turner die hiermee in dit genre het voortouw nam. In Nederland waren het Gerard Keller die met de reeks 'Europa in al zijn heerlijkheid geschetst', en de uitgever Kruseman te Haarlem met de periodiek 'De aarde en haar Volken' in de tweede helft van de vorige eeuw in de, inmiddels massale behoefte aan schilderachtig schoon en door geen industrie bedorven exotische samenlevingen, voorzag. Dat de illustratoren van deze uitgaven daarbij niet karig waren met pittoreske gezichtshoeken en details toont deze gravure van de Puerta S. Maria te Burgos van rond 1870.¹⁵

Gewapend met de onovertroffen reisgidsen van Karl Baedeker uit Leipzig trok de gegoede burgerij voor de Eerste Wereldoorlog door Europa, of zelfs door landen daarbuiten, om, goed geïnformeerd, alle bezienswaardigs in ogenschouw te nemen.

Naarmate het toerisme een grotere rol ging spelen in de plaatselijke en zelfs in de nationale economie, nam de neiging bij de gastheren toe de gebouwde omgeving meer in overeenstemming te brengen met het verwachtingspatroon van de bezoekers; een tendens die nog lang niet voorbij is. Zo werd in Rome tussen 1876 en het begin van deze eeuw gewerkt aan de verbinding van de toenmalige Piazza Venezia met de Piazza del Popolo door de nieuwe Corso Vittorio Emanuele, die een geraffineerde suggestie van authenticiteit paart aan de eigenschappen van een goed ingerichte étalage: alle grote monumenten waar hij langs voert kan men vanaf de Corso zien, bij voorkeur onder een zeer gunstige hoek.¹⁶

Ook in Gent werd vanaf 1896 een van de grootste concentraties van monumentale middeleeuwse gebouwen door een nieuwe straat ontsloten waarbij eveneens zonder veel scrupules voor de omringende, eveneens oude, bebouwing krachtig werd toegewerkt naar fraaie ensembles en zichtassen. Zo kan men nu het Belfort, Sin-Niklaas en Sint-Baafs in een comfortable wandeling, als betref het een samenhangende site, in zich opnemen, iets dat voordien niet mogelijk was.¹⁷ Dergelijke 'verbeteringen' van de middeleeuwse werkelijkheid werden in diezelfde jaren ook in Nederland doorgevoerd. Bekende voorbeelden daarvan vindt men in Nijmegen en Maastricht. In Nijmegen werden tussen 1880 en 1885 de hoogopgaande Kronenburgertoren en opzettelijk ruïneus gehouden aangrenzende stadsmuur het uitgangspunt voor de aanleg van een park met slingerpaden en een grote waterpartij aan de voet van de toren.¹⁸ Intiemer maar niet minder gefalsificeerd is het gezicht dat men in Maastricht, vanonder de neo-gotische Villaparkpoort heeft op de laat-middeleeuwse Nieuwstad, het rijke ensemble van stadsmuren, Helpoort, Pater Vinktoren, watermolen en Franciscanenkerk dat tussen 1881 en 1906, ge-



Afb. 4. Maastricht, 'Nieuwstad' tussen de eerste en de derde stadsmuur voor de constructie van het pittoreske stadsgezicht tussen 1881 en 1906 (Collectie Mekking, Utrecht).

deeltelijk door sloop, gedeeltelijk door reconstructie, in een schilderachtige site werd veranderd. Het is, geheel overeenkomstig de bedoeling, een van de meest geschilderde en gefotografeerde hoekjes van Limburgs hoofdstad.

