

B U L L E T I N
K I N O
KONINKLIJKE NEDERLANDSE OUDHEIDKUNDIGE BOND

2018 1

JAARGANG 117, 2018, NUMMER 1

KONINKLIJKE NEDERLANDSE
OUDHEIDKUNDIGE BOND

OPGERICHT 7 JANUARI 1899

BULLETIN KNOB

Onafhankelijk peer-reviewed wetenschappelijk tijdschrift van de KNOB, mede mogelijk gemaakt door Faculteit Bouwkunde, Technische Universiteit Delft
ISSN 0166-0470

HOOFDREDACTIE Dr. Marie-Thérèse van Thoor
(Technische Universiteit Delft)

REDACTIE

Dr. Jaap Evert Abrahamse (Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed)
Dr. Christian Bertram (Universiteit van Amsterdam)
Drs. Noor Mens (Technische Universiteit Eindhoven)
Dr.ing. Steffen Nijhuis (Technische Universiteit Delft)
Dr. Reinout Rutte (Technische Universiteit Delft)
Dr. Freek Schmidt (Vrije Universiteit Amsterdam)
Prof. dr. ir. Lara Schrijver (Universiteit Antwerpen)
Prof. dr. Gabri van Tussenbroek (Monumenten en Archeologie Amsterdam/Universiteit van Amsterdam)

Drs. Els Brinkman (eindredacteur)
Robyn de Jong-Dalziel (vertaler)

KOPIJ VOOR HET BULLETIN KNOB

Voor auteursinstructies zie: www.knob.nl/bulletin
Voorstellen voor kopij graag als synopsis, met enkele relevante afbeeldingen, aanleveren bij:
Bulletin KNOB
t.a.v. Dr. Marie-Thérèse van Thoor, hoofdredacteur
info@knob.nl, T 015 278 15 35

ABONNEMENTEN EN LIDMAATSCHAP KNOB

Abonnementen en lidmaatschap KNOB particulier:
€ 65,00; t/m 28 jaar: € 30,00; instellingen en organisaties: € 150,00. Het lidmaatschap wordt aangegaan voor de duur van een kalenderjaar en wordt stilzwijgend verlengd. U kunt uw lidmaatschap schriftelijk beëindigen, via post of email, vóór 1 november van het lopende jaar.

BUREAU KNOB

Postbus 5043, 2600 GA Delft, T 015 278 15 35
info@knob.nl, www.knob.nl

BESTUUR KNOB

Drs. H.J.J. Lenferink (voorzitter), Drs. H.P. Jansen (vice-voorzitter), Dr. J. Westerman (secretaris), Drs. P.J.A. Baars (lid), S. Brummel MA (lid), Ir. J.J. de Graauw (lid), Dr. ir. F.D. van der Hoeven (lid), L. Portier (studentlid), S. van Venetien (studentlid)

VORMGEVING Suzan Beijer, Amersfoort
DRUK Het Staat Gedrukt, Gouda

INHOUD

- 1 FRANS GRIJZENHOUT
Het Straatje van Vermeer: een plaatsbepaling
- 14 MARTIJN DE JONG
Monumentenzorg tijdens de bezetting.
Een zoektocht naar nationaalsocialistisch restaureren in Nederland 1940-1944
- 28 DIK DE ROON
Van vóór Mansart tot na mansarde. De Nederlandse gebroken kap in internationale context

PUBLICATIES

- 49 Wim Denslagen, *Observations on Urban Aesthetics*
(recensie Vincent van Rossem)
- 51 Willemijn Wilms Floet, *Het hofje. Bouwsteen van de Hollandse stad 1400-2000*
(recensie Glenn Lyppens)
- 54 Arbeitskreis für Hausforschung, *West- und mitteleuropäischer Hausbau im Wandel 1150-1350*
(recensie Vincent Debonne)

Afbeeldingen omslag

Voorzijde: Amsterdam, Oude Hoogstraat 24. Oude voor- en zijgevel van het Oost-Indisch Huis aan de Kloveniersburgwal hoek Oude Hoogstraat, gesloopt 1890, foto A.T. Rooswinkel (Stadsarchief Amsterdam)
Achterzijde: Johannes Vermeer, *Gezicht op huizen in Delft*, bekend als *Het straatje*, detail (Rijksmuseum Amsterdam)

© 2018 Bulletin KNOB & auteurs. Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de redactie.



HET STRAATJE VAN VERMEER: EEN PLAATSBEPALING

FRANS GRIJZENHOUT

In het najaar van 2015 maakte het Rijkmuseum de resultaten bekend van mijn onderzoek naar de locatie die de kunstenaar Johannes Vermeer zou hebben geïn-

spireerd tot het schilderen van zijn beroemde *Straatje* (afb. 1). Op grond van een combinatie van allerlei bronnen kwam ik tot de conclusie dat die locatie gezocht moet worden aan de Vlamingstraat in Delft, ter hoogte van de huidige huisnummers 40 en 42. Ik stelde daarnaast vast dat een tante van Vermeer, Ariaentgen Claes

▲ 1. Johannes Vermeer, *Gezicht op huizen in Delft*, bekend als *Het straatje* (Rijksmuseum Amsterdam)

van der Minne, de bewoonster was van Vlamingstraat 42 in de tijd dat Vermeer dit schilderij maakte. In het verlengde van een en ander besteedde ik aandacht aan de verhouding van Vermeer tot de zichtbare werkelijkheid en de betekenis van de herinnering in zijn werk. Een wetenschappelijke publicatie van mijn hand en een kleine tentoonstelling in het Rijksmuseum, later in aangepaste en uitgebreide vorm te zien in Museum Prinsenhof Delft, dienden als onderbouwing en illustratie van mijn thesen.¹

Ogenblikkelijk na de bekendmaking van mijn hierboven kort samengevatte inzichten, in de vroege ochtend van donderdag 19 november 2015, kwam een overweldigende stroom publiciteit op gang, zowel in binnen- als buitenland. Alle grote dagbladen in Nederland en daarbuiten besteedden aandacht aan het nieuws, in korte of meer uitgebreide berichten.² Veelbekeken televisieprogramma's, wereldwijd beluisterde radiozenders en tal van elektronische nieuwsplatforms, blogs, Facebook, Twitter en dergelijke verspreidden het nieuws razendsnel over de hele wereld.

Hoewel de resultaten over het geheel genomen bijzonder positief zijn ontvangen³ en het Rijksmuseum mijn conclusies ook onverkort heeft overgenomen, kon het bij een onderwerp als dit en bij een dergelijke wereldwijde verspreiding van het nieuws natuurlijk niet uitblijven dat sommigen zich daarover kritisch hebben uitgelaten. Die kritiek richt zich op een beperkt aantal punten, waarop ik in het volgende graag wil ingaan. Ik doe dat aan de hand van de in het schilderij zichtbare gebouwen, gevolgd door een nabeschouwing over mogelijke alternatieve locaties, om af te sluiten met een korte en meer algemene reflectie op de betekenis van dit werk van Johannes Vermeer.

VLAMINGSTRAAT 42

De meeste commentatoren hebben zich door mij laten overtuigen dat het rechterhuis van het *Straatje* gestaan zou kunnen hebben op het huidige adres Vlamingstraat 42. Het huis dat daar nu staat, dateert in zijn geheel van na 1877 en kan ons dus geen informatie verschaffen over de bebouwing in de tijd van Vermeer; professioneel archeologisch onderzoek ter plekke heeft evenmin ooit plaatsgevonden. De breedte van het oorspronkelijke huis (ca. 6,30 m) en die van de naastgelegen poort (ca. 1,25 m), die ons bekend zijn dankzij de 'Legger van het diepen der wateren binnen de stad Delft' uit 1667 (ook wel het 'Register op het kadegeld' genoemd), corresponderen met de gegevens die naar voren komen uit de in 1823 opgemeten en in 1832 in werking getreden kadastrale minuut van Delft. Uit deze en andere door mij geraadpleegde archivalische bronnen (verkoopakten, borgstellingen, belastingregisters et cetera) vallen met een redelijke mate van waarschijnlijkheid ook de ligging en de afmetingen van het achterhuis en het tussengelegen plaatsje te

reconstrueren. Al deze gegevens komen overeen met het door Vermeer gecreëerde beeld.⁴

In de bestaande literatuur over het *Straatje* wordt doorgaans aangenomen dat het rechterhuis moet dateren van vóór de grote stadsbrand in Delft van 1536. In mijn onderzoek moest ik daarom de vraag beantwoorden of een dergelijk oud huis ten tijde van Vermeer wel ter hoogte van Vlamingstraat 42 kan hebben gestaan. Ik kwam tot de conclusie dat de gegevens over de precieze omvang van de stadsbrand sowieso niet eensluidend zijn. Bovendien stelde ik vast dat op de rond 1618 geschilderde plattegrond met een weergave van Delft na de brand uitgerekend aan de noordzijde van de Vlamingstraat, ongeveer ter hoogte van het huidige nummer 42, een huis ongeschonden overeind lijkt te staan. De conclusie moet daarbij niet zijn dat uitgerekend het door Vermeer weergegeven huis op die plattegrond te zien is (daarvoor zijn die plattegrond en de weergave van de gespaarde huizen domweg te weinig nauwkeurig), maar wel dat een of meer individuele huizen aan de noordzijde van de Vlamingstraat de brand kunnen hebben overleefd. Of dat specifiek heeft gegolden voor het huis dat in de zeventiende eeuw ter hoogte van Vlamingstraat 42 stond, valt bij ontstentenis van bouwhistorisch of archeologisch bewijsmateriaal niet na te gaan, maar ondenkbaar is het zeker niet.⁵

Een beperkt aantal commentatoren heeft mondeling tegenover mij twijfels geuit ten aanzien van de traditionele vroege datering van het rechterhuis; zij vermoedden een latere bouwperiode, in de laatste decennia van de zestiende eeuw. Een van hen heeft ook twijfels onder woorden gebracht aangaande de vraag of dit huis überhaupt bestaan kan hebben: hij meende diverse constructiefouten te zien, zoals een halfsteens buitenmuur.⁶

In een recente publicatie heeft Wim Weve, voormalig bouwhistoricus van de stad Delft, in aansluiting bij eerdere publicaties van zijn hand en van Kees Kaldenbach, onder andere in dit tijdschrift,⁷ nogmaals naar voren gebracht dat het door Johannes Vermeer geschilderde rechterhuis wel degelijk kan hebben bestaan. De structuur en allerlei details van het weergegeven huis lijken hem realistisch te zijn weergegeven. Volgens Weve suggereert de schilder een buitenmuur van het rechterhuis van één steen dik, hetgeen normaal was voor een huis met een houtskelet van deze omvang. Weve en andere bouwhistorici zien evenmin reden om te twifelen aan een bouwperiode vóór 1536.⁸ Ik denk dat we moeten besluiten tot de *communis opinio* dat het door Johannes Vermeer geschilderde rechterhuis dateert van vóór 1536. Bij een latere datering is de discussie over de vraag of het huis de stadsbrand van 1536 kan hebben overleefd, overigens geheel irrelevant geworden.

Kaldenbach en Weve hebben sinds het verschijnen van mijn boek nog ander materiaal aangedragen waar-



