

De moeizame vormgeving van van het verleden*

Thomas H. von der Dunk

Het verleden is sinds jaar en dag in. Dat geldt zeker voor het gebouwde verleden. Architectuur uit lang vervlogen tijden behoort tot de belangrijkste touristische trekpleisters van stad en land. Waar futuristische hoogstandjes van hedendaagse architecten slechts door een handjevol specialisten worden bezocht, staan middeleeuwse kathedralen en kastelen bij elke groepsreis op het vaste repertoire.

De aantrekkingskracht van deze oude gebouwen is beslist niet puur esthetisch - hoe *mooi* is het door miljoenen bezochte Colosseum in Rome nu eigenlijk? - maar schuilt juist ook in hun ouderdom, als herinnering aan een tijd die (gelukkig?) ver achter ons ligt. Romantiek en nostalgie naar een vertrouwd verleden mengen zich hier met de behoefte aan houvast in toenemend turbulente tijden, waarin het aanzicht van stad en land in steeds sneller tempo verandert. Men hoeft daarvoor alleen maar een gemiddelde stadsplattegrond uit 1850 naast eentje uit 1900, eentje uit 1950 en eentje uit 2000 te leggen: in de laatste vijftig jaar is menige stad in Nederland forser uitgebreid dan in een hele eeuw voordien. In westelijk Nederland zijn de steden steeds meer aan elkaar vastgegroeid, de aaneengesloten bebouwing van de Randstad strekt zich dankzij alle bedrijfsterrainen langs de snelweg al welhaast uit tot Zevenaar.

Ook de binnensteden veranderen, maar zij veranderen toch vaak minder dan de stedelijke buitenkant, en dat geeft ons in binnen- en buitenland houvast. Gelukkig: de Eiffeltoren - intussen ook al oud - staat er nog steeds, daarvan is er maar één, en we zijn daarmee dus onmiskenbaar in Parijs, op een unieke plek, die er nog 'precies' zo uitziet als in grootvaders tijd. De uitwisselbaarheid van de meeste Amerikaanse steden en Nederlandse nieuwbouwwijken stoot daarentegen af: van Termunten tot Terneuzen dezelfde woonerven - waar zijn we dan eigenlijk, in Termunten of in Terneuzen, en als we dan in Termunten en niet in Terneuzen blijken te zijn, hadden we dan niet net zo goed ergens anders kunnen zijn?

In het algemeen is 'nieuw' vandaag de dag de norm. Hoe nieuwer, hoe beter - voor auto's, voor wasmachines, voor popgroepen en voor politiek. Maar in het bouwen is oud juist in. Zie de vele in de afgelopen jaren verrezen herenhuisen in pseudo-zeventiende eeuwse trant die moeten suggereren dat de nieuwrijke eigenaar al eeuwen geleden aan de Vecht of op

de Utrechtse Heuvelrug domicilie gekozen had. Of zie het succes dat prins Charles met zijn Zuidengelse modelstadje Poundbury boekt: knusse rode bakstenen en witgepleisterde huisjes met schuine daken plus zuilenportiekjes die voorwenden dat ze er al minstens twee eeuwen staan.

Overigens is dat oude karakter van de nieuwe Nederlandse herenhuisen niets nieuws: toen de verre voorlopers van hun bouwheren, de leden van de stedelijke koopmansstand uit Utrecht en Amsterdam in de Republiek zich, voor de duur van de zomer op een lommerrijk buitenverblijf vestigden, hechtten zij soms ook sterk aan een indruk van respectabele ouderdom. Men had niet fors voor een heerlijkheid met pseudo-adellijke titel betaald om vervolgens op grond van zijn woonhuis direct van verre als nouveau riche ontmaskerd te worden. Als zo'n welvarende koopman van een verarmde edelman een landgoed opkocht en de verouderde hofstede tot een eigentijds onderkomen verbouwde, bleef regelmatig een middeleeuwse toren gespaard, ten einde duidelijk te maken dat ook de nieuwe eigenaar niet pas van gisteren was. Aardige voorbeelden in het Sticht vormden in de zeventiende eeuw de kasteeltjes Linschoten en Heemstede bij Houten, in de achttiende eeuw die van Doorn en Loenersloot, zoals nog vandaag de dag is te zien.

Ouderdom in dit opzicht gaf en geeft status, en oude monumenten worden dan ook meestal gekoesterd en liefdevol opgeknapt en gerestaureerd. Maar hoe authentiek zijn die daarna nog? Elke restauratie betekent onvermijdelijk ook vernieuwing en daarmee vernietiging, door gestage vervanging van oud halfvergaan bouwmetaal. Uiteindelijk stamt zo misschien geen steen meer uit de 'officiële' bouwtijd, en is het zo liefdevol gekoesterde monument dus een materiële kopie met behoud slechts van de oorspronkelijke vorm. Hoe 'echt' is het dan nog? En hoe dient men, als men toch noodgedwongen aan het restaureren slaat, om te gaan met storende aanbouwen uit later tijd, die de 'oorspronkelijke' opzet van een gebouw verstoren? Handhaven als deel van de geschiedenis, of op dubieuze bronnen een geïdealiseerde versie van het verleden scheppen dat misschien nooit zo heeft bestaan?

En wat te doen met restauraties uit vroeger tijd die nu als miskleunen zijn ontmaskerd? Of met gebouwen die door brand en oorlogsgeweld zijn verwoest? Reconstructie van Het Loo in 'oude luister', van het Valkhof in Nijmegen, van het

Stadsslot in Berlijn? Van het door bombardementen vernietigde Danzig, Dresden of Warschau? Als men dat doet - en de Polen hebben het gedaan, waar men dat in Rotterdam nagelaten heeft - hoe echt is dan nog wat men ziet? Loopt men dan niet in een volstrekt kunstmatige wereld rond, in een soort Openluchtmuseum of Archeon? Verwordt de behoefte aan geschiedenis hier niet tot ahistorische kitsch, omdat een deel van het verleden - ook de verwoesting en verminking is immers geschiedenis - bewust wordt genegeerd? Construeren wij niet op deze wijze een leugenachtig geromantiseerd beeld van de wereld van onze voorouders, van onze historische wortels - en daarmee van ons zelf?

Wat hier ter discussie staat, zo zal duidelijk zijn, is niets minder dan 'de maakbaarheid van het verleden', om de titel te citeren van de dissertatie van de Nijmeegse architectuurhistoricus Wies van Leeuwen, handelend over de 'maakbaarheidstitaan' Pierre Cuypers. Er was in de tweede helft van de negentiende eeuw namelijk nauwelijks een monumentale restauratie in Nederland gaande, waarmee hij zich niet heeft bemoeid. Zijn contacten reikten in dat opzicht zelfs tot diep



Afb. 1. Mainz, Dom: vieringstoren voor restauratie (foto uit: P.O.Rave, *Romanische Baukunst am Rhein*, 1922)



Afb. 2. Mainz, Dom: vieringstoren na restauratie (foto T.H. von der Dunk, 1993)

in het Rijnland; zo werd Cuypers belast met de transformatie van de oostelijke koorpartij van de romaanse Dom in het Duitse Mainz. Ook de ietwat stijve neoromaanse achtzijdige helm die sinds 1876 de oostelijke vieringstoren bekroont en een eerdere gietijzeren koepel van de Hessische architect Georg Moller uit 1828 vervangt, is van zijn hand (afb. 1 en 2).

Een vergelijking van beide torenbekroningen maakt duidelijk, waarom het Cuypers was te doen: een 'verbetering' van de middeleeuwse romaanse Dom in de vorm van vervanging van latere toevoegingen door nieuwe elementen in passende 'authentieke' stijl, waarbij de evenmin erg 'stijlzuivere' barokgothische westelijke vieringstoren van Ignaz Neumann uit 1774 overigens werd gespaard. 'Herstel in nieuwe luister', zoals de - opnieuw Nijmeegse - kunsthistorica Ineke Pey een dergelijke aanpak betitelde in haar twee jaar vóór die van Van Leeuwen verschenen dissertatie, gewijd aan de restauraties van kerken in Brabant en Limburg in de negentiende eeuw. 'Herstel in Nieuwe Luister', inderdaad, want veel authentieks, veel echte *oude* luister, was er ook in het geval van Cuypers' werkzaamheden in Mainz niet bij.

Cuypers kon niet met zekerheid weten, hoe de bekroning van de oostelijke vieringstoren er oorspronkelijk in de twaalfde eeuw had uitgezien; de oudste bewaarde afbeeldingen toonden, als voorganger van Mollers koepel, een torenspits die

stamde uit aanmerkelijk later tijd. Cuypers moest dus voor zijn 'reconstructie' te rade gaan bij andere Duitse romaanse torens, en bij een creatief bouwmeester slaat dan de fantasie al gauw tenminste een beetje op hol. De negentiende eeuw is de eeuw waarin de Middeleeuwen werden 'herontdekt', waarin de historische en esthetische waarde van de middeleeuwse architectuur weer werd onderkend, waarin men dientengevolge ook veel van het door eeuwenlang nalatig onderhoud met totaal verval bedreigde middeleeuwse erfgoed van de ondergang redde - maar waarin men ook die middeleeuwse erfenis naar zijn eigen, herkenbaar negentiende-eeuwse evenbeeld begon te herstellen, in de vorm van een deels volkomen fictieve ideaalvoorstelling die men van de Middeleeuwen had.