En als het verleden er nu niet meer is, maar wel de lucratieve toerist, die men in groten getale zou kunnen lokken als het er nog wel zou zijn? Of de op prestige gerichte zakenman die een 'A-locatie' zoekt, rijk aan traditie en degelijk-aandoende associaties met een luisterrijk verleden? Dan is het anno 1998 bespreekbaar, sterker nog: de wens van een gemeentebestuur, dat verleden 'in oude luister te doen herleven'. Het ultieme voorbeeld van de exploitatie van een inmiddels volstrekt gebanaliseerde nostalgie naar het verleden, zijn de zeer recente plannen tot herbouw van de keizerpalts op het Valkhof te Nijmegen. De voorstanders van dit als zeer lucratief gepresenteerde project hadden geen beter motto kunnen verzinnen: 'Herbouw het Valkhof het Verleden Voorbij'.¹⁹



Afb. 5. Nijmegen, Virtuele impressie van het 'herbouwde' Valkhof in 1997 (Collectie Mekking, Utrecht; noot 19).

Ik betwijfel of men daarbij, zoals ik, en naar ik aanneem nog een aantal Nederlanders, onmiddellijk de parallel heeft getrokken met de titel van het bekende boek van Anja Meulenbelt 'De schaamte voorbij'. En dat is het: een betonnen drogbeeld dat men, met voorbijgaan aan onze kennis van het gebouwde verleden ter plaatse, onbeschaamd aan de argeloze toerist als een deel van het glorierijke verleden van Nijmegen zou kunnen verkopen. Wat is dit voor cultuur waarin zulke gebouwen met Monumenten gelijk gesteld kunnen worden? En wat is dit voor cultuur waarin een gewezen interim-directeur van de Rijksdienst door de Monumentenzorg tijd krijgt van het bestuur van de KNOB om propaganda te komen maken voor dit monstroom op een studiedag over het Valkhof? Dit is een cultuur waarin voor geld alles te koop is, zelfs het onbetaalbare.²⁰

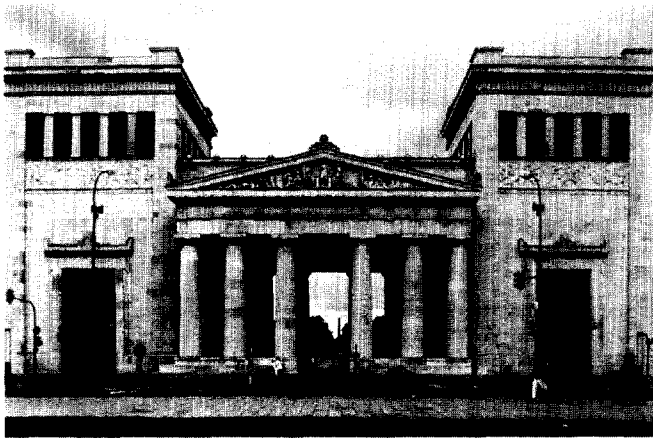
Hoe vreemd het misschien ook lijkt, dergelijke plannen om op grond van zeer incomplete gegevens het gebouwde verleden te doen herleven hebben uiteindelijk dezelfde wortels als de meest extreme neiging het kleinste bouwspoor en de geringste hoeveelheid authentieke substantie in situ te bewaren. Beide gaan, zoals ik hiervoor liet zien, terug op het diepgevoelde besef van de vergankelijkheid van alle architectonische schoonheid dat een beslissende impuls kreeg door de industriële revolutie.

In de literatuur wist Georges Rodenbach als geen ander dit gevoel te verwoorden dat menige geïnteresseerde reiziger beving bij zijn bezoek aan een verstilte, middeleeuwse stad. Beroemd en vaak herdrukt werd daarom zijn roman 'Bruges-la-Morte' (1892) waarvan ik hier het slot wil citeren waarin het oude Brugge als het ware ten grave wordt gedragen: "La ville allait recommencer à être seule. Et Hughues continûment répétait: 'Morte...morte...Bruges-la-Morte...' d'un air machinal, d'une voix détendue, essayant de s'accorder: 'Morte...morte...Bruges-la-Morte...' avec la cadence des dernières cloches, lasses, lentes, petites vieilles, exténuées qui avaient l'air - est-ce sur la ville? est-ce sur une tombe? - d'effeuiller languissamment des fleurs de fer!"