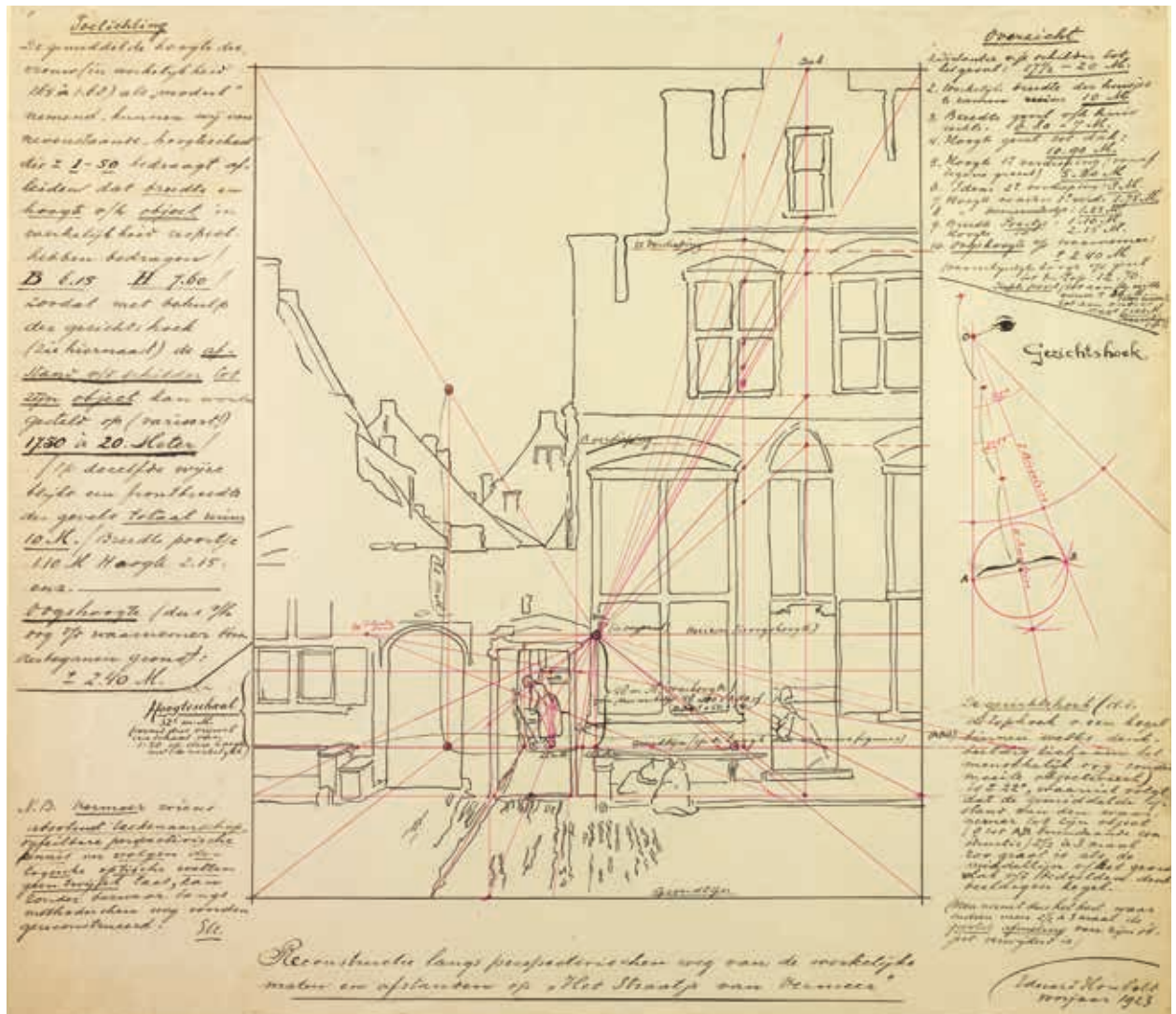
2. Johannes Vermeer, *Het straatje*, detail

uit blijkt dat Vermeer in elk geval de indruk heeft willen wekken dat hij de werkelijkheid bij zijn weergave van het rechterhuis pijnlijk precies heeft gevolgd. Kaldenbach heeft mij erop gewezen dat de verschillende kleuren van de gesloten groene en de open rode luiken van het rechterhuis overeenkomen met een eerdere observatie van Hans Bonke dat luiken (in elk geval van pakhuizen) in Holland doorgaans aan de buitenzijde in Spaans groen werden geschilderd – een kleur die onder invloed van het daglicht snel verdonkert – en aan de binnenzijde in menie-rood. De door Vermeer gekozen frisgroene kleur aan de buitenkant van de gesloten linkerluiken lijkt te suggereren dat deze kort daarvoor van een nieuwe verflaag waren voorzien (afb. 2).⁹

Wim Weve kwam tijdens een presentatie op 10 juli 2016 in Museum Prinsenhof – inmiddels ook gepubliceerd in het *Jaarboek Delfia Batavorum* – met de scherpe observatie dat in de onderdorpel van het linker-raam van het rechterhuis uitsparingen te zien zijn voor twee luikuitzetters, die er kennelijk voor moesten zorgen dat de luiken niet te ver naar buiten zouden slaan en daarmee de doorgang van de naastgelegen poort en de toegang tot het huis zouden belemmeren (afb. 2).¹⁰ Juist dit laatste wordt wel aangehaald – onlangs nog door Gert Eijkelboom en Gerrit Vermeer¹¹ – om te argumenteren dat Vermeers *Straatje* eerder een samengestelde architectuurfantasie is, een *capriccio*, dan de realistische weergave van een bestaande situatie, maar mijns inziens wijzen al dit soort details juist op het tegendeel. Ze lijken alle ‘naar het leven’ te zijn weergegeven, of in elk geval de indruk te willen wek-

ken dat dit het geval is. Aan het einde van deze bijdrage kom ik nog kort terug op deze problematiek.

Eijkelboom en Vermeer plaatsen in hun in juni 2017 in het *Tijdschrift voor Historische Geografie* verschenen artikel tevens een vraagteken bij de door eerdere onderzoekers breed gedeelde overtuiging dat het voorkomen van de schrobgoot, die de beschouwer langs de rechterpoort tegemoet glinstert, erop wijst dat het *Straatje* aan een gracht moet worden gezocht. Zij stellen dat het net zo of misschien zelfs wel meer waarschijnlijk is dat de weergegeven huizen aan een straat stonden: het water van het erf zou dankzij de helling van het afschot toch wel de gracht in lopen en geen schrobgoot nodig hebben. En ‘het verkeer’ langs de gracht (ik vermoed dat de auteurs daarmee vooral de varkens en ossen op het oog hebben die dagelijks langs de Vlamingstraat werden gedreven) zou hinder kunnen ondervinden van zo’n goot.¹² Een van de meest wettelijke argumenten in dit verband – architectuur is immers ook een kwestie van meten – negeren zij daarbij: op grond van een gedetailleerde perspectiefanalyse van het *Straatje* (afb. 3) concludeerde de kunstenaar Eduard Houbolt, in samenspraak met de Delftse gemeentearchivaris Bouricius, al in 1923 dat de door Vermeer geschilderde situatie moet zijn waargenomen van een afstand van 17 à 20 meter en dus van de overzijde van een gracht: straten van deze breedte bestonden in Delft in de zeventiende eeuw eenvoudigweg niet.¹³ Martin van Neck wees mij daarnaast op het voorkomen van een aantal schrobgoten op Vermeers



3. Eduard Houbolt, perspectivische studie van *Het straatje*, 1923 (Stadsarchief Delft)

4. Johannes Vermeer, *Gezicht op Delft*, ca. 1660/61, detail (Mauritshuis, Den Haag)



Gezicht op Delft: die lopen zonder uitzondering en zonder zich iets aan te trekken van de overwegingen van Eijkelboom en Vermeer rechtstreeks af naar het brede water van de Schie (afb. 4). De aanname dat de door Vermeer geschilderde huizen aan het water hebben gelegen, lijkt me derhalve nog steeds uitstekend verdeelbaar.

VLAMINGSTRAAT 40

Meer fundamentele twijfels zijn geuit ten aanzien van het linkerhuis op het schilderij van Vermeer, waarvan ik veronderstel dat het Vlamingstraat 40 weergeeft. Ik kwam tot die conclusie op grond van mijn bevinding dat het complex Vlamingstraat 40-42 de enige locatie aan een gracht in het Delft van Vermeer is geweest waar twee diep naar achteren doorlopende poorten direct naast elkaar hebben gelegen, tussen twee huizen waarvan in elk geval de afmetingen van het rechterhuis volkomen overeen lijken te komen met wat Vermeer ons laat zien. We kunnen bovendien zowel uit de kadastrale minuut als uit contemporaine geschreven

bronnen opmaken dat het achterhuis van Vlamingstraat 40 bijzonder dicht op het voorhuis stond en breder was dan het voorhuis, precies zoals we op het schilderij zien. Ook de vermelding van achter Vlamingstraat 40 en 42 gelegen tuintjes en de ligging van het achtergelegen huis aan het Rietveld – waarover later meer – passen geheel en al in het door Vermeer geschilderde beeld (afb. 5).¹⁴

Philip Steadman heeft er terecht op gewezen dat de gegevens uit het Register op het kadegeld uit 1667 ten aanzien van Vlamingstraat 40 niet volkomen lijken te corresponderen met de kadastrale minuut van 1823/1832, waarover zo dadelijk meer. Hij zaaide zodoende twijfel ten aanzien van de betrouwbaarheid van het Register op het kadegeld in het algemeen en daarmee van mijn redenering. Dit bood hem tevens de ruimte om opnieuw zijn eerder geformuleerde theorie naar voren te brengen dat het *Straatje* van Vermeer gezocht moet worden aan de Voldersgracht, waarover ook later meer.¹⁵ Zonder iets wezenlijks toe te voegen aan Steadmans redenering, zag Gerrit Vermeer daarin aanleiding om mijn beweringen publiekelijk in krasse bewoordingen in twijfel te trekken.¹⁶ In een latere publicatie samen met Gert Eijkelboom heeft hij dat nog eens dunnetjes overgedaan.¹⁷

In mijn boekje ben ik niet uitvoerig ingegaan op de ogenschijnlijke discrepantie tussen de gegevens in het Register op het kadegeld en de kadastrale situatie ter plaatse, voornamelijk omdat van het linkerhuis op het schilderij zo weinig te zien is dat uitspraken over de maten van de gevel moeilijk toetsbaar zijn aan de weergave van Vermeer. Ik realiseer me nu dat ik dat beter wel had kunnen doen; het had mogelijk enige verwarring kunnen voorkomen. Aan de andere kant ben ik blij dat deze discussie op gang is gekomen, want het heeft mijn gedachten over de situatie ter plaatse gescherpt.

De Legger van het diepen der wateren vermeldt bij Vlamingstraat 40 een gevelbreedte van 1 roe en 8 voeten (ca. 6,30 m) en de aanwezigheid van een poort ter breedte van vier voet (ca. 1,25 m). De kadastrale minuut (afb. 5) maakt echter onmiskenbaar duidelijk dat de kavel van Vlamingstraat 40, *inclusief* de poort, 6,30 m breed is. Er is geen reden om aan te nemen dat dit in de zeventiende eeuw anders was: voor zover valt na te gaan geeft de kadastrale minuut hier nog grotendeels of misschien zelfs volledig de zeventiende-eeuwse situatie weer.

Wat is hier aan de hand? Heeft de opsteller van het Register op het kadegeld zich misschien vergist, zoals Steadman hoopt? Of voor de grap een extra poortje verzonnen om latere Vermeer-speurders op een dwaalspoor te brengen? Dat is allebei niet waarschijnlijk. Op grond van dat register moesten burgers immers daadwerkelijk belasting betalen voor het onderhoud van de

kade en het uitdiepen van de gracht voor hun deur, en niemand – toen niet en nu niet – wil meer belasting betalen dan strikt noodzakelijk. Bovendien, zoals Benjamin Franklin al zei: ‘(...) in this world nothing can be said to be certain, except death and taxes’.¹⁸ We kunnen de gegevens uit het belastingregister dus maar beter serieus nemen.

Daarvoor is nog een andere goede reden. Uitgerend in het geval van het hierboven besproken adres Vlamingstraat 42 weten we namelijk dat de maten van het huis en de poort niet één maar twee keer zijn opgenomen. Dit is ongetwijfeld gebeurd naar aanleiding van een bezwaar van de wijnhandelaar Lodewijk van Polinchoven, die als eigenaar van het achterhuis van Vlamingstraat 42 de belasting moest betalen over de breedte van de poort die naar de kade leidde. In een eerste aanleg van het register was de breedte van die poort gesteld op 4½ voet, die van het naastgelegen huis van Vermeers tante Ariaentgen Claes van der Minne op 1 roe en 7½ voet. Voor beide partijen zou dit een verschil in de aanslag opleveren van welgeteld 1¼ penning, oftewel, voor wie het precies weten wil, minder dan een halve cent op de toenmalige gulden. Per jaar, wel te verstaan! In het definitieve register werden de definitieve maten van Vlamingstraat 42 echter vastgesteld op 4 voet voor de poort en 1 roe en 8 voet voor het huis, een wederzijds verschil van een halve voet met een evenredige verlaging van de aanslag voor Van Polinchoven en een verhoging voor Vermeers tante Ariaentgen Claes als consequentie.¹⁹ Ik haal deze concre-

5. Vlamingstraat en Rietveld op de kadastrale minuut van Delft, 1823 (Nationaal Archief, Den Haag). Vlamingstraat 40-42 en het achtergelegen Rietveld 109 zijn met pijlen aangegeven



te casus zo gedetailleerd aan om duidelijk te maken dat het ondenkbaar is dat degenen die de belasting bij Vlamingstraat 40 moesten opbrengen, een *acht* keer zo grote vergissing met vier voet, met de bijbehorende hogere jaarlijkse aanslag van 10 penning, zouden hebben laten passeren. Er werd in de zeventiende eeuw, letterlijk, om elke hele en halve penning gestreden. De opgegeven maten zijn in de jaren na 1667 in het register ook niet aangepast. De tussenconclusie kan niet anders zijn dan dat de in het Register op het kadegeld opgegeven maten volkomen juist zijn, hoe moeilijk die op het eerste gezicht ook te rijmen vallen met de latere kadastrale gegevens.

De verklaring voor het ogenschijnlijke verschil tussen de gegevens uit het kadegeldregister uit 1667 en de kadastrale minuut uit 1823/1832 ligt in de functie van dat eerste register. Het kadegeld was een belasting die werd opgelegd aan eigenaren van onroerend goed dat gelegen was aan een gracht; zij moesten betalen voor de totale breedte van hun opstal, ervan uitgaande dat zij via die opstal ook de kade konden bereiken en daarmee economisch voordeel konden hebben van de ligging van hun bezit. In de meeste gevallen betrof de aanslag de breedte van de gevel van hun huis, eventueel met een naastgelegen poort; als een achterhuis in het bezit was van een andere eigenaar, moest deze betalen voor de breedte van die poort, omdat deze nu eenmaal toegang verschaftte tot de straat dan wel de kade.