Onze 'huidige' Middeleeuwen zijn in Nederland - maar niet alleen in Nederland, dat geldt eigenlijk voor heel Europa - in hoge mate negentiende-eeuws, en daardoor soms zelfs veel 'middeleeuwer' dan de Middeleeuwen in werkelijkheid ooit zijn geweest. Dat geldt niet in de laatste plaats voor het aanzien van onze 'middeleeuwse' steden, en het is vaak ontluisterend wat er hier na aftrek van de negentiende eeuw nog aan 'echte' Middeleeuwen overblijft.

In een stad als Amersfoort bijvoorbeeld zullen uiteindelijk alleen de Joriskerk en de Lange Jan de toets der kritiek rede-



Afb. 3. Amersfoort, Lange Jan: bekroning voor restauratie (foto Hoogendijk, z.j., RDMZ)



Afb. 4. Amersfoort, Lange Jan: bekroning na restauratie (foto A.J. van der Wal, 1970, RDMZ)

lijk kunnen doorstaan. Verder blijft er dan van de Amersfoortse Middeleeuwen bijzonder weinig over, omdat het ene aardige en authentiek ogende gothische trapegeveltje na het andere als feitelijk negentiende-eeuwse (of zelfs twintigste-eeuwse) fantasie ontmaskerd zal worden, daaronder ongetwijfeld ook menig pand dat nog steeds op door de plaatselijke VVV trots aan onwetende toeristen verstrekte stadswandelingen als oeroud pronkjuweel prijkt. En zelfs bij de Lange Jan, uit de tweede helft van de vijftiende eeuw stammend, moet de houten bekroning afgetrokken worden. De oorspronkelijke naaldspits werd immers in 1547 door een renaissance-top vervangen, die in 1651 na blikseminslag werd hersteld, en in 1807 door weglating van de bovenste lantaarn was verlaagd (afb. 3). Die keerde bij de restauratie tussen 1965 en 1970 weer terug, inclusief hier en daar een aantal in de loop der eeuwen verdwenen pinakels, hogels en kruisbloemen op de wimpergen, terwijl ook het traptorentje opnieuw werd aangebracht (afb. 4). Voor dat 'opnieuw hier' en 'opnieuw daar' moest men veelal teruggrijpen op niet altijd even betrouwbare oude prenten - is het resultaat nu feitelijk historische fantasie of tot in detail conscientieus gereconstrueerde werkelijkheid? Hoe maakbaar is hier het verleden, in de zin van een wetenschappelijk verantwoord authentiek overmaken van dat, wat allang verdwenen was?

Of hoe maakbaar is het verleden in de zin, dat men het verleden naar eigen hedendaagse idealen en voorstellingen kneden



Afb. 5. Amersfoort, Koppelpoort: voor restauratie (foto vóór 1880, RDMZ)

kan? Maakbaar in die zin, dat men niet het verleden wil herscheppen zoals het was, maar het verleden zoals men het in het heden liever heeft, het verleden zoals het eigenlijk geweest zou moeten zijn om ons vandaag de dag - uit wat voor motieven ook - goed als óns verleden te bevallen. Het ware verleden is met het oog op het gewenste heden niet altijd even welkom. Speciaal in de negentiende eeuw was dat sterk het geval, toen men in het kader van een nationalistische noodzaak tot plaatsbepaling van Nederland binnen Europa aan het nationale verleden ook het nationale heden wilde ontleen. In het confessioneel verdeelde Nederland zag voor gereformeerden en katholieken het gewenste verleden er vaak heel anders uit, en de liberalen en vrijzinnige hervormden koesterden hun eigen variant. Enige stuurbaarheid, enige maakbaarheid van het verleden was politiek gewenst. Het al ter sprake gekomen boek van Wies van Leeuwen gaat vooral over dat soort van maakbaarheid, waarin Cuypers - maar niet alleen hij - inderdaad zeer bedreven was.

Amersfoort komt in zijn boek overigens slechts terloops voor, ofschoon deze stad op zich een zeer sprekend voorbeeld van dergelijke idealiserende maakbaarheid van het verleden oplevert: de Koppelpoort, van 1883 tot 1886 door gemeentearchitect W.H.Kamp gerestaureerd, waarbij Cuypers hem van advies heeft gediend. Die restauratie kwam - ik baseer mij hier op het deel Utrecht van de zojuist gereedgekomen twaalf-



Afb. 7. Haarzuilens: voor restauratie (foto A. Mulder, 1887, RDMZ)



Afb. 6. Amersfoort, Koppelpoort: na restauratie (foto kort na 1890, RDMZ)

delige serie *Monumenten in Nederland* - deels op een fantasievolle reconstructie neer; voor tal van bij deze gelegenheid aangebrachte veranderingen bestonden geen enkele aanwijzingen in de bestaande bouwsubstantie (afb. 5 en 6). Zij hadden vooral tot doel het bestaande gebouw te 'voltoeien' en te verfriaai. Tot de aan Kams en Cuypers fantasie ontsproten en bij deze gelegenheid aangebrachte Nieuwe Luister behoorde een mezekouw tegen de buitenzijde van de waterpoort, alsmede de weergang met kantelen van het bouwdeel tussen de land- en de waterpoort, die in de plaats van een bestaande 'gewone' verdieping kwam.

Dat ook toen al niet alle tijdgenoten van de wenselijkheid van een dergelijke vrije omgang met het middeleeuwse erfgoed overtuigd waren, illustreert het vernietigende commentaar van de kunsthistoricus E.W.Moes, naar aanleiding van een volgende omstrede restauratie van Cuypers, namelijk die van de gewelfschilderingen in de kerk van het Noordhollandse Warmenhuizen. "Een belangrijk kunstwerk", zo schreef Moes in 1891 over Cuypers aanpak hier, "is dus weer van Rijksweg vervalscht en voorgoed bedorven, evenals vroeger het Muiderslot, de Ruïne van Brederode, de Koppelpoort te Amersfoort en zoovele andere monumenten van Geschiedenis en Kunst". De Koppelpoort voldoet sinds die tijd echter vast meer aan ons huidige beeld van de Middeleeuwen dan het bouwwerk zoals het er tot die tijd had gestaan - en wel,



Afb. 8. Haarzuilens: na restauratie (foto D.J. de Vries, 2006)

omdat deze en andere verbouwingen meegeholpen hebben om ook ons beeld van de Middeleeuwen te verbouwen. Voor het geestesoog van de bezoeker kunnen nu achter de kantelen van de Koppelpoort gemakkelijker de echt middeleeuwse boogschutters verschijnen die daar misschien wel nooit hebben gestaan. Als vervalsingen maar vaak genoeg voorkomen en lang genoeg standhouden, wordt de vervalsing in onze beleving immers zo goed als echt.

Krassere voorbeelden van maakbaar verleden vindt men elders in ons land. Ik beperk mij hier tot twee van Cuypers' hand, een kasteel en een kerk. Het kasteel is dat van Haarzuilens, De Haar: een vervallen en begroeide middeleeuwse ruïne die tussen 1892 en 1912 door Cuypers tot een weelderig modern woonkasteel voor een baron van Zuylen van Nyevelt en een barones De Rothschild werd verbouwd (afb. 7 en 8). In 'middeleeuwse' trant, maar toch niet zo middeleeuws dat de beide toekomstige bewoners van hygiënisch sanitair of van moderne verwarming en verlichting wensten af te zien. In ene moeite door werd het bij de ruïne gelegen dorpje Haarzuilens gesloopt en in bijpassende vorm herbouwd, inclusief gefantaseerde historische namen voor de nieuwoude huisjes. Inspiratiebron voor een en ander vormde het kasteel van Pierrefonds, gelegen tussen Compiègne en Soissons, dat vanaf 1860 door Cuypers' grote voorbeeld Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc van een soortgelijke bouwval in een soortgelijke burcht was getransformeerd, alleen op z'n Frans, dus aanmerkelijk imposanter formaat (afb. 9 en 10).

We kunnen hier natuurlijk ook denken aan de historische dromen die in diezelfde jaren door de Beierse koning Lodewijk II - die van Wagner - werden gerealiseerd: behalve een kopie van Versailles in Herrenchiemsee en een rococoslot in de bergen, Linderhof, bovenal het van alle postmiddeleeuwse gemakken voorziene 'sprookjeskasteel' Neuschwanstein, dat op zijn beurt model stond voor de pretparken van Walt-Disney en zodoende thans 's zomers dag in dag uit door touringcarladingen Amerikaanse toeristen als authentieke Middeleeuwen wordt aangedaan.