Het Verleden als voorbeeld voor het Heden

Vanaf het tweede decennium van de vorige eeuw tot aan de opkomst van het zogenaamde functionalisme aan het einde ervan, werd in het algemeen grote waarde gehecht aan een grondige kennis van de architectuur uit het verleden als inspiratiebron voor de architect en zijn opdrachtgever.

Mede door de ontwikkeling van steeds betere en goedkopere reproductietechnieken en de ontsluiting van de 'beschaafde' wereld voor het verkeer kon men altijd en overal beschikken over de gewenste afbeeldingen van en gegevens over gebouwen die men als belangstellende in de bouwkunst wilde bestuderen. In de negentiende eeuw werd, als gevolg van de Verlichting en de industrialisatie, de grondslag gelegd voor de systematische ontsluiting en bestudering van nagenoeg alle wetenschapsgebieden die nu, aan het einde van de daaropvolgende eeuw, een rol spelen. Men kon zich in het midden van de negentiende eeuw voor het eerst de 'eigenaar' voelen van het verleden, zóveel was er ontsloten aan visuele en schriftelijke bronnen; nog nooit wist men zo goed en zo systematisch 'wie es wirk-



Afb. 6. München, Königsplatz, Propyläen door Leo von Klenze (1817)
(foto auteur 1996).

lich gewesen' was. Zo werd ook de architectuurgeschiedenis, meer dan nu in een periode van relativisme en twijfel, beschouwd als het eigendom van de eigen eeuw die immers de eeuw was van de Vooruitgang.

Zo kan men in München, om een van de meest spectaculaire architectonische 'openluchtmusea' te noemen, op de Königsplatz nog steeds de Propyläen van de Atheense Akropolis bewonderen, terwijl het koninklijk paleis en de directe omgeving ervan werden verrijkt met bekende monumenten uit de Florentijnse Renaissance zoals het Palazzo Pitti, het Ospedale van Santa Maria Novella, en de Loggia dei Lanzi.

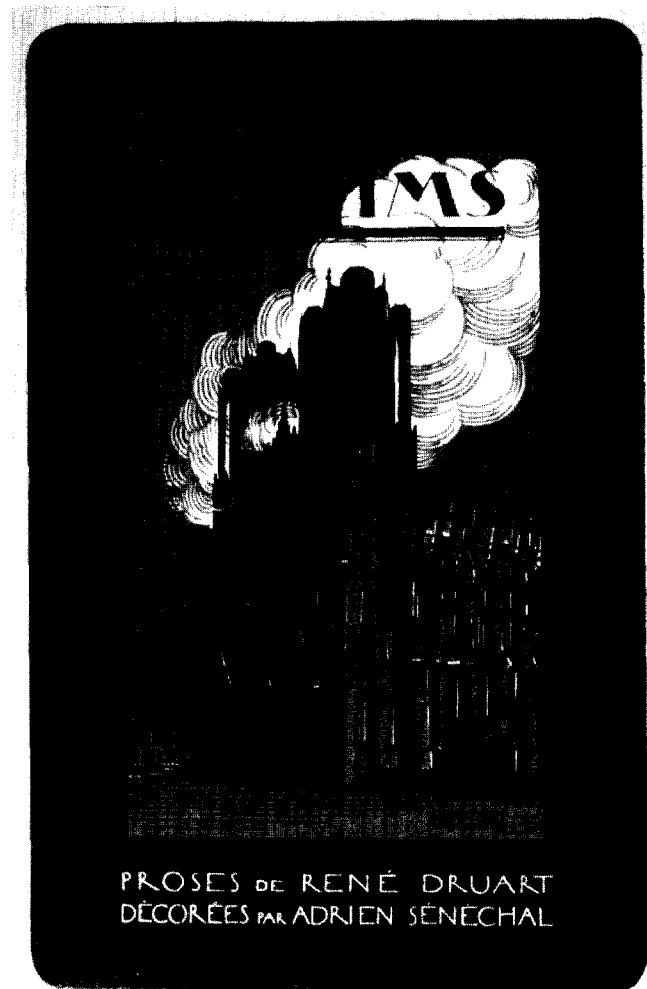
Dit alles tot lering en vermaak van de bouwende en beschouwende onderdanen van koning Ludwig I van Beieren.