In het geval van het achterhuis van Vlamingstraat 40 moest de eigenares daarvan, Beatrix Jans van der Houve, dus belasting betalen voor de toegang tot de kade middels een poort aan de straatzijde van 1,25 m breed. Deze gang voerde langs het voorhuis, dat in de tijd van Vermeer in het bezit was van hoedenmaker Jan Willemsz van Wonderen. Uit oude transportaktes kunnen we echter opmaken dat het voorhuis van Vlamingstraat 40 meerdere uitgangen had op diezelfde gang en dat de bewoners van het voorhuis geen andere keuze hadden dan via dezelfde gang en poort de straat en de kade te bereiken als de bewoners van het achterhuis.²⁰ Van Wonderen moest in 1667 dan ook niet alleen belasting betalen over de breedte van zijn huis (1 roe 4 voet), maar ook, net als zijn achterbuurvrouw Beatrix Jans van der Houve, voor de breedte van de naastgelegen poort (4 voet); in totaal werd hij dus aangeslagen voor 1 roe en 8 voet. Hier kon de overheid van Delft dus voor 4 voet à 10 penning per jaar dubbel belasting vangen. Het is ingewikkeld en het lijkt op het eerste gezicht niet eerlijk, maar het was wel conform de opzet van deze belastingmaatregel.

In mijn boek heb ik in het midden gelaten wat deze gegevens ons zeggen over het uiterlijk van Vlamingstraat 40 in relatie tot het schilderij van Vermeer. Ik veronderstelde bij het schrijven nog dat de linkerpoort, net als bij Vlamingstraat 42, in open verbinding stond

met de straat en de kade en dat de ondiepe bebouwing aan de voorzijde van de poort van Vlamingstraat 40, die te zien is op de kadastrale minuut (afb. 5), zou zijn gerealiseerd nadat Vermeer het *Straatje* schilderde. Door de kritische vraag van Steadman ben ik echter tot de overtuiging gekomen dat deze situatie zich al ten tijde van de opstelling van het Register op het kadegeld moet hebben voorgedaan. Vermoedelijk stond ter plaatse een laag, overdekt portaal dat zowel direct of indirect toegang bood tot het voorhuis van Vlamingstraat 40 als tot de gang die naar het achterhuis leidde. Met dit alles in het achterhoofd is het *in hindsight* dan ook niet verwonderlijk dat Vermeer – afgezien van de artistieke keuzes die hij heeft willen maken in termen van afwisseling en contrast – de linkerpoort op het schilderij in gesloten toestand heeft weergegeven.

Aanhakend bij de door Steadman opgeroepen twijfel over de maten van de kavel van Vlamingstraat 40 heeft Wim Weve in zijn eerdergenoemde lezing in Delft en latere publicatie in het *Jaarboek Delfia Batavorum* aandacht gevraagd voor een bijzonder detail. Hij meent in het element dat de verbinding lijkt te vormen tussen een dubbel bankje en de gevel van het linkerhuis in Vermeers *Straatje* (afb. 2), de traditionele vorm te herkennen van de afsluiting van een osendrop, de smalle strook grond die in de middeleeuwse Hollandse stad verplicht werd vrijgehouden rond elk huis om regenwater dat van het dak afliep te kunnen afvoeren.²¹ In Delft was de voorgeschreven breedte van de osendrop in de Middeleeuwen negen duim, oftewel zo'n 21 cm. Om de herbouw van de stad na de brand van 1536 te bevorderen, werd dit voorschrift echter versoepeld: voortaan mochten ook gemeenschappelijke bouwmuren worden gebruikt.²² Op grond van het gegeven dat achter de door Vermeer omstreeks 1660 in het *Straatje* geschilderde plank geen spoor van zo'n middeleeuwse druipstrook valt te bekennen, komt Weve nu tot een opmerkelijke aanname: waar Vermeer (ook in Weves visie) het rechterhuis tot in de kleinste details waarheidsgetrouw heeft weergegeven, zou het linkerhuis een door de schilder Vermeer samengestelde combinatie zijn van elementen die op deze wijze in werkelijkheid niet zou hebben kunnen bestaan.²³

Hoewel ik bewondering heb voor de opmerkingsgave van Weve, is deze gedachtegang mijns inziens toch enigszins problematisch. De visuele voorbeelden van planken of schotten, doorgaans met enige ventilatiegaten, die Weve aanhaalt uit Hoorn, Medemblik en Enkhuizen, zijn allemaal uit het noorderkwartier van Holland en allemaal van later datum. Ik geloof niet dat er uit Delft één zeventiende-eeuwse osendrop-afsluiting bewaard is gebleven waaraan we Weves theorie kunnen toetsen. Van de smalle plank (het lijkt overigens eerder een balk) die Vermeer heeft geschilderd, valt ook niet vast te stellen of hij ventilatiegaten ver-

toont of slechts versierd is met enige sleuven. En zelfs als we aannemen dat Vermeer een plank of een smal bord heeft geschilderd dat kon worden gebruikt voor de afsluiting van een osendrop, hoeft dat natuurlijk nog niet te betekenen dat daarachter ook per se zo'n ruimte moet hebben gelegen. In een tijd dat materiaal veel duurder was dan arbeid en in een armelijke buurt als de toenmalige Vlamingstraat, is het volkomen voorstelbaar dat een wellicht overbodig geworden bouwelement als dit werd hergebruikt bij een reparatie of, zoals kennelijk in dit geval, de opbouw van een dubbele bankconstructie. Afgezien hiervan ontgaat het mij waarom het blote feit dat dit detail in het schilderij van Vermeer voorkomt, voldoende onderbouwing zou vormen voor de stelling dat de gehele linkerzijde van het schilderij door de kunstenaar bij elkaar is gefantaseerd. Dit temeer daar het gegeven van de twee direct naast elkaar gelegen, diepe poorten, zoals overduidelijk wél verbeeld door Vermeer, aantoonbaar aanwezig is geweest tussen de huizen van Vlamingstraat 40 en 42, en de ligging van voor- en achterhuizen ter plaatse eveneens volkomen overeenkomt met wat Vermeer ons laat zien.

RIETVELD 109

Sommige commentatoren hebben de tekening van het complex Vlamingstraat 40-42 en Rietveld 109 in vogelvlucht die de kunstenaar Jan Rothuizen voor de tentoonstelling in het Rijksmuseum maakte en die ook is afgebeeld in mijn boekje, aangezien voor een reconstructietekening. Dat is het niet en zo was deze tekening uitdrukkelijk ook niet bedoeld: het bijschrift in mijn publicatie spreekt niet voor niets van een 'impressie', die, ik merk het voor de volledigheid maar op, primair bedoeld was als illustratiemateriaal bij de tentoonstelling. Weve heeft dit gegeven gelukkig wel opgemerkt, Steadman negeert het, en Eijkelboom en Vermeer reproduceren de tekening wel paginagroot bij hun artikel als vermeend bewijs voor moedwillige misleiding van mijn kant, maar hebben er gemakshalve voor gekozen het bewuste bijschrift weg te laten.²⁴ Met name de weergave van de situatie op de achterliggende kavel Rietveld 109 in deze *artist's impression* heeft vragen opgeroepen. Philip Steadman heeft in reactie op de getekende impressie zelfs beweerd dat het huis in de achtergrond tientallen meters verder weg moet hebben gelegen dan de tekening suggereert en dat dit huis wel twintig meter en dus vijf of zes verdiepingen hoog had moeten zijn 'to match the appearance in The Little Street'.²⁵ Gerrit Vermeer gooide hier nog een schepje bovenop: hij sprak van 'rekbaar omgaan met de feiten', 'manipulatie' en 'boerenbedrog'.²⁶ Deze boude beweringen vragen om enige nuancerings.

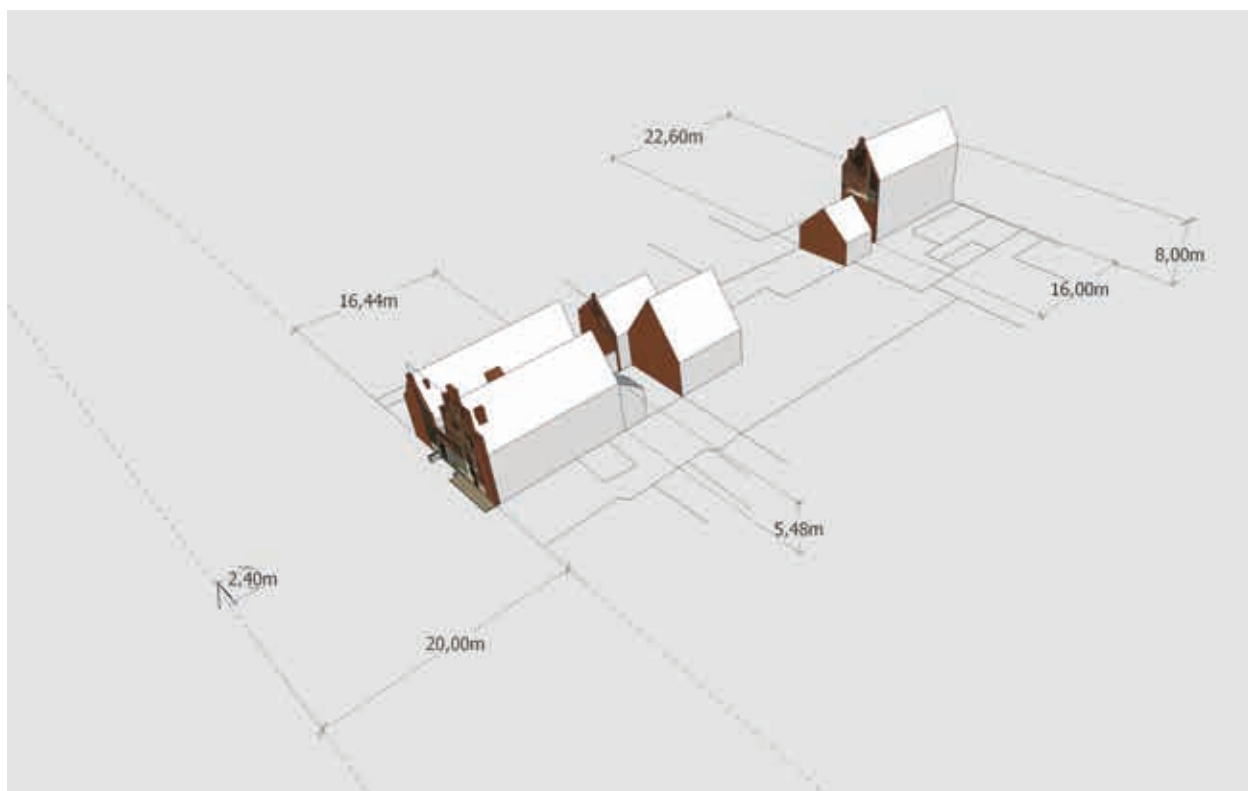
In mijn boekje heb ik bewijzen aangevoerd dat de bebouwing van Rietveld 109 moet hebben gelegen op de zichtlijn tussen Vlamingstraat 40 en 42. De bebouwing

van dit perceel was al vóór de opmeting ten behoeve van de kadastrale minuut in 1823 verdwenen; sindsdien is deze kavel ook altijd onbebouwd gebleven. Oude foto's, tekeningen of opgravingsrapporten van deze locatie bestaan niet. Om een enigszins betrouwbaar beeld te krijgen van de bebouwing in de tijd van Vermeer, moeten we het daarom doen met de schaarse gegevens uit oude verkoopaktes en, opnieuw, het Register op het kadegeld. Uit deze gecombineerde bronnen blijkt dat op deze kavel een voorhuis stond met een breedte van 1 roe en 6 voet (5,65 m) en een aan de oostkant gelegen poort, een achterhuis van onbekende breedte en een tuintje dat om de oostkant van het (achter)huis heen kronkelde.²⁷ Hoe diep en hoog voor- en achterhuis precies geweest zijn, kunnen we niet vaststellen, wel weten we zeker dat het perceel aan de zuidzijde grensde aan de tuinen achter zowel Vlamingstraat 40 als 42.