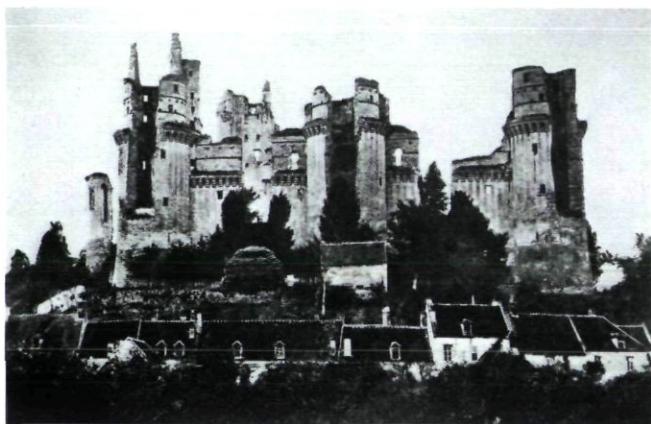
Viollet-le-Duc was ook anderszins Cuypers' grote voorbeeld. Menige gotische kathedraal in Frankrijk ging door zijn res-

tauratiehanden, met de Nôtre Dame in Parijs als bekendste. Ook in dat opzicht liet Cuypers in Nederland van zich horen, waarbij hij vermoedelijk nergens steviger in de geschiedenis ingegrepen heeft dan tussen 1864 en 1891 in het geval van de laatromaanse Munsterkerk van Roermond. De kerk veranderde onder zijn handen bijna even sterk - en het eindresultaat was bijna even onherkenbaar - als in het geval van kasteel De Haar (afb. 11 en 12).

Toen Cuypers aan de slag ging, bezat de kerk twee koepeltorens, een in het westen en een in het oosten. Die in het oosten mocht met enige wijzigingen blijven, ofschoon het eigenlijke koepeldak hier zelf een barokke toevoeging uit 1665 vormde, die dus aan het beoogde stijlzuivere romaanse karakter afbreuk deed. Het eveneens met koepelachtige helm bekroonde westelijke bouwsel moest plaats maken voor twee volledig nieuwbedachte hoge 'romaanse' torens, waarvan Cuypers meende dat, ook al had de kerk die nooit gehad, zij wel oorspronkelijk bedoeld waren, zij er dus eigenlijk al sinds de aanvang hadden behoren te zijn, en zij er dientengevolge nu gewoon alsnog dienden te komen. Restaureren kon voor hem impliceren dat een oud gebouw in een soort van ideaal-toestand werd gebracht, die misschien op geen enkel tijdstip daadwerkelijk had bestaan. Ook hier werd het verleden opnieuw gemaakt, en Cuypers heeft zelfs het kerkbestuur Viollet-le-Duc als 'onafhankelijk deskundige' te hulp laten roepen om op bepaalde cruciale punten zijn zin, en dus het verleden naar zijn smaak vermaakt te krijgen.

Wie nu mocht menen dat dit allemaal typisch negentiende eeuwse aberraties zijn, vergist zich echter fors. Men werpe bijvoorbeeld een blik op Amersfoort zelf. Het echt middeleeuwse aspect van Amersfoort mag dan wel tot niet veel meer dan de Lange Jan en de Joriskerk beperkt zijn, een stad die middeleeuws wil zijn, kan natuurlijk niet zonder middeleeuwse stadsmuur. Helaas had men met die hedendaagse behoefte in vroeger eeuwen onvoldoende rekening gehouden, en zodoende in historisch onderbewuste tijden nagenoeg de hele stadsmuur gesloopt.

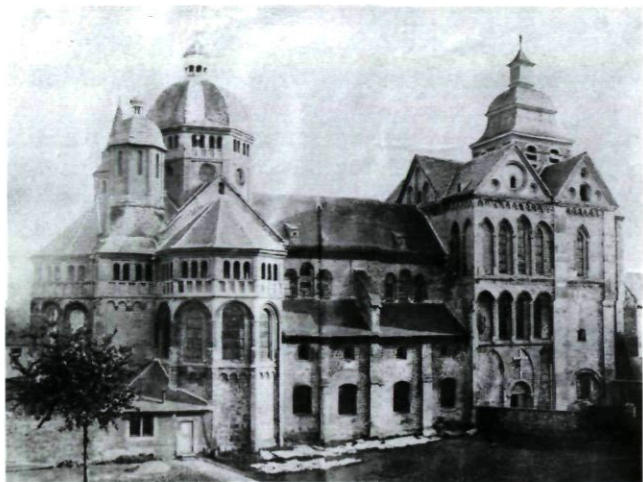
Neem de Kamperbinnenpoort. Daarvan resteerden weliswaar ook sedert de afbraak van het middenstuk-met-doorgang in 1827 nog twee torens, maar twee torens maken nog geen



Afb. 9. Pierrefonds: voor restauratie (foto vóór 1860, repro RDMZ)



Afb. 10. Pierrefonds: na restauratie (foto T.H. von der Dunk, 1996)



Afb. 11. Roermond, Munster: voor restauratie (foto vóór 1880, RDMZ)

poort. En als poort stond het op de stadsplattegrond vermeld. Vandaar dat in deze lacune in 1931 door wederopbouw van dat verdwenen middenstuk werd voorzien. En toen men in 1975 elders in Amersfoort de fundamenten van een stuk stadsmuur had aangetroffen, werd deze prompt tot een meter boven maaiveld herbouwd. Drie jaar later werd bij De Kamp zelfs een geheel nieuw stuk stadsmuur opgetrokken, met kantelen, schietgaten plus ronde vestingtoren en al. Amersfoort is dankzij deze ingrepen weer helemaal klaar voor de Middeleeuwen en op elke belegering door boze bisschoppen, boeren of belastingambtenaren voorbereid. Voor een stad als Zwolle valt een soortgelijk verhaal te houden; ook hier rezen de afgelopen decennia aan de rand van de binnenstad voor de huisdeur van argeloze inwoners plotseling stukken middeleeuwse stadsmuur op die vooral hun vrije uitzicht belemmeren.

Wat is het toch, dat er keer op keer toeleidt, dat men een fictief verleden poogt te reconstrueren, kortom: aan geschiedvervalsing doet? Er is toch ook niemand die zal besluiten de *Nachtwacht* alsnog van een extra trommelaar te voorzien, indien mocht blijken dat Rembrandt eigenlijk ooit plannen in die richting had? Of om alsnog de dracht van apostelen op middeleeuwse altaarstukken aan te passen, omdat die dan wat authentiekere als figuren uit de Oudheid ogen en zo'n Jan van Eyck er dus kennelijk niet veel van begrepen had? Of om een allang verloren gegaan schilderij van Jeroen Bosch aan de hand van oude prenten en beschrijvingen opnieuw te schilderen, en er in het museum onder te zetten dat het een alleszins geslaagde Jeroen Bosch is? Ja, Han van Meegeren probeerde zoiets ooit min of meer met Vermeer, maar daar kwam na ontdekking dan ook meteen een rechtszaak van. De stadsbestuurders die ons met valse stadsmuren en andere onechte oude gebouwen opzadelen, worden echter zelden gerechtelijk aangeklaagd.

Als we naar de motieven en beweegredenen kijken, vallen min of meer vijf niveaus, vijf lagen te onderscheiden, waarvan de rest van dit artikel gewijd zal zijn. De eerste en meest oppervlakkige is die van de nostalgie, niet zelden met com-

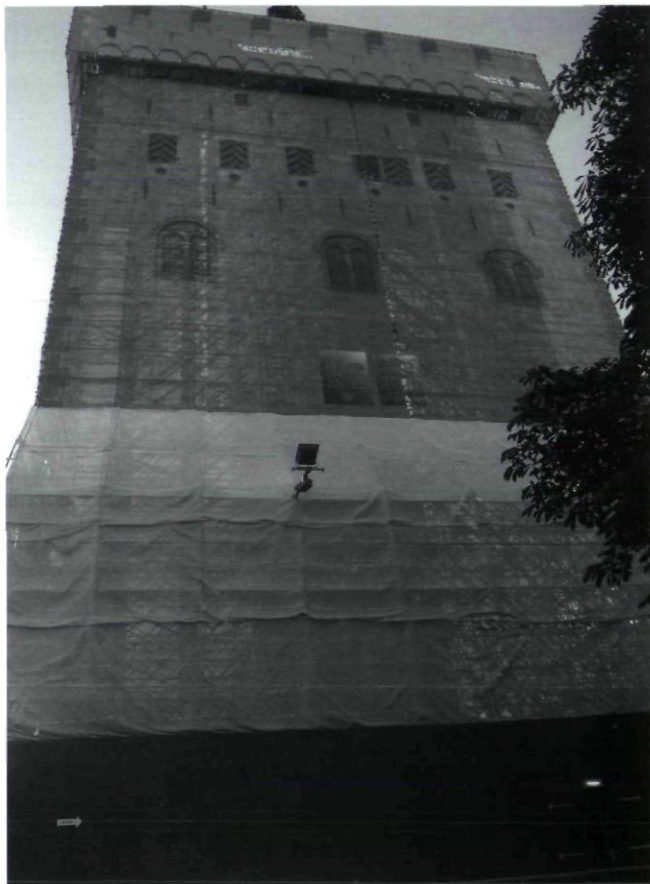


Afb. 12. Roermond, Munster: na restauratie (foto uit 1924 RDMZ)

merciële motieven als ondertoon. Een sprekend voorbeeld vormen de plannen om de grote donjon van het Valkhof in Nijmegen weer op te bouwen, die, zoals de voorstanders het formuleren, het 'historisch imago' van de stad moeten versterken. En zoals bekend: vandaag de dag is imago alles, en waarheid niets. Tegelijk met de jongste gemeenteraadsverkiezingen mocht de Nijmeegse bevolking zich daarover per referendum uitspreken, en een ruime meerderheid bleek vóór. Sinds juli 2005 - het jaar waarin Nijmegen zijn tweeduizendjarig bestaan vierde - staat bovenop de heuvel, vlakbij de uit de elfde eeuw stammende achthoekige Nicolaaskapel, al een replica van de toren die in het derde kwart van de twaalfde eeuw door keizer Frederik Barbarossa was gebouwd (afb. 13). Diens donjon was in 1796 en 1797, direct na de Bataafse Omwenteling, samen met de gehele Valkhofburch gesloopt, teneinde dit in revolutionaire ogen gehate symbool van het voormalige stadhouderlijk gezag voor altijd van de aardbodem te doen verdwijnen.