Met hetzelfde oogmerk werd rond 1875 ten behoeve van de opleiding van architecten in de tuin van de Polytechnische School te Delft de voorgevel van het Cornelis Spronghthofje uit de Leidse Breestraat herbouwd. Deze bijzondere architectuur, die de Leidse studenten bij de nieuwbouw van hun Sociëteit in de weg stond, zou de Delftse Studiosi voortaan tot voorbeeld strekken bij het ontwerpen van harmonische gevels in de bouwtrant van de Gouden Eeuw.²¹ Veel beter bedeed waren de studenten aan de 'Rijksnormaalschool voor het Teekenonderwijs' die vanaf 1883 in het Amsterdamse Rijksmuseum was gevestigd. Daar, in de museumtuinen en in het Fragmentengebouw konden de leerlingen te kust en te keur 'Oud-Nederlandsche bouwfragmenten' analyseren en tekenen, waarvan men groot profijt verwachtte voor henzelf en hun latere lessen aan anderen. Het Musée Cluny te Parijs en het Germanisches Nationalmuseum in Neurenberg waren het Rijksmuseum voorgegaan met het tonen van architectuurfragmenten binnen hun hekken.²²

Monumenten van Geschiedenis en Kunst als gijzelaars van Nationalisme

De erkenning in de negentiende eeuw van het monument als bron van architectonische kennis en schoonheid heeft de be-

tekenis ervan als symbool van geschiedenis en identiteit nooit naar de achtergrond kunnen dringen. Integendeel, de strijd om het politieke primaat tussen staten en regio's werd nu uitgebreid met die om de voortrekkersrol in het verleden op het vlak van de architectonische vormgeving. Zo konden bijvoorbeeld Franse en Duitse gebouwen niet langer uitsluitend dragers zijn van politieke noties, deze werden nu ook gezien als de exponenten van culturele superioriteit of het tegendeel daarvan. De strijd om de hegemonie op het Europese continent kon voortaan worden gesublimeerd in de kunsthistorische strijd om de oorsprong van de Gotiek: was deze Frans of Duits?²³ Het besef elkanders culturele erfgoed te vernietigen maakte de verwoesting van steden en gebouwen nog 'aantrekkelijker'. Het ging niet langer louter om het verdelgen van politieke symbolen, het ging nu ook om het uitwissen van de voortbrengselen van de kunstvaardige geest en handen van een volk.



Afb. 7. Reims, Kathedraal tijdens de brand van augustus 1914. De kroningskerk van Frankrijk wordt hier vergeleken met de lijdende Christus (noot 26).

Dat vijanden bij het verwoesten van elkaars gebouwde historische symbolen niet zomaar lukraak te werk gaan, toont de geschiedenis van de, pas recent beeindigde, erfveten tussen Frankrijk en het Duitse Rijk. In het kader van zijn pogingen de Rijnpalts te annexeren, liet Lodewijk XIV in 1689, naast vele andere steden ook de rijksstad Speyer verwoesten. Daarbij brandde een van de belangrijkste symbolen van het Heilige Roomse Rijk, de Dom van de Saliërs, geheel uit waarbij tevens het opgaande werk van de westelijke helft nagenoeg geheel verloren ging.²⁴ De Pruisische politieke en militaire elite, die zich via de Hohenzollern met het Heilige Roomse Rijk identificeerde, bleek haar geschiedenislessen goed te hebben geleerd. Kort na de Duitse inval in augustus 1914 werd de Kathedraal van Reims gedurende vier maanden bloot gesteld aan een bombardement met zware brandgranaten. Hoewel het gebouw zelf stand hield, verbrandde de gehele kap en werd onherstelbare schade toegebracht aan de sculptuur van de westgevel omdat deze, ongelukkig toeval, juist in de steigers stond. Het brandende hout van de steigers deed de temperatuur van de steen zo hoog oplopen dat deze uit elkaar sprong of verpulverde.²⁵