Dat Rietveld 109 een tamelijk groot huis moet zijn geweest, blijkt uit de geschatte huurwaarde waarvoor het in de jaarlijkse verponding vanaf 1632 werd aangeslagen. Terwijl de huurwaarde voor een huis aan deze kant van het Rietveld gemiddeld tussen de 20 en de 40 gulden per jaar bedroeg, werd dit specifieke pand aangeslagen voor 64 gulden; alleen van een iets meer naar het westen gelegen huis aan deze zijde van het Rietveld werd de huurwaarde nog hoger ingeschat, namelijk fl. 112.²⁸ Ook de verkoopprijs van fl. 1.860 in 1684 wijst erop dat dit een behoorlijk groot huis moet zijn geweest.²⁹

Om na te gaan of Johannes Vermeer een constellatie als die van de voor- en achterhuizen van Vlamingstraat 40 en 42 en van Rietveld 109 kan hebben gezien en in het *Straatje* weergegeven, heb ik gebruikgemaakt van het ruimtelijk computerprogramma SketchUp. Samen met architect Theo Peppelman heb ik alle ons ter beschikking staande gegevens (archiefbronnen, kadegeld, kadastrale minuut) daarin ingevoerd. De in het Register op het kadegeld opgegeven breedtes van de gevels van Vlamingstraat 40 (met inachtneming van de eerdere opmerkingen hierover, dus 1 Rijnlandse roe en 4 voet) en 42 (1 roe en 8 voet) en de twee tussengelegen poorten (twee maal 4 voet) blijken volkomen overeen te komen met de opmeting van de kadastrale minuut in 1823. Zoals al eerder opgemerkt, valt ook de ligging van het achterhuis van Vlamingstraat 42 met een redelijke mate van zekerheid op deze minuut te projecteren; het achterhuis van nummer 40 stond in 1823 sowieso nog overeind. De op deze wijze verkregen projectie valt vervolgens weer eenvoudig en sluitend in te passen binnen de gegevens die de moderne lucht- of satellietfotografie ons levert.

In navolging van de uitkomsten van de perspectiefanalyse van de kunstenaar Eduard Houbolt (afb. 3) en in overeenstemming met de situatie ter plaatse hebben we vervolgens een standpunt gekozen op 20 meter



6 en 7. Het complex Vlamingstraat 40-42 en Rietveld 109 in vogelvlucht en gezien vanaf 20 meter, ooghoogte 2,40 m, ooghoek 46 graden, getekend in SketchUp, met dank aan Theo Peppelman, architect

afstand van de gevels van Vlamingstraat 40 en 42. De kijker bevindt zich dan net achter de gevel van de huizen aan de overkant. Houbolt stelde vast dat het verdwijnpunt van de compositie moet worden gezocht in het scharnier van het linkerraam in de gevel van het rechterhuis, ongeveer op 2,40 hoogte. Als we op deze hoogte vanaf de overzijde de situatie in ogenschouw nemen met een beeldhoek van 46 graden, die overeenkomt met de brandpuntsafstand van een 50mm-cameralens, ontstaat een volkomen samenhangend en overtuigend beeld: we zien de gevels van de voor- en achterhuizen van Vlamingstraat 40 en 42 en het verloop van de beide poortjes daar tussenin precies zoals Vermeer die heeft weergegeven (afb. 6 en 7).

Omdat we de precieze diepte en breedte van het voor- en achterhuis aan het Rietveld niet kennen, kunnen we met de plaatsing daarvan enigszins spelen. Op dit erf kan moeiteloos een voorhuis hebben gestaan met een vergelijkbare diepte als die van Vlamingstraat 40 (ruim 16 m), vermoedelijk met een los, lager achterhuis, zoals ook het geval was bij Vlamingstraat 40 en 42; als Rietveld 109 meer de structuur heeft gehad van een pakhuis, kunnen voor- en achterhuis eventueel één doorlopend geheel hebben gevormd over de diepte van de hele kavel (ruim 22 m). De goothoogte van de achtergevel die we in Vermeers schilderij kunnen ontwaren, moet dan, afhankelijk van de gekozen optie, tussen de 7,40 en 8 meter hebben gelegen. Dat is aan de hoge kant voor dit deel van de stad – aan de grachten in het rijkere westelijke deel van Delft zijn gevels met deze hoogte makkelijker te vinden –, maar zeker niet onmogelijk en ook niet in tegenspraak met het weinige dat we weten over dit huis.

Een van de aardige resultaten die deze reconstructie verder nog oplevert, is dat het lichte verloop in de breedte van de gang van Vlamingstraat 40 naar achteren, zoals te zien op de kadastrale minuut, volledig in overeenstemming blijkt te zijn met het door Vermeer geschilderde beeld.³⁰ In aanvulling hierop is het ook nog interessant om te vermelden dat de heer Lamoth, gepensioneerd perspectieftekenaar, heeft berekend dat de door Vermeer geschilderde huizen in de voorgrond en de tussengelegen poorten in een hoek van 93 graden ten opzichte van de gevelwand staan, exact dezelfde hoek als de kadastrale minuut opgeeft voor deze beide huizen aan de Vlamingstraat.³¹

VOLDERSGRACHT EN OUDE LANGENDIJK

Twee auteurs hebben in de afgelopen periode nog gepleit voor een alternatief. In beide gevallen gaat het om een locatie die zij al eerder naar voren hadden gebracht. Philip Steadman heeft nog een keer aandacht gevraagd voor zijn theorie dat het *Straatje* de verbeelding is van datgene wat de schilder vanuit een achterraam van de herberg 'Mechelen' aan de Grote Markt, die had toebehoord aan Vermeers vader, kon zien aan

de overgelegen Voldersgracht: de toegangspoort tot het Oudemanhuis en het daarnaast gelegen Sint-Lucasgildehuis. Deze casus speelt een rol in de argumentatie van Steadman ten aanzien van zijn theorie dat Vermeer in zijn werk als kunstenaar gebruik zou hebben gemaakt van een camera obscura.³² Hoewel ik daarvan geenszins overtuigd ben geraakt, laat ik deze kwestie hier rusten.³³ Steadmans idee gaat *au fond* terug op het boek van Pieter Swillens over Vermeer uit 1950, die als eerste deze locatie heeft genoemd, in de veronderstelling dat de locatie er tot een verbouwing in 1661 heel anders moet hebben uitgezien dan die we kennen uit latere tekeningen, prenten en foto's. A.J.J.M. van Peer heeft in reactie hierop al lang geleden aannemelijk gemaakt dat de verbouwing van 1661 niet heel ingrijpend is geweest.³⁴ Dit is onlangs nog eens bevestigd in een artikel van Wim Weve, waarin hij concludeert dat de verbouwing van 1661 uitsluitend betrekking heeft gehad op een verhoging van het middelste en bovenste deel van de gevel van dit complex en op het aanbrengen van een geveldecoratie in classicistische vormtaal.³⁵ Ook van de achter de toegangspoort gelegen 'ruyme binne plaets', waarvan stadshistoricus Dirck Evertsz van Bleyswijck in 1667 spreekt, is in het schilderij van Vermeer geen spoor te bekennen.³⁶ Het is al met al volstrekt ondenkbaar dat het achteruitzicht vanuit 'Mechelen' ooit ook maar in de verste verte heeft geleken op datgene wat Vermeer heeft geschilderd. De projectie van het *Straatje* op de toegang tot het Oudemanhuis, zoals door Swillens en Steadman toegepast, kan daarom niet anders worden gekwalificeerd dan als *wishful thinking*. Hetzelfde geldt voor Eijkelbooms en Vermeers suggestie dat Johannes Vermeer zich zou hebben kunnen laten inspireren door het rechterdeel van de gevel van hetzelfde complex – overigens een verrassende wending in een betoog dat zich in belangrijke mate richt op deconstructie van mijn stelling dat Johannes Vermeer een reëel bestaande situatie aan een Delftse gracht als uitgangspunt voor het *Straatje* heeft genomen.³⁷ Dat Vermeer er in zijn stoffering van het *Straatje* voor heeft gekozen een jongetje, een meisje, een jonge en een oude vrouw weer te geven (afb. 2), en uitgerekend de oude man als type heeft weggelaten, moeten we – bij een vermeende inspiratie door het Delftse Oudemanhuis – dan maar beschouwen als een vorm van artistieke ironie.

Benjamin Binstock heeft geopperd dat Vermeer in het *Straatje* het huis heeft afgebeeld dat zijn schoonmoeder Maria Thins aan de Oude Langendijk bewoonde, samen met het kinderrijke gezin van de kunstenaar en zijn vrouw Catharina Bolnes. Die gedachte was al in 1923 opgekomen bij de al enige keren genoemde kunstenaar Eduard Houbolt en de toenmalige archivaris van Delft, L.G.N. Bouricius. Zij gingen er destijds van uit dat dit huis lag op de westhoek van de Molenpoort en de Oude Langendijk. Bouricius en Houbolt

hebben hun theorie echter heel snel laten varen, omdat zij op grond van de Kaart Figuratief van Delft meenden te kunnen vaststellen dat de Molenpoort ter plaatse veel breder was dan de poort naast het rechterhuis op Vermeers schilderij; ook de verhoudingen van de andere geschilderde huizen klopten niet met de gebouwde werkelijkheid. Andere auteurs, onder wie John Michael Montias, achtten het waarschijnlijk dat Maria Thins en het gezin van Vermeer woonden op de andere, oostelijke hoek van de Molenpoort en de Oude Langendijk, en deze veronderstelling wordt inmiddels algemeen aanvaard.³⁸ Binstock suggereerde in zijn boek *Vermeer's Family Secrets* uit 2008 vervolgens dat *dit* huis door Vermeer zou kunnen zijn weergegeven op de rechterhelft van zijn *Straatje*, een gedachte die hij in het voorjaar van 2016 heeft herhaald.³⁹

Dit huis op de hoek van de Oude Langendijk en de Molenpoort werd vanouds 'het Serpent' genoemd, later ook wel 'het groot Serpent' of 'het gulde Serpent', en was achtereenvolgens in gebruik als moutmakerij (omstreeks 1595) en herberg (in elk geval tot 1637). Dit was echter beslist niet, zoals Montias veronderstelde, het huis dat in het bezit was van Jan Geensz Thins, een in Gouda wonende en het katholicisme zeer toegedane neef van Vermeers schoonmoeder Maria Thins;⁴⁰ dat was het derde huis vanaf de hoek met de Molenpoort.⁴¹ Een hele rij huizen aan dit deel van de Oude Langendijk in de Delftse Papenhoek was in het bezit van rijke katholieken, die een deel ervan verhuurden aan geloofsgenoten. Zo huurde Vermeers schoonmoeder Maria Thins naar alle waarschijnlijkheid het huis op de hoek van de Oude Langendijk en de Molenpoort van de vermogende katholiek Pieter Cornelisz van der Duse.

We kunnen een indruk krijgen van dit deel van de Oude Langendijk dankzij een tekening van Abraham Rademaker uit het begin van de achttiende eeuw (afb. 8). Paul Begheyn heeft gesuggereerd dat het huis op de hoek van Oude Langendijk en de oosthoek van de Molenpoort waarin de familie Thins-Vermeer woonde, nog net zichtbaar is aan de rechterzijde van deze tekening en dat de twee huizen daarnaast de zolderkerk van de Jezuïeten herbergden.⁴² Hans Slager stelt in zijn recente studie naar de eigenaren van huizen in de Delftse Papenhoek echter dat deze kerk was gevestigd in twee iets meer naar het oosten gelegen huizen en dat het huis van Vermeer dus niet zichtbaar zou zijn op Rademakers tekening.⁴³ Hoe dit ook zij: is het, om terug te keren tot de theorie van Binstock, denkbaar dat Vermeer zijn eigen woonhuis en het huis daarnaast aan de Oude Langendijk als uitgangspunt heeft genomen voor het *Straatje*? Wie alleen afgaat op de met het schilderij overeenkomende elementen in de tekening van Rademaker, zoals de diagonaal gelegde tegeltjes voor de huizen en de dwarsgeplaatste lage bankjes (helaas zonder achterstaande osendroplank), zou misschien kunnen denken van wel. Maar verder is er niets

wat erop wijst dat Vermeer zich door deze locatie heeft laten inspireren. Het belangrijkste punt daarbij is dat in geen enkele geschreven bron noch in Rademakers tekening ook maar een spoor te bekennen is van een enkele, laat staan een dubbele poort in dit gedeelte van de Oude Langendijk, juist zo'n karakteristiek beeldelement in Vermeers *Straatje*. Bovendien, als Vermeers schoonmoeder al gewoond zou hebben in het rechterhuis van het *Straatje*, zoals Binstock veronderstelt, dan zou ze er ongetwijfeld voor hebben gezorgd dat het er een stuk minder armelijk uitzag: met een geschat vermogen van fl. 26.000 in 1674 (nota bene: twee jaar na het Rampjaar) behoorde zij tot de 5 procent rijkste inwoners van Delft, heel wat anders dan de dochters van Vermeers tante Ariaentgen Claes van der Minne, die in dat jaar goed waren voor niet meer dan fl. 1.000, waarschijnlijk de geschatte waarde van hun enigszins vervallen huis, Vlamingstraat 42.⁴⁴