Het gevaarte, dat vandaag de geesten voor herbouw rijp moet maken, is niet in steen uitgevoerd, maar bestaat uit steigers en beschilderd doek. Een lift voert naar boven: de nieuwe nepdonjon verkoopt zichzelf ook met nadruk als uitzichtspunt en schijnt in driekwart jaar al honderdduizend bezoekers te hebben ontvangen. Het herbouwinstituut kan dan ook sterk rekenen op steun vanuit ondernemerskring, dat in een Valkhof-toren een winstgevend touristisch object ontwaart. En ongetwijfeld zal het ook in de toekomst vast veel toeristen trekken en daarmee de omzet van de plaatselijke middenstand en horeca doen stijgen.

Maar mag dat voor een verantwoorde omgang met onze monumenten van geschiedenis en kunst doorslaggevend zijn? Allereerst is er het feit dat de herbouw van de donjon een for-



Afb. 13. Nijmegen, neptonjon op het Valkhof (foto D.J. de Vries, 2006)

se ingreep, ja, vermindering zou betekenen van het typisch vroeg-negentiende-eeuwse romantische landschappelijke ruïnepark, dat na de sloop van het Valkhof hier werd aangelegd. Daarvan hebben we er in Nederland niet zoveel, en dat heeft met de twee bij de sloop van 1797 gespaarde restanten - de genoemde Nicolaaskapel en de zogeheten Maartenskapel - na bijna tweehonderd jaar inmiddels grote historische waarde op zich. Ook zou herbouw een aantasting betekenen van het archeologische monument dat zich nog ónder het maaiveld bevindt.

Maar los daarvan - zij het niet geheel los daarvan - hoe betrouwbaar zou zo'n reconstructie na twee eeuwen zijn? Keurige opmetingstekeningen zijn bij de afbraak niet vervaardigd en maken zo herbouw in wetenschappelijk opzicht tot een gok. Daarin schuilt bijvoorbeeld een groot verschil met de in 1944 verwoeste, oorspronkelijk uit 1604 daterende renaissance torenbekroning van de Stevenskerk in dezelfde stad, die dankzij het bestaan van dergelijke tekeningen zeer getrouw kon worden gereconstrueerd. Voor de donjon van het Valkhof, net als voor het Valkhof als geheel, is men behalve op enkele laat-achttiende eeuwse prenten van Hendrik Hoogers, enige bevindingen van archeologische opgravingen plus het nodige vergelijkingsmateriaal elders, toch snel aangewezen op de eigen fantasie. Bijvoorbeeld als het het interieur betreft.

Of is men daarvoor misschien helemaal geen reconstructieopgave van plan, maar wordt de toren, teneinde bijvoorbeeld de kosten terug te verdienen en zo de herbouw rendabel te maken, gewoon zeer efficiënt in een aantal verdiepingen met kantoorruimtes onderverdeeld? Moet er ook een liftschaft in, ook al klom men in de tijd van Frederik Barbarossa gewoon op eigen kracht naar boven? In dat geval wordt de toren dus een leeg, zogenaamd 'oud' omhulsel van een in feite volstrekt modern gebouw, en het oude imago dat de voorstanders voor Nijmegen beweren na te streven inderdaad letterlijk niet meer dan *window-dressing*. De wijze van de herbouw krijgt dan iets volstrekt willekeurigs, zoals dat ook geldt voor het feit dat men alleen de - als touristische uitzichtstoren aantrekkelijke - donjon wil herbouwen, en de rest van het Valkhof laat zitten, omdat dat toch niet rendabel is. De donjon wordt zo uit zijn architectonische context gehaald, alsof het in de twaalfde eeuw slechts om een losse toren ging. Zo krijgt elke bezoeker wel een heel merkwaardig beeld van het verleden van deze plek.

In monumentenkringen is men dan ook terecht weinig enthousiast, en het valt te hopen dat de staatssecretaris van cultuur weigert voor een dergelijke vermindering van het rijksmonument, dat het Valkhofpark is, haar toestemming te verlenen. Herbouw is in dit geval niet alleen een vermindering van iets bestaands dat het beschermen waard is, maar ook een vorm van gekunstelde re-creatie van een verleden dat niemand persoonlijk meer heeft gekend.

Daarin schuilt toch een wezenlijk verschil met de herbouw van gedurende een der beide wereldoorlogen verwoeste steden in de jaren direct daarna, of dat nu Ieper na 1918 of Warschau na 1945 betrof. En daarmee zijn we in de tweede categorie van historische maakbaarheid beland: niet die van een al dan niet commercieel gevoede, in zijn concrete keuzes tamelijk willekeurige Anton Pieck-nostalgie, maar die van het herstel van even eerder nagenoeg vernietigd nationaal erfgoed. De maakbaarheid van het verleden krijgt hier een andere dimensie: het motief is niet het verleden nieuw te maken, maar om het te behouden, en het nieuw maken is hier uit nood geboren. Zeker: ook in Ieper en Warschau verzezen in feite replica's - van de beroemde Lakenhal in Ieper stond nauwelijks meer iets overeind, die moest nagenoeg steen voor steen nieuw worden gebouwd, en dat is nog steeds te zien, ofschoon tachtig jaar luchtvervuiling veel aan verloren ouderdomspatina inmiddels weer heeft goedgeemaakt.

Hetzelfde gold voor veel kapotgebombardeerde kerken in Duitse steden na de Tweede Wereldoorlog, die vervolgens toch zijn herbouwd - waarbij men regelmatig voor het dilemma stond of dit ook inclusief 'storend' geachte toevoegingen uit later eeuwen gebeuren moest. Veelal, maar niet altijd, bleven die dan achterwege, en werden dus een aantal fases uit de geschiedenis geëlimineerd. Zo verdwenen uit de interieurs van enkele romaanse kerken in Keulen bij de herbouw de negentiende-eeuwse plafondschilderingen. Ook kreeg menige romaanse toren in plaats van de vooroorlogse barokke helm nu een bijpassende romaans bedoelde spits. Behalve in die

gevallen, waarin die barokke helm toch tezeer als zelfstandig kunstwerk op waarde geschat werd of als herkenningsteken van het gebouw fungeerde om hem aan een stilistische purificatiedrang op te offeren, zoals bij de toren van de St. Ursula. Soms werd ook voor moderne oplossingen gekozen - men denke, dichterbij huis, aan de Eusebiuskerk in Arnhem, die na de Bevrijding van een in beton gegoten soort 'Domtoren' werd voorzien.

Toch is die naoorlogse herbouw iets anders dan wat er nu in Nijmegen gaande is. Hier, in Nijmegen, gaat het niet om snelle wederopbouw van beschadigd authentiek historisch erfgoed, maar wordt een willekeurig stuk verleden heruitgevonden, en de motieven daarvoor gaan weinig diep. Dat daarentegen na de beide wereldoorlogen de Belgen, Duitsers en Polen niet hun hele geschiedenis door vijandelijk krijgsgeweld uitgewist wilden zien, is begrijpelijk - zeker als de vernietiging, zoals in het geval van Warschau, als een bewuste poging tot culturele volkerenmoord bedoeld is geweest. Gebouwen die tot nationale symbolen zijn uitgegroeid, wil men zo gauw als het kan terug - zie ons eigen Catshuis, nadat dit door een schildersstommiteit in vlammen was opgegaan. Dat werd begrijpelijk niet een ruïne gelaten, onder het motto: ook deze brand is nu geschiedenis. Maar als er sinds de ondergang decennia verlopen zijn - en zeker als er eeuwen verlopen zijn - krijgt dat herbouwen in toenemende mate iets kunstmatigs, dat niet zozeer historisch besef, als wel historische sentimentaliteit voedt. De ruïne van Brederode gaan we ook niet herbouwen (hoop ik), en evenmin was Berlusconi dat in Rome met het Colosseum of de Thermen van Caracalla van plan.

Mocht bijvoorbeeld iemand wél op het onzalige idee komen om na meer dan tweeduizend jaar het Parthenon in Athene weer helemaal in oude staat terug te brengen, dan ontkomt hij bovendien niet aan de vraag, of dat dan inclusief de bijbehorende oorspronkelijke bonte kleuren gebeuren moet. Bij diverse romaanse kerken in Duitsland, zoals in Limburg an der Lahn, is dat inderdaad bij een naoorlogse restauratie gebeurd. Maar als ook het Parthenon in die zin onder handen wordt genomen, lopen de extra touristen die men dan met een perfecte Griekse tempel hoopt te trekken, vast gillend uit Athene weg. Ofschoon: ook dat weet je gezien de hedendaagse devaluatie van het gevoel voor smaak maar nooit.