In een publicatie die als titel 'La Passion de Reims' meekreeg, werd het gebouw tot een personificatie van het lijdende Frankrijk. De beelden die daarbij worden gebruikt zijn, nu ruim tachtig jaar later, van een verbijsterende hoogmoed en bombast die alleen door een extreem ogeblazen nationalisme kunnen zijn ingegeven. De brand in de kathedraal wordt betiteld als 'La Passion de Reims' een terminologie die tot dan toe slechts voor Christus was gereserveerd.

De titels van de hoofdstukjes die betrekking hebben op de brand zijn zo gekozen dat de identificatie van het Franse volk met het uitverkoren en verlore volk Israëls onontkoombaar wordt: 'L'holocauste', 'Le Buisson ardent'. De kathedraal is dus Christus zelf, die – als centrum van de Franse monarchie – door de 'Hunnen' zoals eens de offerdieren op het voorplein van de Tempel van Jerusalem, aan het offervuur werd prijs gegeven in de vlammen waarvan de allerhoogste zelf zich aan vriend en vijand openbaarde als eens aan Mozes in het brandende braambos.²⁶ Albert Hahn vatte het cynischer samen in zijn beroemde en lugubere spotprent in de 'Notenkraker' van 26 september 1914. De samenstellende delen van de westfacade van de kathedraal zijn op deze prent vervangen door obussen, Duitse punthelmen, kanonnen, bajonetten en een doodshoofd als 'rosace'.²⁷

Omdat, zoals ik zojuist heb betoogd, in de loop van de negentiende eeuw de kunsthistorische waarde van een monument een factor van de eerste orde was geworden in de waardering ervan, werden de Duitsers van alle kanten te kijk gezet als 'barbaren' die zich niet ontzagen om monumenten van wereldbelang als de kathedraal van Reims, zwaar te beschadigen. De Duitse overheid wist niets beters te doen dan haar intellectuele elite te mobiliseren tegen deze beschuldigingen. Dat gebeurde dan in de vorm van een manifest of door de instelling van een officiële inspectiedienst voor de monumenten in de bezette gebieden. Het is ook voor ons nog schrijnend om te zien dat het 'manifest van de 93 geleerden', waarin de Duitse schuld aan de schending van België en Frankrijk van de hand

wordt gewezen, werd ondertekend door een architect als Peter Behrens en algemeen gerespecteerde kunsthistorici als Wilhelm von Bode en Justus Brinkmann. Hoe onhoudbaar ook toen al de stelling was dat wetenschap (politiek) waardenvrij, want 'feitelijk' en objectief zou zijn, bewijst niet alleen dit manifest, maar meer nog het misbruik van de monumentenzorg om de systematische verwoesting van monumenten te camoufleren. Dat mensen van internationaal aanzien als Paul Clemen, die een indrukwekkende inventarisatie van de monumenten van de Pruisische Rijnprovincie op zijn naam heeft staan, zich hier voor leenden, lokte aan Franse zijde het volgende treffende commentaar uit dat een mengeling is van verontwaardiging en medelijden: 'Un homme, jusqu'ici estimé pour ces bons travaux, le Dr. Paul Clemen, a été ridiculisé par l'empereur d'Allemagne du titre d'inspecteur des monuments des pays occupés, et il s'est avili jusqu'à accepter de signer un rapport de complaisance sur la cathédrale de Reims, qu'il avoue n'avoir vue qu'à la lorgnette à cinq kilomètre de distance. Cela lui a suffi pour affirmer que officiellement les portails n'ont pas souffert'.²⁸