Tot slot wil ik kort ingaan op de kritiek die Heidi de Mare, directeur van het Instituut voor Maatschappelijke Verbeelding, in een recente publicatie naar voren heeft gebracht niet alleen op mijn onderzoek, maar ook op de critici daarvan en al diegenen die in het *Straatje* van Vermeer de afspiegeling willen zien van een reëel bestaand hebbend stadsgezicht.⁴⁵ Net als veel andere door de semiotiek beïnvloede beeldwetenschappers vindt De Mare een dergelijke zoektocht 'naïef' en 'romantisch' en de onderliggende onderzoeksvraag zelfs 'onjuist', ja, onwetenschappelijk. Zij meent ook dat een dergelijke benadering bijdraagt aan een verdere 'publieksgerichte mythologisering' van een kunstenaar als Vermeer – hoe de feitelijkheid van mijn benadering die veronderstelde mythologisering in de hand werkt, blijft helaas onduidelijk – en suggereert *en passant* fijntjes dat dit alles 'profijtelijk' zou zijn voor kunsthistorici die zich bezighouden met de kunst van de Gouden Eeuw. Hiertegenover plaatst zij een kunstgeschiedenis die 'het visuele artefact in haar [sic] eigen formele en begripshistorische context' als onderzoeksobject zou moeten hebben. Zij doet in dat verband een aantal interessante observaties en, mits goed uitgevoerd, kan een dergelijke benadering ook zeker mooie resultaten afwerpen. Maar haar fiere stelling dat 'het vroegmoderne schilderij' in zijn algemeenheid 'geen kopie, weergave of registratie' is 'van de omringende werkelijkheid' en dat we dus ook niet op zoek moeten gaan naar de oorspronkelijke locatie van het *Straatje*, maar dat we 'moeten (...) onderkennen dat het primaat hier [d.w.z. bij het *Straatje*, FG] lag bij vlakverdeling en schikking volgens een onderliggend, niet aan de historische werkelijkheid ontleend, stramien van lijnen', lijkt me even onbewijsbaar als dat het – door De Mare wijselijk niet genoemde – *Gezicht op Delft*, het enige andere van Vermeer overgeleverde stadsgezicht, volgens een vergelijkbaar 'onderliggend,



8. Abraham Rademaker, *De ingang van de 'Jesuite Kerk' aan de Oude Langendijk*, ca. 1700 (Stadsarchief Delft)

niet aan de historische werkelijkheid ontleend stramien van lijnen' zou zijn opgezet. Kaldenbach en Wheelock hebben weliswaar aannemelijk gemaakt dat Vermeer in het *Gezicht op Delft* zich een beperkt aantal vrijheden in de weergave van dat stadsgezicht heeft gepermitteerd, maar er kan geen enkele twijfel over bestaan dat hij 'de omringende werkelijkheid' hier grotendeels getrouw heeft gevolgd.⁴⁶ Ik zie in het betoog van De Mare onvoldoende grond om bij het *Straatje* alsnog uit te gaan van een fundamenteel andere premisse.

Al met al zie ik in de tot nu toe naar voren gebrachte commentaren geen aanleiding om terug te komen van mijn conclusie dat het *Straatje* van Vermeer geïnspireerd is op het complex Vlamingsstraat 40-42 in Delft. Er is geen andere locatie aan een gracht in het Delft van Vermeer aan te wijzen met twee direct naast elkaar gelegen poorten, omgeven door voor- en achterhuizen met afmetingen en liggingen die geheel of in zeer grote mate corresponderen met de door Vermeer weergegeven situatie. Het zou daarbij natuurlijk heel goed

kunnen dat Vermeer onderdelen of onderlinge maatverhoudingen enigszins naar zijn artistieke hand heeft gezet, net zoals hij dat in zijn *Gezicht op Delft* heeft gedaan. Het *Straatje*, het moet nog maar eens gezegd, is geen foto; wel een bedrieglijk echt lijkende, artistieke weergave van een bestaand stadsgezicht, waarbij Vermeer vermoedelijk vooral oog heeft gehad voor de bijzondere esthetiek van de situatie, met het oude, verweerde huis rechts, het open en het gesloten poortje daarnaast, het perspectivische spel met de huizen en ruimten daarachter, het strooilicht over de gehele scène, en de weergaloos mooi geschilderde wolkenlucht daarboven. Daar hoeven we echt geen betekenisvolle allegorie op 'oud' en 'nieuw' in te zien, zoals Eijkelboom en Vermeer enigszins onbeholpen suggereren in hun artikel.⁴⁷ Dat zijn oude tante in het rechterhuis woonde, zal voor Johannes Vermeer niet de aanleiding zijn geweest voor het schilderen van dit bijzondere stadsgezicht, wel een mooie bijkomstigheid die ons opnieuw aan het denken zet over Vermeers verhouding tot deze plek, de verbeelding en de herinnering.

NOTEN

- 1 F. Grijzenhout, *Het Straatje van Vermeer. Gezicht op de Penspoort in Delft*, Amsterdam 2015; deze publicatie is ook in het Engels verschenen: *Vermeer's Little Street. View on the Penspoort in Delft*. In het volgende verwijs ik doorgaans kortheidshalve naar deze volledig geannoteerde publicatie, ook voor de daar door mij geciteerde primaire bronnen en secundaire literatuur, behalve in het geval van nieuwe gegevens.
- 2 De meest uitvoerige perspresentatie is te vinden in: S. Smalenburg, 'Eindelijk gevonden: de precieze locatie van Vermeer's "straatje"', *NRC Handelsblad*, 19 november 2015, www.nrc.nl/nieuws/2015/11/19/eindelijk-gevonden-de-precieze-locatie-van-vermeers-straatje-a1405595.
- 3 Zo bijvoorbeeld Quentin Buvelot in *The Burlington Magazine* 158 (februari 2016), 136.
- 4 Grijzenhout 2015 (noot 1), 33-36.
- 5 Grijzenhout 2015 (noot 1), 30.
- 6 Bas Dudok van Heel en Gerrit Vermeer, in diverse mondelinge conversaties.
- 7 K. Kaldenbach, 'Het Straatje van Johannes Vermeer: Nieuwe Langendijk 22-26? Een kunsthistorische visie op een archeologisch en bouwhistorisch onderzoek', *Bulletin KNOB* 99 (2000) 6, 239-249.
- 8 W. Weve, 'Het Straatje van Vermeer: een hypothese uit 1982 herzien', *Jaarboek Delfia Batavorum* 26 (2016), 89-105. Gabri van Tussenbroek, bouw-historicus bij de gemeente Amsterdam, is dezelfde mening toegedaan blijkens een e-mail aan mij d.d. 29 februari 2016; Wim van der Boor, bouwhistoricus en voormalig secretaris van de KNOB, bevestigde de vroege datering van het rechterhuis tijdens een lezing die ik hield in Museum Prinsenhof Delft op 31 mei 2016.
- 9 Kees Kaldenbach in een e-mail aan mij d.d. 5 mei 2016, onder verwijzing naar H. Bonke, *Amsterdamse pakhuizen 16e-20ste eeuw*, Zutphen 2011, 23.
- 10 Lezing Wim Weve, Museum Prinsenhof Delft, 10 juli 2016; zie ook Weve 2016 (noot 8), 103-104. Overigens merkte Herman Janse al in 1971 op dat geopen-de luiken doorgaans haaks op de gevel werden vastgezet met een windhaak: H. Janse, *Vensters*, Nijmegen 1971, 52.
- 11 G. Eijkelboom en G. Vermeer, 'Het Straatje van Vermeer. Bedenkingen bij de vermeende postcode', *Tijdschrift voor Historische Geografie* 2 (2017) 2, 66-80, hier 77-79.
- 12 Eijkelboom en Vermeer 2017 (noot 11), 69.
- 13 Grijzenhout 2015 (noot 1), 19 en 26.
- 14 Grijzenhout 2015 (noot 1), 33-36. Nadien heb ik nog één locatie gevonden met twee naast elkaar gelegen poorten, samen 10½ voet (3,30 m) breed, namelijk aan de noordzijde van de Burgwal, huidige huisnummers 24-28. Het huis aan de westzijde van de twee poorten was 1 roe en 4½ voet (5,20 m) breed, dat aan de oostkant slechts 11 voet (3,45 m). De gevels van de huizen stonden ten opzichte van elkaar in een flauwe, maar duidelijk waarneembare hoek, die de bocht van de Burgwal ter plekke volgt. De westelijke poort was al in 1659 gedeeltelijk overbouwd, later zijn beide poorten volledig in de bebouwing opgenomen. Beide huizen kenden geen losse achterhuizen. Op basis van al deze gegevens lijkt het me uitgesloten dat we hier te maken hebben met een alternatief voor Vlamingsstraat 40-42. Zie: Stadsarchief Delft, Oud-archief Delft, inv.nr. 594, *Legger van 't diepen der wateren binnen de stad Delft*, 1667, fol. 107v; Oud-rechterlijk archief Delft, inv.nrs. 281-283, Hui-zenprotocol 1648-1812, fol. 316r2-3; Oud-notarieel archief Delft, inv.nrs. 1881, fol. 8-8v, 15 januari 1659 en 2414, fol. 165-165v, 19 maart 1720.
- 15 Ph. Steadman, 'Vermeer's *The Little Street*. A more credible detective story', *Essential Vermeer* 2.0, <http://www.essentialvermeer.com/delft/little-street-steadman/little-street-steadman.html>, gepubliceerd 13 december 2015.
- 16 G. Vermeer, 'Rekbare feiten. Zo past "het Straatje" in Jordaan', ingezonden brief aan *Het Parool*, 21 maart 2016.
- 17 Eijkelboom en Vermeer 2017 (noot 11).
- 18 Benjamin Franklin aan Jean-Baptiste le Roy, 13 november 1789, in: A.H. Smith (red.), *The Writings of Benjamin Franklin, vol. 10: 1789-1790*, Londen 1907, 69; met dank aan Martin van Neck.
- 19 Grijzenhout 2015 (noot 1), 28 en noot 58.
- 20 Grijzenhout 2015 (noot 1), 35 en noot 73.
- 21 Over de osendrop: R. Meischke, *De gotische bouwtraditie. Studies over opdrachtgevers en bouwmeesters in de Nederlanden*, Amersfoort 1988, 211-213; R. Meischke, 'Houtskelethuizen met stenen wanden', *Jaarboek Monumentenzorg* 1993, Zeist 1993, 36-49, hier 42; H.J. Zantkuijl, *Bouwen in Amsterdam. Het woonhuis in de stad*, Amsterdam 2007, 21.
- 22 W. Weve, *Huizen in Delft in de 16de en 17de eeuw*, Zwolle 2013, 49.
- 23 Weve 2016 (noot 8), 104-105.
- 24 Eijkelboom en Vermeer 2017 (noot 11), 72.
- 25 Steadman 2015 (noot 15).
- 26 Vermeer 2016 (noot 16).
- 27 Grijzenhout 2015 (noot 1), 35-36; de zogenaamde 'vrije' poort was vermoedelijk onbelast en om die reden niet opgenomen in het Register op het kadegeld.
- 28 Stadsarchief Delft, Oud-archief Delft, inv.nr. 1761, Kohier der verpondingen, 1632-1656, fol. 156v-157.
- 29 Stadsarchief Delft, Oud-rechterlijk archief Delft, inv. 214, Blaffert van de waarbrieven, fol. 158v, d.d. 13 mei 1684.
- 30 Met dank aan Theo Peppelman, die mij hierop opmerkzaam maakte.
- 31 Met dank aan de heer André-Pierre Lamoth te Amsterdam, conversatie d.d. 18 januari 2016.
- 32 Ph. Steadman, *Vermeer's camera*, Oxford 2001 en Steadman 2015 (noot 15).
- 33 Voor mijn samenvatting van de discus-sie: Grijzenhout 2015 (noot 1), 54, onder verwijzing naar de belangrijkste literatuur over dit onderwerp. Voor de meest recente bijdrage aan het debat over Vermeers veronderstelde gebruik van de camera obscura: J. Jelly, *Traces of Vermeer*, Oxford 2017.
- 34 Grijzenhout 2015 (noot 1), 21. Eijkelboom en Vermeer 2017 (noot 11), 77 noemen Van Peers redenering 'weinig overtuigend', maar leveren daarvoor geen onderbouwing.
- 35 W. Weve, 'Het Sint-Lucasgildehuis', in: *Delft* 18 (zomer 2016) 2, 4-7.
- 36 D. van Bleyswijck, *Beschryvinge der stad Delft*, Delft 1667, dl. 2, 526.
- 37 Eijkelboom en Vermeer 2017 (noot 11), 79. Het lijkt ook niet helemaal consistent dat deze auteurs eerst alles op alles zetten om mijn redenering te ontregelen dat de geschilderde locatie aan een gracht moet worden gezocht, maar hier dan zonder enige omhaal van woorden zelf weer wel voor zo'n ligging kiezen.
- 38 Grijzenhout 2015 (noot 1), 19.
- 39 B. Binstock, *Vermeer's family secrets. Genius, discovery, and the unknown apprentice*, New York 2009, 8-11; K. Keijer, 'Amerikaan trekt locatie van Vermeers Straatje in twijfel', *Het Parool*, 13 maart 2016.
- 40 J.M. Montias, *Vermeer and his milieu. A web of social history*, Princeton NJ 1989, 176.
- 41 Hui-zenprotocol 1648-1812 (noot 14), fol. 326v2.
- 42 P. Begheyn, 'Johannes Vermeer en de katholieken te Delft', *Oud-Holland* 121 (2008), 40-55, hier 41.
- 43 H.G. Slager, 'Vermeer and his neighbours', <http://www.essentialvermeer.com/history/neighbours-slager.pdf>, m.n. 14-16.
- 44 Nationaal Archief, Den Haag, archief Rekenkamer ter auditie, inv.nr. 15, fol. 30 resp. 18v. Zie ook K. van der Wiel, 'Delft in de Gouden Eeuw. Welvaart en armoede ten tijde van Johannes Vermeer', in: D. Haks en M.C. van der Sman (red.), *De Hollandse samenleving in de tijd van Vermeer*, Zwolle 1996, 52-67, hier 61.
- 45 Voor het volgende: H. de Mare, 'Het beeld als bron. Een beschouwing naar aanleiding van recent onderzoek naar *Het Straatje van Vermeer*', *Tijdschrift voor Historische Geografie* 2 (2018), 248-259.
- 46 Grijzenhout 2015 (noot 1), 56, onder verwijzing naar: A.K. Wheelock en C.J. Kaldenbach, 'Vermeer's view of Delft and his vision of reality', *Artibus et Historiae* 6 (1982), 9-35; B. Broos, K. Wheelock e.a., *Johannes Vermeer*, Den Haag/Zwolle 1995, 123. Voor een intelligente bespreking van het hele scala aan mogelijkheden voor het geschilderde stadsgezicht in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw, van 'conterfeytsel' van een individueel huis via het capriccio met een combinatie van bestaande gebouwen tot een nieuw stadsgezicht tot en met het compleet