Maar hoe dan ook: al de stevige schoonmaakbeurt van de plafondschilderingen van Michelangelo in de Sixtijnse Kapel brachten een cultuurschok teweeg, omdat, nadat het conclaaven-kaarsvet van eeuwen was afgekrabd, de schilder geenszins het ingetogen kleurgebruik had gepraktiseerd waarom hij tot dusverre door generaties van kunstkenners was geprezen en waaraan men, bovenal, volledig als 'typisch Michelangelo' gewend was geraakt. Overigens: toen men in het begin van de negentiende eeuw niet langer kon ontkennen dat de Griekse tempels en beelden kakelbont beschilderd waren geweest, ontkwamen de aanhangers van het neoclassicisme niet aan een felle discussie met als inzet of men in de eigentijdse bouw- en beeldhouwkunst nu ook even frequent naar de verkwast grijpen moest. Voor sommigen was dat, gezien de

geachte artistieke onfeilbaarheid van de Antieken, vanzelfsprekend, voor anderen was die gedachte evenwel een gruwel, en dat betekende dat zij het verleden conform hun eigen hedendaagse smaakopvattingen wilden herscheppen.

Terug naar de wederopbouwproblematiek van daarstraks. Wat nu eenmaal, bij al dit geknoei met het verleden, essentieel is, is de factor tijd. Directe herbouw na vernieling of vernietiging is sneller vanzelfsprekend, want als die uitblijft groeit gaandeweg een situatie waarin men aan het ontbreken gewend is geraakt. Dat speelde bij de herbouw van de Frauenkirche in Dresden en speelt nu bij die van het Stadslot in Berlijn (afb. 14). Ook in het laatste geval hebben voorstanders met latten en doek eerst ter plekke een één-op-één-model neergezet om de zielen voor herbouw te winnen. Net als het Valkhof was de vernietiging indertijd een bewuste 'revolutionaire' daad: zoals de Bataafse revolutionairen een gehaat stadhouderssymbool wilden opruimen, wilde het DDR-regime van Walter Ulbricht dat met het symbool van de Duitse monarchie en het Pruisische militarisme, dat bij de bombardementen geenszins onherstelbaar was beschadigd, maar desondanks begin jaren vijftig werd opgeblazen.

Op die plaats verrees toen het nieuwe Palast der Republik, met binnenin ondermeer de zittingszaal van het Oostduitse 'parlement'. In de voorgevel werd wel een kopie van de middenrisaliet van het oude slot aangebracht, met het balkon waar Karl Liebknecht op 9 november 1918 - vergeefs - de socialistische republiek had uitgeroepen, als wier ideologische erfgenaam de DDR zich beschouwde. Herbouw van het oude slot op deze plek heeft zo onvermijdelijk tevens een duidelijk politieke lading: opruiming van het DDR-verleden, zoals de sloop van het slot indertijd voor de DDR het keizerlijke verleden uit de weg ruimen moest.

Twijfelachtig is die herbouw van het Berlijnse slot, waarmee het verleden dus opnieuw gemaakt zou worden, ook in twee andere opzichten: enerzijds, omdat niet alle gedeelten van het paleis zich even nauwkeurig meer laten reconstrueren. En anderzijds, omdat men dat ook niet wil: men wil slechts - zoals direct na de oorlog overigens ook met veel paleizen en woonhuizen elders in Duitsland is gebeurd - slechts de façades herbouwen, en daarachter een geheel moderne indeling, op hedendaagse kantooreisen toegesneden. Met andere woor-



Afb. 14. Berlijn, Stadslot (foto uit: W. Pinder, *Deutscher Barock*, 1925)



Afb. 15. Dresden, Frauenkirche (foto uit: W. Pinder, *Deutscher Barock*, 1925)

den: het nieuwoude slot zou helemaal geen functie als slot meer hebben, of iets wat daarop ook maar een beetje lijkt, net zomin als die toren van Frederik Barbarossa op het Valkhof er nu zou moeten komen omdat het stadsbestuur van Nijmegen dringend om een paar sombere kerkers voor politieke tegenstanders verlegen zit.

Daarin verschilt dit voornemen in Berlijn niet alleen van de herbouw van de zoëven opgevoerde Keulse kerken, maar ook van die van de Frauenkirche in Dresden, die onlangs is voltooid (afb. 15). Er waren drie redenen waarom daar de balans makkelijker ten gunste van een 'ja' kon doorslaan. De eerste is dat de Frauenkirche weer als kerk gaat functioneren, dus er niet een schijngebouw wordt neergezet, waaraan geen enkele maatschappelijke behoefte bestaat. De tweede is de grote architectuurhistorische betekenis - het gaat hier om de belangrijkste protestantse barokkerk van Duitsland - en de cruciale rol van de koepel binnen het al met al toch vrij gaaf gereconstrueerde stadssilhouet, waarbij het ontbreken van de Frauenkirche een enorm gemis is: in Berlijn is zeker van het tweede geen sprake, stedenbouwkundig en architectuurhistorisch is het centrum van de Duitse hoofdstad een volstrekt ratjetoe.

En de derde, maar zeker niet minst belangrijke reden was dat, behalve betrouwbare bouwtekeningen van de toenmalige

bouwmeester Georg Bähr zelf, ook veel meer stenen van de oude kerk bewaard bleken te zijn gebleven, dan men eerst had verondersteld. Toen men de steenhoop die sinds 1945 op de plek van de Frauenkirche was achtergebleven, eens keurig ging uitsorteren, kwam daarbij ruimschoots meer dan de helft van de oude kerk tevoorschijn. Dat men dat dus weer keurig overeind zet, en eventueel met het ontbrekende aanvult, behelst aanmerkelijk minder geschiedsvervalsing dan, zoals in Berlijn, sloop van een relatief nieuw gebouw op de oude plek om voor een allang verdwenen 'oud' gebouw plaats te maken waaraan geen steen nog oud zal zijn. Wat men in Dresden daarentegen deed lag meer in het verlengde van een lang gangbare archeologische praktijk zodra het bouwkundige overblijfselen uit de Griekse of Romeinse Oudheid betreft, waarbij de bewaarde trommels van omgevallen zuilen gewoon weer bijeen werden geraapt en op elkaar werden gestapeld.

In het Berlijnse geval gaat, net als bij het Valkhof, de maakbaarheidsgedachte ten aanzien van het verleden dus een stuk verder dan in Dresden. Zij heeft ook veel meer een politieke bijklank omdat het ene verleden voor het andere verleden plaats moet maken. Er is hier, door de historische beladenheid van de ingreep, impliciet sprake van een oordeel over een goed en een fout verleden, van een onderscheid tussen een herdenkingswaardig en reconstrueabel verleden, en een verleden dat men kennelijk maar beter vergeten en dus wegmoffelen kan. Dat soort discussies kennen we in Nederland ook; men denke aan het gedoe rond het Van Heutszmonument in Amsterdam. Moest het behouden worden, in oude staat hersteld worden, en/of door een eigentijds monument worden geflankeerd om duidelijk te maken dat de Nederlandse visie op het Indische verleden uit de dagen van Van Heutsz niet meer de onze was?

In het buitenland, met heftiger politieke tegenstellingen in het verleden die ook in het heden nog voor veel opwinding zorgen, speelt dat nog meer. In Spanje is recent reeds een rel losgebarsten omtrent de teruggave van de Catalaanse archieven die na de Burgeroorlog door Franco uit het republikeinse Barcelona geroofd en naar het reactionaire Salamanca overgebracht waren om daar met Castiliaanse verenigd te worden; de protesten daartegen op de voorgevel van het Stadhuis aan de *Plaza Mayor* van laatstgenoemde stad anno 2004 spreken boekdelen. Ook verdwijnt langzamerhand Franco uit het straatbeeld; in Santander en El Ferrol el Caudillo, zijn geboorteplaats, stond hij er nog bij mijn bezoek in 2001, maar of hij er nog steeds staat is twijfelachtig. De stad El Ferrol heeft het toevoegsel 'el Caudillo' intussen in elk geval uit haar naam geschrapt.

Omgekeerd werd in Berlijn Frederik de Grote in de nadagen van de DDR weer *salonfähig*, en keerde zijn monumentale ruitersstandbeeld weer in de stedenbouwkundige 'salon' van de hoofdstad, de Unter den Linden, terug. Dit verschijnsel bestaat uiteraard al zolang er voormalige heersers in ongenade gevallen zijn; men denke slechts aan de planmatige vernietiging van de Franse koningsmonumenten in opdracht van de Nationale Conventie na de Franse Revolutie, of het *Damnatio Memoriae* dat er in het oude Rome regelmatig voor

zorgde dat keizerlijke inscripties in publieke monumenten werden uitgewist.