Hoe groot de schade ook was die de Duitse inval en de daaropvolgende gevechtshandelingen in Frankrijk benoorden de Marne aanrichtten, in België was, zeker verhoudingsgewijs, de schade nog vele malen groter. Men kan zonder overdrijving stellen dat in dit land, dat reeds voordien de twijfelachtige bijnaam van 'Het Slagveld van Europa' droeg, nog nooit zoveel monumenten en hele steden in zo korte tijd verwoest waren of tenminste zwaar beschadigd. Temidden van de rokende ruïnes deed Paul Clemen ook hier zijn schizofrene werk: ongetwijfeld zelf gedreven door een oprechte interesse in het materiaal zorgde hij ervoor dat de eerste, en tot nog toe enige(!) inventarisatie van de voornaamste objecten van oude kunst op Belgische bodem tot stand kwam. Als men de beide fraai uitgegeven banden, waaraan de bloem van de Duitse kunsthistorie heeft meegewerkt, en die in 1923 het licht zagen, ter hand neemt, zou men de indruk kunnen krijgen dat de Duitsers hun Belgische collega's met de vreedzaamste bedoelingen bij het omvangrijke karwei te hulp waren geschoten. Dat beeld krijgt men niet alleen uit de foto's, waarop geen spoor van de oorlogshandelingen te ontdekken valt, maar ook uit het voorwoord van Clemen. Hij schrijft daarin onder andere het volgende: 'Viele Tausende von Deutschen haben in der Kriegszeit voll ehrfürchtiger Andacht in den Kirchen und Rathäusern, den Schlössern und Museen dieses Landes geweilt, das innerhalb enger Grenzen so viele Kunststätten und soviel Kunstwerke vereint wie nur ganz wenig Gebiete Europas (...) Von dem Ernst und dem Verantwortungsgefühl, das die Vertreter Deutschlands in Belgien beseelte und das die deutsche Wissenschaft ebenso wie die zivilen und militärischen Behörden erfüllte, von der Gesinnung der deutschen Verwaltung glaubten die Autoren und Mitarbeiter des Werkes nicht besser Zeugnis ablegen zu können (...). Auf der anderen Seite haben wir mit aufrichtigem Dank anzuerkennen, daß unsere Arbeiten vielfache und liberale Unterstützung gefunden haben bei den belgischen Vertretern der Denkmalpflege(...)'.²⁹ In het eveneens tweedelige werk 'Belgium the Glorious', dat na 1917 in Londen verscheen, toont het hoofdstuk 'ruined Belgi-



Afb. 8. Kroatië tijdens de burgeroorlog 1991-1995. Suggestief boekomslag met vernielde R.K. kerkabside als kindergen (noot 31).

um' in tal van foto's hoe de, door de Duitsers 'gekoesterde' monumenten er werkelijk aan toe waren, om te eindigen met de zin: 'Belgium, proud and confident, lays her case before the judgment of the world'.³⁰ Dit is exact waar het om gaat in beide publicaties; voor het eerst in de geschiedenis werd de omgang door een oorlogvoerende partij met het cultuurgooed van andere naties tot een criterium waarop het door de 'beschaafde' wereld veroordeeld kon worden.

Een droevig kindergezichtje staart ons aan, met de triomfboog van een absisruimte als zijn wenkbrauwbogen en de weggeschoten kalot van de absis – nu de blote hemel – als het oogwit en het geschonden altaar als de pupillen. De boodschap die de Kroatische architectuurhistoricus Prof. Ivo Maroevic wil overbrengen, is duidelijk: hier zijn barbaarse kerkenschenners aan het werk geweest die de toekomst en de culturele identiteit van de komende generatie immense schade hebben berokkend.