nieuw geïnventeerde stadsbeeld, zie de essays van Boudewijn Bakker en Arthur Wheelock in: A. van Suchtelen

en Arthur K. Wheelock jr (ed.), *Hollandse stadsgezichten uit de Gouden Eeuw*, Zwolle 2008 (cat. tent. Mauritshuis, Den

Haag, en National Gallery, Washington). 47 Eijkelboom en Vermeer 2017 (noot 11), 79-80.

PROF.DR. F. GRIJZENHOUT is hoogleraar Kunstgeschiedenis van de Nieuwere Tijd aan de Universiteit van Amsterdam. Hij publiceerde eerder over kunst en politiek in de achttiende eeuw, over de vroege geschie-

denis van het Rijksmuseum en over het begrip 'erfgoed'. Tegenwoordig richt hij zijn aandacht op de kunst van de Gouden Eeuw.

VERMEER'S THE LITTLE STREET: A PRECISE LOCATION

FRANS GRIJZENHOUT

In the autumn of 2015, Frans Grijzenhout published his sensational findings regarding the likely location of Johannes Vermeer's 'little street' (*The Little Street*). After consulting a variety of sources, including the 'The Ledger of Dredging of the Canals in the Town of Delft' from 1666–1667, he had reached the conclusion that the famous painting by Vermeer must have been based on the houses and two intervening passageways that in Vermeer's day stood on Vlamingstraat, an unassuming canal in the eastern part of Delft, where numbers 40 and 42 stand today. He had also ascertained that one of Vermeer's aunts, Ariaentgen Claes van der Minne, was the occupant of 42 Vlamingstraat at that time.

Several authors have since produced material indicating that Vermeer painted the right-hand house in *Little Street* 'from life': the house was, it now appears, observed and reproduced in meticulous detail. The same can now be confirmed for other aspects, such as the colour used for the painted shutters and the recesses for wind hooks in the sill of the window of the right-hand house.

Philip Steadman has rightly pointed to an apparent discrepancy of four feet (c. 1.25 m.) between the details in the aforementioned 'Ledger of the Dredging of the Canals in the Town of Delft' and the actual spatial situation at 40 Vlamingstraat. This difference can be traced back to the fact that the gateway provided access to both front and back houses. Accordingly, the owners of both front and back houses would have been taxed on

the width (four feet) of the passageway. Given what we know about the meticulous precision with which the Ledger was compiled in the case of 42 Vlamingstraat, it is inconceivable that the authors of the register for number 40 should have made a mistake.

A spatial rendering based on an earlier perspective study of *The Little Street*, corresponds surprisingly well, and in some respects in detail, with the cadastral and other information we have about the complex on Vlamingstraat. Steadman's contention that the back house must have been some twenty metres tall, is not borne out by this reconstruction: the gutter height of this house is between 7.4 and 8 metres.

There are no valid reasons for assuming that Vermeer based *The Little Street* on the Oudemanhuis on Voldersgracht or on the house he and his family occupied on Oude Langendijk, as claimed respectively by Steadman and Benjamin Binstock. Nor is there any reason to suppose that the division of the plane and arrangement of space, and the architectural elements in *The Little Street* were based purely on an underlying grid of lines with no basis in historical reality, as suggested by Heidi de Mare. Obviously, Vermeer may well, as in the *View of Delft*, have resorted to artistic licence with elements or relative proportions in *The Little Street*, but there is more than enough justification for assuming that in making this painting he did indeed draw inspiration from the actual houses and passageways on Vlamingstraat.



MONUMENTENZORG TIJDENS DE BEZETTING

EEN ZOEKTOCHT NAAR NATIONAALSOCIALISTISCH
RESTAUREREN IN NEDERLAND 1940-1944

MARTIJN DE JONG



- ◀ 1. Het Makelaarscomptoir aan de Nieuwezijds Voorburgwal in Amsterdam vóór de restauratie in 1937 door Jan de Meijer (Stadsarchief Amsterdam)
- ▲ 2. Het Makelaarscomptoir aan de Nieuwezijds Voorburgwal na de restauratie, ca. 1939 (Stadsarchief Amsterdam)

Ter gelegenheid van het vijftienvigjarig bestaan van de Rijkscommissie voor de Monumentenzorg schreef Wilhelm Martin (1876-1954) in 1943 het boekje *Herleefde schoonheid*.¹ Daarin is een overzicht opgenomen van de voltooide en op dat moment in uitvoering zijnde restauraties. Volgens deze lijst werden tussen 1941 en 1943 vijftig restauraties voltooid en werd met 43 restauraties begonnen.² Ondanks het feit dat het restaureren tijdens de bezetting kennelijk gewoon doorging, is de monumentenzorg onderbelicht gebleven in het

onderzoek naar de invloed van het nationaalsocialisme op de Nederlandse kunst- en cultuursector in de bezettingsjaren, zoals Veerle Simons in 2014 terecht constateerde.³ Een van de terreinen die in dit verband nog nauwelijks aan bod is gekomen, is de Nederlandse restauratietheorie en -praktijk.

Wel zijn er eerder enkele aanzetten gegeven tot het bestuderen van de invloed van het nationaalsocialisme op de Nederlandse monumentenzorg en het restauratiewezen. Wim Denslagen stelde al in 1987 de vraag wat de nationaalsocialistische cultuurpolitiek voor de restauratie van monumenten heeft betekend.⁴ Ook merkte Denslagen op dat een bepaald soort restauraties bij de Duitse cultuurpolitiek in goede aarde viel.⁵ Maar welke restauraties waren dat dan? Door wie en volgens welke principes werden monumenten gerestaureerd? Bestonden er eigenlijk wel specifiek nationaalsocialistische restauratieprincipes? En hoe aannemelijk is het te veronderstellen dat dergelijke nationaalsocialistische restauratieprincipes in een tijdsbestek van vier jaar tot het dagelijkse restauratiewerk konden doordringen?

Met dit artikel wil ik een aanzet geven tot verder onderzoek naar 'nationaalsocialistisch restaureren' in Nederland.⁶ Het onderzoek beperkt zich tot de periode 1940-1944. Na 1944 werd vanwege de oorlogsomstandigheden niet meer aan restauraties gewerkt. Een tweede beperking komt voort uit de keuze van het bronnenmateriaal. Naast de secundaire literatuur is voornamelijk gebruik gemaakt van de archieven van de Nederlandse Kultuurkamer, de Nederlandsche Kultuurraad en de jaargangen van het nationaalsocialistische cultuurtijdschrift *De Schouw*.

MONUMENTENWETGEVING

Een aantal bestaande studies naar de monumentenzorg in bezettingstijd laat zien dat door de Duitse bezetter veel belang werd toegekend aan de instandhouding van erfgoed. Een van de initiatieven van de bezetter op dat terrein was de poging om in Nederland een nationale monumentenwet in te voeren. Nederland was kort voor de oorlog namelijk een van de weinige landen waar de bescherming van het erfgoed nog niet wettelijk was geregeld. Jan Albert Cornelis Tillema stipte dit aspect van de monumentenzorg al kort aan in *Schetsen uit de geschiedenis van de monumentenzorg in Nederland*.⁷ Max Polano en Marieke Kuipers zetten dit thema uitvoeriger uiteen in hun artikel in *Monumenten en oorlogstijd. Jaarboek Monumentenzorg 1995*.⁸ Uit dit artikel blijkt dat tussen 1940 en 1943 vijf wetsvoorstellen werden uitgewerkt. Van Duitse zijde werd een centraal geleide monumentenzorg voorgestaan met een Monumentenraad als centraal bestuursorgaan, dat de Rijkscommissie voor de Monumentenzorg had moeten vervangen. Dit centralistische uitgangspunt, het zogenaamde leidersbeginsel, bleek

een van de onoverkoombare breekpunten. De verschillende partijen konden het maar niet eens worden en de politieke en materiële omstandigheden maakten het steeds moeilijker een nieuwe wet en de bijbehorende organisatiestructuur van de grond te krijgen. Uiteindelijk werd besloten om definitief van het wetsvoorstel af te zien, waardoor de wettelijke regeling van de monumentenzorg, in de woorden van Polano en Kuipers, slechts een 'papieren Cerberus zou blijven'.⁹

ORGANISATIESTRUCTUUR VAN DE MONUMENTENZORG

Ook de 'gelijkschakeling' van culturele organisaties lijkt geen concrete invloed te hebben gehad op het werk van de monumentenzorg. De gelijkenschakeling betekende dat de Nederlandse cultuursector, waaronder de monumentenzorg, in dienst moest worden gesteld van het nationaalsocialisme en zijn ideologie. De eerste stap werd in 1940 gezet door het Departement van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (OKW) te splitsen in het Departement van Opvoeding, Wetenschap en Kultuurbescherming (OWK) en het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten (DVK). De afdeling Kunsten en Wetenschappen (KW) van OKW heette voortaan Kultuurbescherming en Wetenschap. Kunstenaars en architecten vielen onder het DVK, maar monumentenzorg was een zaak van de afdeling Kultuurbescherming en Wetenschap van OWK. De Rijkscommissie en het Rijksbureau voor de Monumentenzorg werden overigens intact gelaten en konden tijdens de bezetting hun werk grotendeels voortzetten.¹⁰ Om de traag verlopende culturele gelijkenschakeling te bespoedigen, richtte de Rijkscommissaris voor de bezette gebieden, Arthur Seyss-Inquart (1892-1946), in 1941 bij verordening twee organisaties op: de Nederlandse Kultuurkamer en de Nederlandsche Kultuurraad.¹¹

De Nederlandsche Kultuurkamer (NKK) was het Nederlandse equivalent van de Duitse *Reichskulturkammer*. Aan het hoofd van de NKK stond Tobie Goedewaagen (1895-1980), die tevens leiding gaf aan het DVK. De Kultuurkamer was georganiseerd in gilden, die op hun beurt bestonden uit vakgroepen. Architectuur en monumentenzorg werden ondergebracht in het Gilde voor Bouwkunst, Beeldende kunsten en Kunstambacht (BKK). De Rijksmonumentenzorg viel daar als overheidsinstantie overigens buiten. Architecten dienden echter wel lid te worden van de NKK en vielen dan onder de vakgroep Bouwkunst. De vakgroep stond aanvankelijk onder leiding van de bekende Amsterdamse architect Jan Gratama (1877-1947). Al na een paar weken werd Gratama echter alweer uit deze functie ontheven en vervangen door de Haagse restauratiearchitect Gerard Adriaan Cornelis Blok (1903-1972).¹²

De NKK was bovenal een beroepsorganisatie die de cultuursector moest ordenen en zuiveren ten behoeve

van de nationaalsocialistische cultuurpolitiek, maar streefde daarnaast ook naar architectuurbevordering in nationaalsocialistische geest. David Keuning toont in zijn recent gepubliceerde proefschrift *Bouwkunst en de Nieuwe Orde* echter aan dat enige bevordering van nationaalsocialistische architectuur door de NKK nauwelijks van de grond kwam.¹³ Voor een beïnvloeding van restauratievraagstukken vanuit de NKK zijn in de archieven geen aanwijzingen te vinden.¹⁴