Daarmee zijn we reeds lang en breed op een derde niveau van maakbaarheid van het verleden beland: het verleden wordt niet, zoals bij het Valkhof, lang na dato uit nostalgie opnieuw gemaakt; het verleden wordt niet, zoals in Ieper, uit historisch besef na vernietiging direct gereconstrueerd, maar het verleden wordt naar eigen inzicht aangepast, omdat men aan het ene verleden boven het andere de voorkeur geeft, en omwille van het favoriete verleden de loop van de geschiedenis daarvoor en daarna uit de stoffelijke verschijning van het historische object elimineert. De daadwerkelijke historie wordt hier dus opgeofferd aan selectief historisch besef. Het is de problematiek van restauraties waarbij men vooral een oorspronkelijke toestand wil herstellen en dus alle latere veranderingen als afbreuk-doen aan die oorspronkelijke toestand beschouwt. Een van de meest omstreden Nederlandse projecten in deze categorie vormt zonder twijfel de restauratie van Paleis Het Loo bij Apeldoorn vanaf de jaren zeventig van de vorige eeuw.

Het Loo was oorspronkelijk als jachtslot door stadhouder-koning Willem III in twee fases tussen 1685 en 1694 gebouwd en van een formele Franse baroktuin voorzien, d.w.z. met kaarsrechte lanen, keuriggeknijpte heggen en wat er zoal bijhoorde en nu nog in het buitenland op veel grotere schaal in Versailles te bewonderen valt. Onder Lodewijk Napoleon was het bakstenen gebouw in 1807 witgepleisterd en de tuin in een landschapspark veranderd (afb. 16). Vervolgens werd het in de negentiende eeuw intensief door de Oranjes benut en in 1911-'14 met een verdieping verhoogd door rijksbouwmeester C.H. Peters (afb. 17). Nadat koningin Wilhelmina als laatste bewoonster in 1962 was overleden, werd na lange discussies besloten het tot historisch museum in te richten, wat in de praktijk al snel bleek te betekenen dat voor dergelijke plannen de feitelijke geschiedenis van Het Loo hevig geweld zou moeten worden aangedaan.

Aldus is dan ook tussen 1977 en 1984 geschied waarbij het gebouw o.m. werd ontleisterd, maar opnieuw met de venster-



Afb. 17. Apeldoorn, Loo: voor restauratie (foto G.T. Delamarre, 1964, RDMZ)

indeling is geknoeid (afb. 18). Met voorbijgaan aan de echte geschiedenis werd zo op halfslachtige wijze besloten paleis en tuin in laat-zeventiende-eeuwse staat terug te brengen, waarbij overigens een enkele fraaie oude boom bewaard mocht blijven omdat men het niet over z'n hart kon krijgen deze om te hakken - en dus zo de beoogde symmetrie van de neobarokke tuin meteen verstoort. Aan de hand van oude prenten werd de uit fontein, vazen en beelden bestaande tuinstaffage uit de dagen van de stadhouder-koning nieuw gemaakt. In het huis werd een deel van de authentieke meubels van na 1700, die met de geschiedenis van het paleis en dus de Oranjes verweven waren, vervangen door her en der aangekochte meubels die weliswaar inderdaad uit de oorspronkelijke bouwtijd stamden, maar verder deels helemaal niets met de Oranjes van doen hadden. Wat in Het Loo niet uit de tijd van de stadhouder-koning was overgebleven - en dat laatste was zeer weinig - werd elders aangekocht. Gevolg: een authentiek historisch ensemble, waaraan drie eeuwen bewonersgeschiedenis viel af te lezen, maakte plaats voor een historische fictie, die ongetwijfeld meer bezoekers trekt.

Wat met name opvallend is, en daarin schuilt toch een (al dan niet bewust zo bedoelde) politieke pointe, is de verwijdering



Afb. 16. Apeldoorn, Loo: voor verbouwing van 1911 (foto G. de Hoog, 1907/'09, RDMZ)



Afb. 18. Apeldoorn, Loo: na restauratie (foto P. van Galen, 1986, RDMZ)

van Lodewijk Napoleon, van alle bewoners degene aan wie, van de stadhouder-koning afgezien, Paleis Het Loo het meest te danken heeft. Nu wij dit jaar tweehonderd jaar Nederlandse monarchie gedenken - of liever gezegd *niet* herdenken, door fictief aan 1813 als begindatum vast te houden - is dat opnieuw actueel. Kregen alle andere bewoners, van Willem IV tot Wilhelmina, ongeacht of ze belangrijk of onbeduidend waren, uiteindelijk nog in een bepaalde vleugel een eigen museale stijkamer, waarvan de locatie overigens niets met hun toenmalige bewoning heeft uit te staan, de eerste koning van ons land wordt daarentegen geheel overgeslagen. Is dat omdat deze het beoogde Oranjesprookje maar verstoren zou, omdat met de tegenwoordigheid van Lodewijk op het Loo meteen duidelijk zou worden, waar het huidige Koninkrijk der Nederlanden zijn werkelijke historische wortels heeft? Namelijk niet in de oude Republiek der Zeven Provinciën, maar in het Keizerrijk der Bonapartes, iets wat men in 1813 ter dege besepte maar later liever vergat? Dat, zoals tijdgenoten het toen uitdrukten, Willem I bij zijn terugkomst na negentien jaar ballingschap, niets nieuws creëerde, maar zich gewoon te rusten legde in het bed van Napoleon?

Hier wordt een geschiedenis voorgewend, die in werkelijkheid anders was, of tenminste andere accenten kende. Ook de restauraties van Cuypers zijn vaak fraaie voorbeelden van pogingen het verleden katholiek bij te kleuren. De Middeleeuwen werden onder zijn handen bij restauraties niet alleen vaak middeleeuwer, maar ook vaak dominanter dan zij in werkelijkheid waren, opdat deze goed-katholieke periode als integraal onderdeel van het Nederlandse verleden op de kaart kon worden gezet, teneinde wat aan de nationale verweesdheid van het katholieke volksdeel te kunnen doen.

Vandaar dat Cuypers voor het Rijksmuseum bewust niet - zoals bij de schilderijen uit de Gouden Eeuw beter zou hebben gepast - een bouwstijl uit de zeventiende, maar uit de zestiende eeuw uitkoos; vandaar ook dat hij binnenin ondermeer de middeleeuwse Aduardkapel na liet bouwen. Achter Cuypers' gothische bouw- en restauratiepraktijk ging een hele ideologie schuil die in de vermeend collectieve kunst van de Middeleeuwen - de samenwerking van alle ambachten in de bouwloods in dienst van een groots religieus ideaal - een voorbeeld zag voor de eigen tijd, als antwoord op het artistieke individualisme van de voorheidens uitgekreten kunstenaars uit renaissance, barok en classicisme.

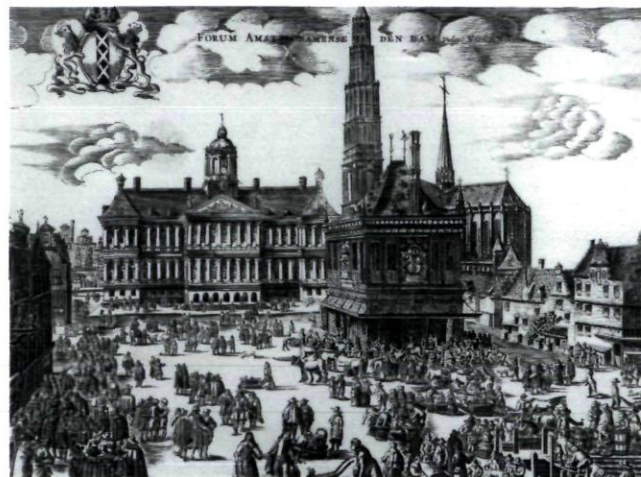
De maakbaarheid van het verleden kan evenwel nog veel verder gaan, en een vierde niveau bereiken: dat van de historische fictie. Cuypers ging bij de Munsterkerk in Roermond immers verder dan - zoals bij de restauratie van Het Loo - een keuze voor behoud van het gegroeide of teruggestaureerde naar de oertoestand. Hier werd met de twee 'romaanse' westtorens iets toegevoegd dat nooit had bestaan. En door aan een oud gebouw in oude trant nieuwe dingen toe te voegen wordt de suggestie gewekt dat dat nieuwe er 'eigenlijk' al altijd is geweest. Cuypers adagium dat restaureren ook kan betekenen dat men dingen toevoegt waarvan men had mogen wensen dat ze er altijd al waren geweest, kan daarbij in de handen van

bepaalde machthebbers natuurlijk al snel een politiek-ideologische lading krijgen.

Een mooi voorbeeld uit Nederland bood al omstreeks het midden van de zeventiende eeuw de modernisering van de Dam in Amsterdam. De Tachtigjarige Oorlog liep op zijn eind, de vrede was nakende, en de vraag was hoe het heuglijke moment waarop de Nederlandse souvereiniteit zou worden erkend en daarmee de Opstand zou zijn bekrond, in steen kon worden vereeuwigd. Het calvinistische Amsterdams stadsbestuur viel uiteen in twee religieuze kampen, dat der vrijzinnigen en dat der orthodoxen, ofwel in de toenmalige terminologie: dat der rekkelijken en dat der preciezen. De rekkelijken: dat waren de aanhangers van burgemeester Bicker. De preciezen: dat waren de aanhangers van burgemeester Backer. De eersten zagen in de Tachtigjarige Oorlog vooral een seculiere vrijheidsstrijd, tegen de koninklijke tyrannie van Spanje. Niets kon dat beter tot uitdrukking brengen dan de bouw van een mooi nieuw stadhuis in plaats van het oude middeleeuwse bijeenraapsel, dat in 1652 bovendien zo behulpzaam bleek om af te branden.