Abstraherend van de gruwelen die in de recente Joegoslavische burgeroorlog werden begaan, kan ik in het kader van deze cultuurhistorische voordracht niet anders dan nuchter vaststellen dat [ook de 'moderne' nationalist] heel goed heeft

begrepen dat de westerse wereld nog steeds zeer gevoelig is voor het argument dat in de Eerste Wereldoorlog voor het eerst massaal werd uitgespeeld: de agressor als vernietiger van het architectonische erfgoed van de overvallen natie. Maroevic formuleert het, via een zwakke Duitse vertaling, als volgt: 'Dies ist ein nicht erklärter Eroberungskrieg, in dem die Elemente (...) des Urbozids und Kulturozids (wenn man das so sagen kann) vorherrschen, wo man (...) auch Denkmäler (...) in einem betreffenden Gebiet zerstörte, die Zeugen von Menschen und Völkern und deren kulturellen Wirken sind (...) Es handelt sich [also] um einen ideologischen Kulturkrieg ('cultural war') in dem das Denkmal neben dem Universellen auch einen besonderen nationalen Wert darstellt(...)'.³¹

De nadruk op de verwoesting van Rooms-Katholieke kerkgebouwen, die reeds met het omslag begint, is als geraffineerde ondertoon door het gehele pamflet gevlochten, om het voor Kroatië zo belangrijke katholieke deel van Europa tegen de orthodoxe Servische agressor op te zetten. Ook in deze oorlog bleek het nadrukkelijk tonen van de schade aan het nationale gebouwde erfgoed een effectief middel om de publieke verontwaardiging en steun van buiten te mobiliseren.

Ter afsluiting van dit betoog volgen hier nog enige stellingen die, naar mijn mening, logisch voortvloeien uit het voorafgaande:

- Monumenten vormen het meest confronterende deel van het culturele erfgoed van een samenleving.
- Omdat monumenten zo'n pregnante rol spelen, wordt in tal van culturen, uit behoefte aan historische legitimatie van de eigen identiteit, al eeuwen in de een of andere vorm aandacht geschonken aan het eigen gebouwde erfgoed.
- Onderzoek, documentatie en behoud van de gebouwde omgeving zijn een voorwaarde voor de geschiedschrijving van de architectuur, de stedenbouw en de wooncultuur. Ook voor andere takken van geschiedschrijving vormen monumenten een primaire bron van informatie.
- De vaak dogmatisch gevoerde discussie over conservering of reconstructie zal nooit op grond van wetenschappelijke argumenten beëindigd kunnen worden. De keuze voor een bepaalde vorm van behoud is immers afhankelijk van geheel verschillende motieven. Het behoud van een monument omwille van de historische herinneringswaarde, het architectonische ontwerp of de stedenbouwkundige context, laat reconstructie toe. Het behoud omwille van nog aanwezige authentieke constructies, materialen en sporen van gebruik, vraagt om een zo sober mogelijke conservering.
- Wil de zorg voor de gebouwde omgeving een prominente rol kunnen blijven spelen in onze samenleving, dan moet deze activiteit een integrerend deel gaan uitmaken van de zorg voor het gehele leefmilieu.