Tegelijk met de Kultuurkamer werd de Nederlandse Kultuurraad opgericht, die onder leiding van hoogleraar klassieke archeologie Geerto Aeilko Sebo Snijder (1896-1992) kwam te staan. De taak van de Kultuurraad was de ontwikkeling van het Nederlandse cultuurleven te bevorderen, waaronder de monumentenzorg. Alle publiekrechtelijke en privaatrechtelijke instellingen en autoriteiten waren verplicht inlichtingen en gegevens te verstrekken aan de Kultuurraad indien daar om gevraagd werd.¹⁵ Ook de departementen dienden Snijder op de hoogte te brengen van belangrijke kwesties. De bevoegdheden van de Kultuurraad werden feitelijk gelijkgesteld aan die van de departementen.¹⁶ De Kultuurraad vergaderde uiteindelijk slechts vijf keer en Snijder concludeerde tijdens de laatste vergadering in juni 1944 dat het werk van de Kultuurraad vooral het nalopen van kleine dingen betrof.¹⁷

Voor zover de archiefstukken ons vertellen heeft de Kultuurraad zich niet inhoudelijk bemoeid met restauratievraagstukken.¹⁸ De grote uitzondering is de wederopbouw en restauratie van de abdij en het stadhuis in Middelburg. Onder redactie van Koos Bosma zijn de discussies rondom de restauraties in Middelburg uitvoerig uiteengezet in *Architectuur en stedenbouw in oorlogstijd*.¹⁹ De opgave was echter uitzonderlijk vergeleken met het 'standaard' restauratiewerk tijdens de bezettingsperiode, vanwege de bijzondere ideologische en propagandistische waarde die door de nazi's werd toegekend aan Middelburg. De stad moest een 'brandpunt worden van de Rijksgedachte' en de eenheid van het Derde Rijk uitstralen.²⁰ Aanvankelijk was de restauratie een Nederlandse aangelegenheid, totdat Seyss-Inquart opdracht gaf tot het opstellen van een rapport over de Middelburgse monumenten. Snijder liet daarop een alternatief plan ontwerpen. De uitgangspunten voor de restauratie van Duitse en Nederlandse zijde lagen zover uit elkaar dat geen enkel ontwerp tot genoegdoening van beide zijden leidde. Daarnaast verzette de Rijkscommissie zich, in de persoon van Jan Kalf (1873-1954), fel tegen de Duitse plannen, omdat het afwijzen van het restauratieplan tevens het afwijzen betekende van de Duitse ambities voor de stad Middelburg. Uiteindelijk kwam er tijdens de bezetting van de daadwerkelijke restauratie weinig terecht en was de nationaalsocialistische bemoeienis beperkt gebleven tot 'enkele schermutselingen'.²¹

RESTAURATIEPRINCIPES

Zoals reeds beschreven heeft de bezetter tevergeefs geprobeerd een monumentenwet te implementeren en hebben de belangrijkste nationaalsocialistische cultuurpolitieke organisaties het restaureren niet weten te beïnvloeden. Uit de archiefstukken van de Kultuurkamer en de Kultuurraad zijn bovendien geen nationaalsocialistische restauratieprincipes te destilleren. Bestond er wel zoiets als 'nationaalsocialistisch restaureren' in Nederland? Welke monumenten zag de bezetter vanuit de nationaalsocialistische cultuurpolitiek het liefst gerestaureerd worden? En welk soort restauraties sloot zo goed aan bij de Duitse cultuurpolitiek, zoals Denslagen opmerkte, en waarom?

Het touwtrekken rondom de restauraties in Middelburg vormt een goed beginpunt in deze zoektocht, omdat het het enige restauratievraagstuk lijkt te zijn waarin de bezetter zich concreet heeft gemengd. In essentie kwam het geschil over de restauratie van de abdij en het stadhuis neer op de keuze tussen een 'zuivere' reconstructie van de vooroorlogse situatie in combinatie met eigentijdse uitbreidingen enerzijds, en een monumentale, 'archaïserende' reconstructie in oude luister, zoals het door de bouwmeesters ooit bedoeld zou zijn geweest, anderzijds.²² Het plan dat namens de Kultuurraad in 1942 gepresenteerd werd, werd gestaafd met bouwhistorisch onderzoek van kunsthistoricus – en fanatieke nationaalsocialist – George Charles Labouchere (1896-1972) en architect Theunes ('Toon') Haakma Wagenaar (1908-1986). Het plan omvatte de 'voltooing' van het oorspronkelijke middeleeuwse plan in laatgotische stijl, gegroepeerd rondom een binnenplaats en bekroond door een belfort. In het plan was echter ook een loggia in de noordgevel toegevoegd om aan te tonen dat een ontwerper, ook bij het vasthouden aan een zuivere laatgotische vormtaal, als scheppend kunstenaar de mogelijkheid heeft iets oorspronkelijks te maken, dat toch in het geheel past.²³ Ook met betrekking tot de abdij pleitten Snijder, Labouchere en Haakma Wagenaar voor een historisch gegronde reconstructie van de gotische abdij met een monumentale uitstraling. Het uitgangspunt van de Rijkscommissie was daarentegen de 'typisch Hollandse schilderachtigheid' van verschillende toegepaste bouwstijlen door de eeuwen heen. Van beide reconstructies kwam tijdens de oorlog niet veel meer terecht, maar de ruïnes werden wel in stand gehouden.²⁴ De Kultuurraad stuurde in beide gevallen aan op monumentaliteit en de daarmee samenhangende reconstructie van de oorspronkelijk geachte, stijlzuivere, toestand, zoals het ooit bedoeld zou zijn. Een nieuwe toevoeging in laatgotische stijl werd door Snijder eveneens verantwoord geacht. Hebben we hier dan te maken met een typisch nationaalsocialistische restauratieopvatting?

De plannen van Snijder tonen enige overeenkomsten

met de Duitse restauratiepraktijk ten tijde van het nationaalsocialisme, waar twee restauratiemethoden de monumentenzorg beheersten: 'Restaurierung nach Befund' en 'schöpferische Denkmalpflege'. Bij de 'Restaurierung nach Befund' ging men op zoek naar bouwhistorische aanwijzingen die als 'oorspronkelijk' konden worden aangewezen. De zoektocht naar het 'authentieke' en het reconstrueren van de 'oorspronkelijke' toestand bepaalden de ingrepen bij een restauratie. De voorgestelde restauraties door Snijder lijken hier bij aan de sluiten. De 'schöpferische Denkmalpflege' werd onder andere in de Beierse monumentenzorg veelvuldig toegepast, zowel voor als tijdens het nationaalsocialistisch bewind, door bijvoorbeeld de Duitse restauratiearchitect Rudolf Esterer (1879-1965). Volgens deze methode was het geoorloofd door nieuwe toevoegingen een esthetisch bevredigend totaalbeeld te creëren indien er te weinig aanknopingspunten waren om de oorspronkelijk geachte toestand te reconstrueren. Het onderscheid tussen wat oud en nieuw was, werd daarbij zo veel mogelijk aan het oog onttrokken. Een sprekend voorbeeld van de 'schöpferische Denkmalpflege' is de restauratie van de Keizerburcht in Neurenberg vanaf 1934, waartoe Adolf Hitler zelf opdracht had gegeven. In het geval van de Keizerburcht werd in feite een eigentijdse, gepropageerde voorstelling van een middeleeuwse burcht gerealiseerd. Deze restauratieopvattingen waren niet specifiek nationaalsocialistisch, maar waren vanaf de jaren twintig van de vorige eeuw steeds meer gemeengoed geworden binnen de Duitse monumentenzorg.²⁵

RESTAURATIES IN DE SCHOUW

Behalve in de archieven van de Kultuurkamer en de Kultuurraad is ook in het nationaalsocialistische cultuurtijdschrift *De Schouw* onderzoek gedaan naar een specifiek nationaalsocialistische visie op restaureren. Maar ook uit deze bron vallen mijns inziens niet echt nationaalsocialistische restauratiebeginselen te halen, wel enkele voorkeuren van de auteurs en de redactie.

De architectuur uit met name de eerste helft van de zeventiende eeuw werd beschouwd als toonbeeld van de bloeitijd van de Nederlandse bouwkunst, negentiende-eeuwse ingrepen en toevoegingen konden op weinig sympathie rekenen. De negentiende eeuw werd in de nationaalsocialistische ideologie namelijk beschouwd als een periode van na-aperij en holle architectonische gebaren. Veranderingen aan gebouwen uit met name het laatste kwart van de negentiende eeuw werden dan ook stevast weggezet als 'verminning' of 'ontsiering'.²⁶ De implicatie hiervan voor restauraties was dat reconstructies van zeventiende-eeuwse gebouwen door het terugbrengen van puien, kruisvensters en roedeverdelingen in zeventiende-eeuwse trant de goedkeuring van *De Schouw* konden wegdragen.

Een voorbeeld dat door de Amsterdamse architect Ben Moritz (1906-2000) in *De Schouw* werd uitgelicht, is de restauratie van het Amsterdamse Makelaarscomptoir aan de Nieuwezijds Voorburgwal. Het zeventiende-eeuwse pand was in 1937 gerestaureerd door Johan B.A. (Jan) de Meijer (1872-1950). De zeventiende-eeuwse renaissancegevel was in de negentiende eeuw afgebroken en vervangen door een bruin geoliede klokgevel (afb. 1). De kruisvensters waren al in de achttiende eeuw vervangen door schuifvensters met achttiende-eeuwse roedeverdeling.²⁷ De Meijer reconstrueerde de oorspronkelijk geachte toestand met geornamenteerde trapgevel en kruiskozijnen, waardoor het pand volgens Moritz weer in zijn oude luister prijkte en wederom een sieraad voor de stad vormde (afb. 2).²⁸

Naast de zeventiende-eeuwse burgerlijke bouwkunst werd in *De Schouw* ook veel aandacht besteed aan de kleine middeleeuwse bakstenen kerken. Speciale aandacht ging daarbij uit naar provincies als Friesland, Groningen en Drenthe. Deze provincies zouden een veel langere culturele geschiedenis hebben gehad dan het westen, al zou het oosten van Nederland vanaf het einde van de zestiende eeuw geïsoleerd zijn geraakt van Holland en zou er geen belangstelling meer zijn geweest voor deze streken, die 'trouw vasthielden aan bloed en bodem'. Door dit isolement zou in deze provincies daarentegen de volkse cultuur beter bewaard zijn gebleven.²⁹

In verschillende artikelen werd daarnaast op de grote stamverwantschap tussen deze regio's en het Duitse Rijk gewezen, ondanks dat deze verbondenheid onderbroken zou zijn geweest door de aansluiting bij de Republiek. In de architectuur kwam deze verwantschap volgens de nationaalsocialistische opvattingen tot uitdrukking in de vele middeleeuwse, romaans-gotische bakstenen dorpskerkjes.³⁰ De bakstenen dorpskerken in Groningen, zoals die van Stedum, Loppersum en Garmerwolde, waren volgens de nationaalsocialisten binnen Nederland juist dé uitdrukking van het sterke en uitgesproken eigen karakter van de provincie. Grote waardering werd dan ook uitgesproken voor het stimuleren van de restauraties van de kerken in Stedum en Garmerwolde.³¹ Beide kerken werden gerestaureerd naar plannen van Adrianus Rudolphus Wittop-Koning (1878-1961). De kerk in Stedum werd in de jaren 1937-1939 bijvoorbeeld ontdaan van haar negentiende-eeuwse toevoegingen, zoals de polychromie in het interieur.³²

De afkeer van negentiende-eeuwse architectuur en restauraties zien we ten tijde van het nationaalsocialisme zowel in de Duitse monumentenzorg terug, als bij een aantal Nederlandse architecten die sympathiseerden met het nationaalsocialisme. In Duitsland werd het ongedaan maken van negentiende-eeuwse, historiserende vernieuwingen en restauraties door de nazi's zelfs met de speciale term 'Entschandlung'

aangeduid. Hoewel de afkeer van het negentiende-eeuwse historisme al voor de machtsovername in 1933 gemeengoed was geworden binnen de Duitse monumentenzorg, werd de tendens tot 'Entschandlung' door de nazi's gedeeld en verder aangemoedigd.³³ Het voorbeeld van Stedum toont aan dat deze tendens ook in Nederland vlak voor de bezetting al in de restauratiepraktijk voorkwam.