De andere partij zag in de Tachtigjarige Oorlog vooral een religieuze vrijheidsstrijd, tegen de katholieke - dus niet zozeer de koninklijke - tyrannie van Spanje. Bijpassend antwoord daarop vormde niet een werelds gebouw, maar een kerkelijk, en waar de laatgotische hervormde Nieuwe Kerk op de Dam nog altijd een toren ontbeerde, lag hún vredesmonument voor de hand: de bouw van een toren, die hoger moest worden dan de Utrechtse Dom (afb. 19). Bovendien was ook de kerk (al in 1645) uitgebrand, en kon men bij de herbouw de kerk dus beter maar in ene moeite door vervolmaken.

Over wat de voorkeur verdiende kregen beide kampen in het stadsbestuur prompt ruzie. Die ruzie werd uiteindelijk bijgelegd met behulp van een typisch Nederlands compromis: het plan om dan maar beide vredesmonumenten, stadhuis en toren, tegelijk te bouwen. Aldus geschiedde, maar in 1652 overleed plotseling burgemeester Backer, de aanvoerder der preciezen, en de tegenpartij greep direct zijn kans. De bouw



Afb. 19. Amsterdam, Dam met Stadhuis en Nieuwekerkstoren (gravure van C. de Jonghe naar voorbeeld van C. van Ulf, 1655)

van de toren, net tot de eerste geleding voltooid, werd afgelast, en al het geld in het nieuwe stadhuis gestoken.

Wat nu bij de hele zaak opvallend is, was dat voor het stadhuis door Jacob van Campen een moderne classicistische bouwstijl had gekozen, maar dat de toren in een bij de kerk passende gotische trant zou worden uitgevoerd. Daarvan zou min of meer de suggestie uitgaan dat deze hoge toren al vanouds bij de kerk hoorde, en zo een vorm van anciënniteit voorgewend worden, die meteen ook voor de ideologische strijd tussen 'kerk' en 'stad' om de suprematie binnen Amsterdam implicaties kon hebben, want de toenmalige dominees bemoeiden zich graag met politiek. En anders dan sedert de grote paradigmawisseling van de Verlichting voor ons heden geldt, waar juist het nieuw-zijn van iets wordt geaccentueerd, vormde tijdens het ancien régime vóór de Franse Revolutie ouderdom als zodanig een overtuigend argument.

De Amsterdamse Nieuwekerkstoren vormt geen unicum. Ook in het buitenland werden regelmatig in de zeventiende en achttiende eeuw - de hoogtijdagen dus van het classicisme dat de gothiek versmaadde - onvoltooid grote gotische kerken alsnog in gotische trant voltooid. Tot de befaamde voorbeelden behoren de projecten voor de façades van de Dom in Milaan en de S.Petronio in Bologna, maar ook de al even opgevoerde westelijke vieringstoren van de Dom in Mainz hoort in dit rijtje thuis. Twee exemplaren zijn echter voor

onze invalshoek - de maakbaarheid van het verleden - bijzonder van belang, omdat hier politieke beweegredenen mogen worden vermoed.

Het gaat om twee ideologisch zeer belangrijke bouwwerken, Westminster Abbey in Londen en de kathedraal van Orléans, de stad van Jeanne d'Arc. Westminster Abbey kan als symbool gelden voor het Engelse koningschap, Orléans voor het Franse. Beide gotische kerken werden in het begin van de achttiende eeuw van een imposante tweetorenfaçade in gotisch bedoelde bouwtrant voorzien. Zonder zo'n tweetorenfaçade was een grote gotische kerk immers niet echt compleet. Die van Westminster Abbey dateerde uit 1734-1745 en was een schepping van Nicholas Hawksmoor, een leerling van Wren, en een van de meest vooraanstaande Engelse architecten van zijn tijd, bekend vanwege een aantal kerken in Londen en zijn streng neoclassicistische mausoleum bij Castle Howard in Yorkshire (afb. 20). Met de nieuwoude gotische façade van de Engelse koningskerk won de Engelse monarchie niet alleen aan compleetheid, maar door de gekozen stijl ook aan de suggestie dat zij altijd compleet was geweest, en daarmee ook aan publiek gezag.

Dat dergelijke overwegingen bij het besluit in Londen zo'n tweetorenfaçade te bouwen, een rol hebben gespeeld, is aannemelijk wanneer men naar de Franse tegenhanger kijkt: de kathedraal van Orléans (afb. 21). Het oorspronkelijke goti-



Afb. 20. Londen, Westminster Abbey (foto T.H. von der Dunk, 1995)



Afb. 21. Orléans, Kathedraal (foto T.H. von der Dunk, 2001)

sche bouwwerk werd in 1568 tijdens de roomse herovering van de stad op de hugenoten nagenoeg compleet verwoest. De katholieken kregen, behoudens de koorkapellen en de twee romaanse westtorens, niet veel meer dan een geweldige berg stenen terug. In 1599 gelastte de eerste Bourbon op de Franse troon, Hendrik IV - de koning die omwille van de troon katholiek geworden was - de herbouw in oude vormen, ongetwijfeld ook als demonstratie van zijn nieuwe geloofs-overtuiging, en daarmee ter versteviging van zijn eigen macht. De hele zeventiende eeuw was men bezig met bouwen, om tenslotte aan de westzijde het lage romaanse torenpaar door een nieuwe façade te vervangen.

Tot dat moment had men de gotische stijl aangehouden, maar voor het nieuwe front werd nu een barokke gevel in de trant van de St. Pieter in Rome ontworpen, die met een aan de Dôme des Invalides in Parijs herinnerende koepeltoren op de viering werd gecombineerd. Dit plan zou ook zijn uitgevoerd, indien niet Lodewijk XIV persoonlijk in 1707 had ingegrepen, en gelast had voor nieuwe projecten te zorgen, "conformes à l'ordre gotique". Aldus gebeurde, en vervolgens verrees de nog bestaande 'gotische' tweetorenfaçade, die pas in 1792 - aan de vooravond van de onthoofding van Lodewijk XVI - werd voltooid. Het is evident dat door op deze wijze het model van de echte middeleeuwse kathedralen uit het Ile-de-France aan te houden, ook het voor het aanzien van de Franse monarchie zo wezenlijke bouwwerk in Orléans aan respectabele ouderdom won, en dat de koninklijke aanwijzing om zich aan de gotiek te houden mede door dit streven werd gevoed.

Een anderssoortig voorbeeld tenslotte, uit Nederland: kasteel Hardenbroek aan de Langbroeker Wetering. De Stichtse edelman Johan Adolph van Hardenbroek had het voorvaderlijk kasteel in 1748 teruggekocht, nadat het in 1684 door de toenmalige eigenaar aan een buitenstaander was verkanseld. In die tussentijd van ontvreemding was het oude huis geheel van zijn feodale uitstraling ontdaan. Een burgerlijk eigenaar had het schilderachtige middeleeuwse complex rond 1734 tot een moderne compacte kubus met rijzig schilddak en vier hoekschoorstenen laten verbouwen, en daarmee onderscheidde het zich in niets meer van een ordinair buitenhuis van de



Afb. 22. Kasteel Hardenbroek: voorzijde (foto T.H. von der Dunk, 1996)



Afb. 23. Kasteel Hardenbroek: achterzijde (foto T.H. von der Dunk, 1996)

nieuwrijke Amsterdamse kooplieden aan de Vecht.

Het sprak vanzelf dat Johan Adolph van Hardenbroek deze devaluatie ongedaan wilde maken. Tegelijk echter was hij natuurlijk geenszins van plan om zichzelf daadwerkelijk verder als een primitief ridder in halfluistere burchtspelonken op te sluiten door alle moderne woongemak op te geven, en bij de verbouwing van 1762 werd dan ook een aardig compromis gevonden. De nieuwe vleugel, waarmee het voorplein thans werd volgebouwd, was vanzelfsprekend in eigentijdse classicistische vormtaal gegoten, maar de twee smalle risalieten met dwarse schilddaken op de geveluiteinden waarmee hoektorens werden gesimuleerd, gaven aan dat men hier met het slot van een erkend edelman had te doen (afb. 22). Kennelijk werd deze architectonische uitspraak evenwel een kwart eeuw later al niet meer als voldoende duidelijk beschouwd, want bij een nieuwe grote verbouwing tussen 1789 en 1793 werden bij de modernisering van de achterzijde aan die kant, als het ware ter compensatie van die modernisering, op de hoeken twee échte vierkante torens geplaatst (afb. 23).

Tot slot dan nog kort iets over het vijfde en laatste niveau van maakbaarheid van het verleden. Het is het meest complexe. Men construeert daarbij eerst in gedachten een fictief verleden in algemene zin, dat dan vervolgens als uitgangspunt en referentiekader gaat dienen voor bouwen in het heden, zonder dat men dat verleden zelf bouwt. De nieuwe gebouwen willen zich ook nadrukkelijk als eigentijds presenteren, maar doen dat door naar dat eerder op papier gemaakte algemene verleden te verwijzen. Daarin ligt het verschil met bijvoorbeeld Orléans: in Orléans moest de kathedraal door de keuze voor de gotiek veel directer suggereren dat het gebouw ook zélf uit veel vroeger tijden stamde.