Noten

- 1 Françoise Choay, *L'allégorie du Patrimoine*, Paris 1992.
- 2 J.A.C. Tillema, Schetsen uit de Geschiedenis van de Monumentenzorg in Nederland. Den Haag 1975, pp. 350-351.
- 3 Choay (1), p. 91.
- 4 *The Marvels of Rome/Mirabilia Urbis Romae* (F. Morgan Nichols ed.) (London 1889), New York 1986.
- 5 Choay (1), p. 36.
- 6 R. Lanciani, *Storia degli Scavi di Roma. E Notizie intorno le collezioni Romane di Antichità*, Volume Primo (100-1530), Roma 1989.
- 7 D.A. Chevalley, *Der Dom zu Augsburg. Die Kunstdenkmäler von Bayern*, Neue Folge I., München 1995, pp. 540-541.
- 8 A. Boëthius, *Etruscan and Early Roman Architecture* (The Pelican History of Art; 2e herziene editie), Harmondsworth (Middlesex), 1978, p. 22.
- 9 U. Brolsma, *Peter de Grote in Zaandam*, Zaandam 1990.
- 10 Zie voor de Latijnse tekst: *Seneca. Een bloemlezing uit de Dialogi, de Apocolocyntosis en Epistulae*, ed. H. Mallinckrodt (Sriptores Graeci et Romani Pars XXIII), Zwolle 1959, p. 125.
- 11 Choay (1), p. 53-59; W. Sauerländer, M. Hirmer, *Gothic Sculpture in France*, London 1972, p. 379vv.
- 12 J. Ruskin, *The seven Lamps of Architecture*, London 1849, The Lamp of Memory; Choay (1), pp. 96, 119, 124 en 129.
- 13 *Verslagen van de Nara Symposia* (Japan) 1993 en 1994.
- 14 J.G.J. Koreman, *Geteeckent tot Maastricht*, Maastricht 1981, pp. 102-103 en 118.
- 15 Choay (1), p. 102, 104, 225; G. Keller, *Europa in al zijn Heerlijkheid geschetst*, Deel III, Rotterdam (uitgeverij Robbers) ca. 1870, p. 56.
- 16 Baedeker, *Italie Centrale* (XIVe druk), Leipzig 1909, pp. 240-241; M. Wagenaar, *Stedelijke en Burgerlijke Vrijheid. De contrasterende carrières van zes Europese Hoofdsteden*, H. IV, Het derde Rome: pp. 70-83, Bussum 1998, pp. 71-75.
- 17 M. Dubois, 'Revalorisatie' van het stedelijk Landschap, in: *Stedebouw. De Geschiedenis van de Stad in de Nederlanden van 1500 tot Heden* (E. Taverne & I. Visser ed.), Nijmegen 1993: pp. 213-217, pp. 213-215.
- 18 W. van Leeuwen, 'Pittoreske Bouwvallige architectuur versus geres-taureerde monumenten in het werk van P.J.H. Cuypers', in: *Het Schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse Kunsttheorie en Architectuur 1650-1900* (C. van Eck, J. van den Eynde, W. van Leeuwen ed.), Amsterdam 1994: 107-116, pp. 106-109.
- 19 A. Riehl, *Het Valkhof en Herbouw. Het Verleden voorbij?*, Delft 1997, pp. 53-80.
- 20 Studiedag KNOB/RDMZ, Nijmegen, De Vereeniging, 12 September 1997.
- 21 *Architectuur & Monumentengids Leiden*, (J. Dröge, E. de Regt, P. Vlaardingebroek ed.), Leiden 1996, pp. 12-13.
- 22 *Honderd Jaar Rijksmuseum 1885-1985* (J. Braat e.a. ed.), Weesp 1985, pp. 38-39, 60-61.
- 23 P. Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through eight Centuries*, Princeton 1960, pp. 599-692.
- 24 F. Klimm, *Der Kaiserdom zu Speyer am Rhein*, Speyer 1952, pp. 24-25.
- 25 *La Cathédrale de Reims 1211-1914. Numéro Spécial L'art et les Artistes. Revue d'art ancien et moderne des deux mondes*, Paris 1915, pp. 21, 23, 38-39.
- 26 R. Druart, A. Sénéchal, *La Passion de Reims*, Reims 1919.
- 27 M. van der Heijden, Albert Hahn, Amsterdam 1993, p. 141 [92].
- 28 *La Cathédrale de Reims 1211-1914* (25), pp. 10, 60-62.
- 29 *Belgische Kunstdenkmäler* (P. Clemen, ed.), DI.I, München 1923, p. XI.
- 30 *Belgium the Glorious*, London (na 1917), DI II, p. 796.
- 31 I. Maroevic, *Krieg und Kulturerbe im Raum Kroatien*, Zagreb 1995, p. 25.