Dit klinkt vermoedelijk rijkelijk abstract, en daarom volgt hier een concreet voorbeeld. Het gaat om de 'impact' van de voorstellingen die men in de vroegmoderne tijd had van het uiterlijk van de allang verdwenen Tempel van Salomo in Jeruzalem. Om die impact op juiste waarde te kunnen schatten, is het van belang om te beseffen dat de plannen voor de Tempel

volgens oudtestamentische overlevering aan Salomo uitgelevert waren door God zelf. Perfectere architectuur was dus moeilijk denkbaar. Of, zoals de ooit uit Silezië afkomstige, maar grotendeels in Leiden werkzame architectuurtheoreticus Nicolaus Goldmann het kort na het midden van de zeventiende eeuw formuleerde: "Die Erfindung der Baukunst rühret ohne Mittel her von der Hand des Herrn".

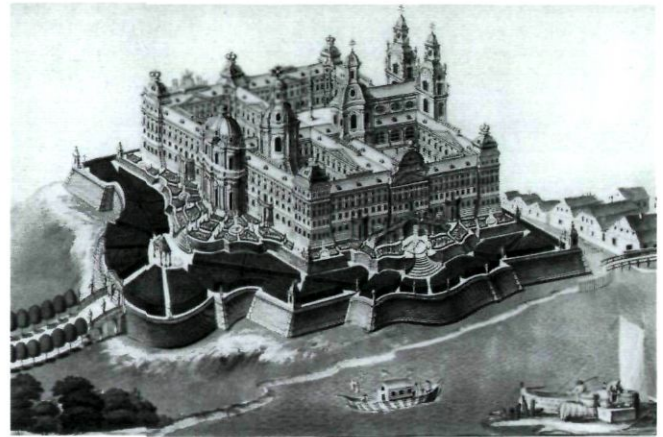
Dat leverde natuurlijk een prachtig uitgangspunt op voor perfecte hedendaagse architectuur. Er was slechts één probleem: niemand had na meer dan vijftientig eeuwen nog een flauw idee hoe die perfecte Tempel van Salomo er exact had uitgezien: hij was na Salomo tweemaal herbouwd, en tenslotte in het jaar 70 door Titus verwoest. Wat men wel wist, was wat men zelf mooi vond en diens gevolg als perfecte architectuur beschouwde: die van de Grieken en Romeinen. Die moest in elk geval het vertrekpunt voor de eigen bouwwerken vormen. Beide uitgangspunten werden nu inelkaar geschoven, en uit het feit dat de Tempel van Salomo perfect moest zijn geweest en men zelf constateerde dat de Romeinse tempels er perfect uitzagen, concludeerde men in de zeventiende eeuw dat de Tempel van Salomo er dus als een Romeinse tempel uit moest hebben gezien.

Op die basis werden diverse reconstructietekeningen gemaakt, allereerst door de Spaanse Jezuït J.B. Villalpando in 1596-1604, en later ondermeer door de bekende Weense barokarchitect Johann Bernhard Fischer von Erlach, die in zijn in 1721 verschenen plaatwerk *Entwurff einer historischen Architektur* een aantal wereldberoemde gebouwen uit de Oudheid afbeeldde die als basis voor zijn eigen eigentijdse architectuur moesten dienen. Hij begon met de Zeven Wereldwonderen, voorafgegaan door de Tempel van Salomo. Zijn en andermans tempelreconstructies gingen vervolgens weer als voorbeeld fungeren voor ideologisch-strategische eigentijdse bouwwerken, die de - meestal vorstelijke - opdrachtgever als een eigentijdse Salomo moesten neerzetten.

Speciaal de Habsburgers hadden, gezien hun universele, sterk religieus gekleurde pretenties voor de hele Christenheid, met dat idee zeer veel op. Tot een van de belangrijkste aspecten van het Tempelcomplex in Jeruzalem, zoals dat toen meestal werd gereconstrueerd, behoorde een rasterachtige opzet van



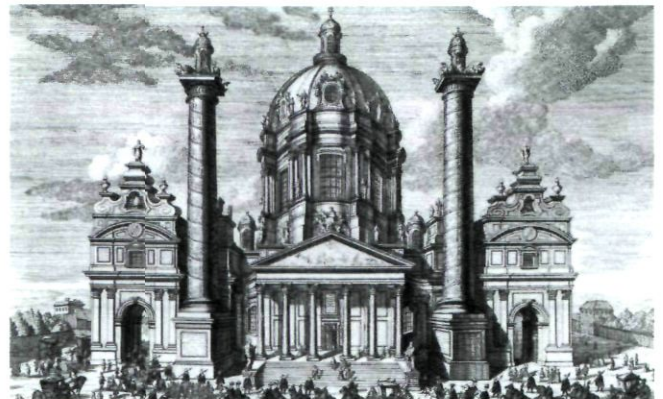
Afb. 24. El Escorial (gravure uit: 'Scenographia Fabricae S. Laurentii in Escoriali', tweede helft zeventiende eeuw)



Afb. 25. Klosterneuburg. Gedeeltelijk uitgevoerd project (gravure van Joseph Knapp, 1774)

het paleis van Salomo, bestaande uit een stelsel van rond rechthoekige binnenhoven gegroepeerde rechte vleugels, met de eigenlijke tempel symmetrisch in de middenas aan de achterzijde: wereldlijke en geestelijke heerschappij waren hier op de Tempelberg in Jeruzalem met elkaar versmolten. Precies zo werd tussen 1563 en 1584 het Escorial voor Philips II opgezet (afb. 24): een rechthoekig kloosterpaleis met een rastervormige plattegrond en de kerk aan het achtereind. Een kleine twee eeuwen later liet keizer Karel VI vlakbij Wenen een soortgelijk, echter onvoltooid gebleven complex ontwerpen, Klosterneuburg, waarin deze vorst zich eveneens terug wilde trekken (afb. 25). De ideologisch beladen opzet van Escorial en Klosterneuburg was op een historische fictie gebaseerd, vanuit de veronderstelling dat het voorbeeldige verleden door studie kenbaar werd, terwijl het door gebrek aan betrouwbare kennis in feite maakbaar geworden was.

Misschien nog het meest sprekende voorbeeld daarvan is de Karlskirche in Wenen van Fischer von Erlach: in zekere zin het bijproduct van een gigantisch misverstand (afb. 26). Haaks op, maar gelijktijdig met de hierboven opgevoerde reconstructies van de Tempel van Salomo als een rechthoekig bouwwerk, bestond ook een heel andere beeldtraditie: die van



Afb. 26. Wenen, Karlskirche (gravure uit: S. von Kleiner, Das florierende Wien, 1724)



Afb. 27. Tempel van Salomo volgens Maarten van Heemskerck (gravure van P. Galle, circa 1572)

een rond gebouw met koepel, zoals op een prent van Maarten van Heemskerck uit de zestiende eeuw (afb. 27). Het ziet er uit als een kloon van het Pantheon in Rome, en dat heeft er ongetwijfeld ook model voor gestaan, want Van Heemskerck is in Rome geweest.

Maar dat betreft slechts de uitwerking van deze hoofdvorm, niet de keuze van deze hoofdvorm als zodanig. Het lijkt nauwelijks twijfel dat deze gebaseerd was op een regelmatig in oude reisbeschrijvingen opduikende verwarring van de verdwenen Tempel van Salomo en de later gebouwde Rotskoepelmoskee - die ligt tenslotte ook op de Tempelberg! In de oudste gedrukte wereldgeschiedenis, de in 1493 verschenen *Weltchronik* van Hartman Schedel, treffen wij een houtgravure aan die een stadsgezicht van Jeruzalem voorstelt. Wij ontwaren daar een rond gebouw, dat onmiskenbaar een verbastering van de Rotskoepel vormt, met erin de woorden: 'Templum Salomonis'. Hetzelfde geldt voor de indertijd even populaire *Cosmographia* van Sebastian Münster uit 1550.

Met dit gegeven in het achterhoofd wordt de merkwaardige opzet van de Karlskirche in Wenen, die de enorme ideologische pretenties van het Habsburgse keizerschap moesten verbeelden, verklaarbaar. De ronde vorm van het middengedeelte verwijst naar de Tempel van Salomo, zoals dat ook de twee

grote flankerende vrijstaande zuilen doen, die men eveneens in het Oude Testament beschreven vindt. In hun vorm zijn het natuurlijk niets anders dan Trajanuszulen, en refereren zij, samen met het centrale tempelfront, aan het klassieke keizerlijke Rome, waarvan de Habsburgers zich als keizers van het Heilige Roomse Rijk de erfgenamen waanden. De grote koepel in het midden is uiteraard een toespeling op die van de St. Pieter, en daarmee wordt de voor de machtslegitimatie van de katholieke Habsburgers zo essentiële verbinding met het eigentijdse moderne kerkelijke Rome gelegd. Een royalere poging om het verleden opnieuw te maken is niet denkbaar - maar daar waren de Habsburgers dan ook keizers voor.

Noot

- * Dit artikel is een bewerking van de Kattenbroeklezing die op 23 maart 2006 in Amersfoort uitgesproken is