DRIE RESTAURATIEARCHITECTEN EN HUN NATIONAALSOCIALISTISCHE SYMPATHIEËN

Een van de bekendste Nederlandse architecten die sympathiseerden met het nationaalsocialisme is Jan Gratama. Ook volgens Gratama was de vroege zeventiende-eeuwse bouwkunst de architectuur bij uitstek als uitdrukking van het Nederlandse volkskarakter. De negentiende-eeuwse bouwkunst en de 'verminderingen' uit die tijd moesten het ook bij hem ontgelden. Zo schreef hij over het pand Oude Schans 39 in Amsterdam, waarvan hij in 1941 de restauratie voltooid had: 'De gevel had een leelijke onderpui uit de eerste helft der negentiende eeuw: daarop stond de fraaie bovenbouw uit de eerste jaren der zeventiende eeuw, wel zeer verwaarloosd, in details hier en daar verminkt en ontdaan van zijn oorspronkelijken trapegevel' (afb. 3). Vervolgens prijst hij de vroegzeventiende-eeuwse gevelarchitectuur vanwege haar compositie en evenwichtigheid en als uitdrukking van de Nederlandse volkskracht.³⁴ Oude Schans 39 werd, naast een groot aantal andere Amsterdamse voorbeelden, door Moritz in zijn artikel geprezen als voorbeeld van een goede restauratie (afb. 4).³⁵ Simons concludeerde in 2014 in haar onderzoek naar Jan Gratama echter dat zijn ideeën over restaureren niet lijken te zijn ontstaan onder invloed van het nationaalsocialisme, maar dat hij deze al sinds de jaren twintig van de twintigste eeuw had ontwikkeld.³⁶

Een andere architect met nationaalsocialistische sympathieën was de Amersfoortse stadsarchitect Christiaan Bonifacius van der Tak (1900-1977). Over zijn leven en werk verscheen in 2007 een uitgebreide monografie van A. Groot en M. Cramer.³⁷ De tekst van zijn boekje *Stadsherstel* uit 1944 verscheen reeds in 1942 in een verkorte versie in het *Bouwkundig Weekblad*, dat toen al was overgenomen door de Kultuurkamer.³⁸ Zijn restauraties in Amersfoort omvatten eveneens reconstructies van de oorspronkelijk geachte toestand en konden op veel waardering rekenen uit nationaalsocialistische hoek. Daarnaast uitte Van der Tak in *Stadsherstel* duidelijk zijn afkeer van de negentiende-eeuwse architectuur en de twintigste-eeuwse 'vermicelli-architectuur' (Jugendstil). Deze restauratieprincipes lijken bij de architect echter evenmin te zijn ontstaan vanuit nationaalsocialistische overtuigingen. Zijn optimistische houding ten opzichte van de bezetter moet vooral gezocht worden in de toegenomen

belangstelling voor het gebouwde erfgoed, dat zich bijvoorbeeld uitte in een toename van het aantal subsidies.³⁹ Daarnaast genoot hij bij zijn reconstruerende restauraties de volle medewerking van het Rijksbureau voor de Monumentenzorg en de restauraties zouden zelfs sterk vanuit het Rijksbureau zijn beïnvloed.⁴⁰ De drang om te reconstrueren was dan ook nooit helemaal verdwenen binnen de Nederlandse monumentenzorg. Ondanks de 'moderne' *Grondbe-ginselen* van de Nederlandse Oudheidkundige Bond uit 1917, waarvan vernieuwen in eigentijdse vormen een van de belangrijkste basisprincipes was, werd in de daaropvolgende decennia nog volop historiserend gereconstrueerd. Beide restauratiewijzen bleven in feite naast elkaar bestaan. De restauratieprincipes van de Bond werden echter slechts in enkele gevallen toegepast. Er bestond in de monumentenzorg dan ook weinig bezwaar tegen reconstructie, zolang dat maar zorgvuldig gebeurde.⁴¹

Een minder bekende, maar binnen nationaalsocialistische kringen zeer actieve architect was de eerdergenoemde G.A.C. Blok. Ook voor Blok was de zeventiende-eeuwse bouwkunst het hoogtepunt van de Nederlandse architectuur en de negentiende eeuw een tijdperk van verval en verderf.⁴² Nadat hij in 1933 lid was geworden van de NSB, vervulde hij verschillende taken binnen de beweging. In dit verband zijn vooral zijn restauraties voor de NSB van belang. De projecten van Blok zijn zover mij bekend de enige Nederlandse voorbeelden van restauratieopdrachten voor nationaalsocialistische organisaties. Vanaf 1941 restaureerde hij het Boorhuis in Den Haag ten behoeve van de Nationale Jeugdstorm en in 1943 kreeg hij van NSB-leider Anton Mussert opdracht het huis Korte Vijverberg 3 in Den Haag te restaureren. Het Boorhuis was onderdeel van de geschutsgieterij aan het Smidswater en hoogstwaarschijnlijk in 1781 gebouwd.⁴³ Ondanks de achttiende-eeuwse oorsprong van het Boorhuis ging Blok bij de restauratie uit van een datering in de zeventiende eeuw.⁴⁴ Een bestek of beschrijving van de restauratie ontbreekt, maar foto's van de hand van de bekende architectuurfotograaf Evert Marinus van Ojen (1886-1964) maken duidelijk dat herstel van een zeventiende-eeuwse toestand het doel moet zijn geweest, met name in het interieur. Het interieur werd door Blok vormgegeven in een vroegzeventiende-eeuwse trant (afb. 5). Opvallend is het behoud van de trappaal in Lodewijk xv- of rococostijl, die ofwel uit de bouwtijd moet stammen of later als negentiende-eeuwse neostijl toegevoegd moet zijn. Het ontbreken van beschrijvingen of interieurfoto's van voor de restauratie maakt het lastig te beoordelen hoe Blok hier precies te werk is gegaan. Ook Bloks motieven voor de keuze van zeventiende-eeuwse vormen zijn niet met zekerheid vast te stellen.

Het huis Korte Vijverberg 3 in Den Haag is het best



3. Oudeschans 39 (midden) in Amsterdam vóór de restauratie in 1941 onder leiding van Jan Gratama (Stadsarchief Amsterdam)



4. Oudeschans 39 na de restauratie onder leiding van Jan Gratama, ca. 1941 (Stadsarchief Amsterdam)



5. Centrale hal van het Boorhuis in Den Haag na de restauratie door G.A.C. Blok, ca. 1942, foto E.M. van Ojen (Haags Gemeentearchief)

gedocumenteerde voorbeeld van het werk van Blok. De architect deed uitgebreid verslag van de restauratie in drie artikelen in *De Schouw*. Het pand uit 1633 was in 1725 vergroot met een verdieping en twee vleugels en naar de smaak van die tijd verbouwd. In 1941 werd het pand door het Duitse leger in bezit genomen en gebruikt als officierscasino. Begin 1943 gaven de Duitsers het gebouw vrij en nam de NSB het in gebruik voor de huisvesting van de Secretarie van Staat, die het toekomstige aandeel van de NSB in het landsbestuur moest voorbereiden.⁴⁵ Ondanks de zeventiende-eeuwse oorsprong vormde het behoud en herstel van de achttiende-eeuwse toestand voor Blok de leidraad voor de restauratie. De restauratie bestond daarnaast uit een combinatie van reconstruerende, behoudende en vernieuwende ingrepen. Hieraan lijken eerder kunsthistorische en pragmatische dan ideologische of sym-

bolische overwegingen ten grondslag te hebben gelegen. De achttiende eeuw met zijn Lodewijkstijlen werd door nationaalsocialistische architectuurhistorici, zoals Frans Vermeulen (1883-1961), namelijk als een periode van achteruitgang gezien. Door verderfelijke Franse en Joodse invloeden zou de architectuur als het ware haar Nederlandse ziel hebben verloren.⁴⁶ De achttiende-eeuwse vormtaal ten spijt zou Mussert de restauratie echter als toonbeeld hebben beschouwd van de door de nationaalsocialisten gewenste omgang met het gebouwd erfgoed.⁴⁷ Gewenst niet zo zeer omwille van specifieke restauratiekeuzes, maar wegens de rol van de overheid op het gebied van monumentenzorg (afb. 6-8).

Uit het voorgaande kan een aantal uitgangspunten voor restauraties gedestilleerd worden die vanuit de nationaalsocialistische cultuurpolitiek op zijn minst

werden gewaardeerd. Ten eerste moet de uitgesproken nationaalsocialistische waardering voor de vroegzeventiende-eeuwse bouwkunst genoemd worden. Daarnaast was er de tendens reconstruerend te restaureren en de 'oorspronkelijk bedoelde' toestand terug te brengen, zelfs als die nooit had bestaan, zoals in Middelburg. Daarmee verbonden is de afkeer van de negentiende-eeuwse architectuur en restauraties en de tendens deze latere ingrepen ongedaan te willen maken.

Maar in hoeverre waren deze uitgangspunten uitgesproken nationaalsocialistisch? In de artikelen in *De Schouw* worden deze uitgangspunten wel geprezen, maar ze zijn voor zover bekend niet door de nationaalsocialisten als lijst van voorgestane restauratiebeginselen verkondigd of gepubliceerd, zoals de Oudheidkundige Bond bijvoorbeeld in 1917 zijn restauratiebeginselen propageerde, die bovendien vlak voor de oorlog nog eens herhaald werden in het *Bouwkundig Weekblad*.⁴⁸ Bovendien is gebleken dat bijvoorbeeld Jan Gratama zijn ideeën over het restaureren van monumenten al in de jaren twintig had ontwikkeld. Sterker nog: ook binnen de Rijksmonumentenzorg had de drang tot reconstrueren ook na 1917 de overhand gehouden. De restauratie door Blok van Korte Vijverberg 3 wekt bovendien het vermoeden dat in Nederland niet zoiets bestond als een specifiek 'nationaalsocialistische restauratiewijze'. Van een breuk met het verleden lijkt vanaf 1940 dan ook geen sprake te zijn geweest. De overheersende restauratiepraktijk in 1940, waarin wel volop gereconstrueerd werd, doch op basis van architectuurhistorisch en bouwhistorisch onderzoek, lijkt goed te hebben aangesloten bij de nationaalsocialistische cultuurpolitiek.

RESTAUREREN IN NAZI-DUITSLAND

Al eerder werd hier en daar een uitstap gemaakt naar de monumentenzorg in nazi-Duitsland. Ook binnen de Duitse monumentenzorg waren na 1933 reconstructie en het uitwissen van negentiende-eeuwse ingrepen ('Entschandlung') gangbaar. Deze restauratieprincipes waren echter vanaf de jaren twintig gemeengoed geworden binnen de steeds conservatiever wordende monumentenzorg. De nationaalsocialisten in Duitsland hielden er dan ook geen algemeen geldende restauratieprincipes op na en van een specifiek nationaalsocialistische monumentenzorg zou dan ook geen sprake zijn geweest.⁴⁹ Thomas Scheck laat in zijn verhandeling over de monumentenzorg in Sleeswijk-Holstein aan de hand van verschillende voorbeelden zien dat bij het 'normale' restauratiewerk meerdere restauratiewijzen naast elkaar konden bestaan en dat er daarnaast ruimte bleef voor pragmatische of vakinhoudelijke oplossingen in plaats van dogmatische.⁵⁰ Het nationaalsocialisme lijkt hooguit een bevorderende of remmende werking te hebben gehad

op deze tendensen. Concrete bemoeienis van nationaalsocialistische zijde lijkt zich alleen te hebben voorgedaan bij restauraties van monumenten die door de NSDAP of SS in gebruik werden genomen en de omvorming van middeleeuwse domkerken tot nationaalsocialistische heiligdommen, zogenaamde 'Kultstätten' of 'Weihestätten'.⁵¹ De opgave in Middelburg zou in zekere zin als Nederlands equivalent daarvan beschouwd kunnen worden.

TOT BESLUIT

Hoewel in 1940 de theoretische discussie over de *Grondbeginselen* en het toepassen van twintigste-eeuwse vormtaal bij de restauraties nog steeds werd gevoerd, bleek de heersende praktijk van de reconstruerende monumentenzorg in historiserende vormen dominant. Deze praktijk kon na 1940 op de goedkeuring van de nationaalsocialistische cultuurpolitiek rekenen maar kwam niet hieruit voort. Zo zijn de Am-

6. Gedenksteen ter herinnering aan de restauratie van Korte Vijverberg 3, Den Haag, 1944, foto G.A.C. Blok (Haags Gemeentearchief)





7. Achtergevel van Korte Vijverberg 3 tijdens de restauratie, 1943. De twintigste-eeuwse aanbouswels zijn al afgebroken. De negentiende-eeuwse ramen zijn nog wel aanwezig, foto E.M. van Ojen (Haags Gemeentearchief)



8. Achtergevel van Korte Vijverberg 3 na de restauratie, 1944, foto G.A.C. Blok (Haags Gemeentearchief)

sterdamse panden die door B. Moritz in *De Schouw* werden aangehaald als voorbeeld van goede restauraties vrijwel allemaal in de jaren vóór de bezetting gerestaureerd.

Ook in het nationaalsocialistische Duitsland ontbrak het aan een uitgesproken nationaalsocialistische restauratieopvatting. Het is dan ook onwaarschijnlijk dat dergelijke beginselen op last van de bezetter in Nederland werden geïntroduceerd, laat staan vooral ook geïmplementeerd. Ook als er nationaalsocialistische restauratieprincipes zouden hebben bestaan, waren de relatief korte periode van bezetting, andere prioriteiten in verband met de oorlogsvoering en de matige invloed van nazi-organisaties zoals de Kultuurraad

remmende factoren voor de toepassing van dergelijke beginselen.

Mijn onderzoek naar nationaalsocialistische invloeden op de Nederlandse restauratietheorie en -praktijk heeft zijn focus op de periode 1940-1944. Maar wellicht moeten we voor toekomstig onderzoek nationaalsocialistische beginselen loskoppelen van de bezetting en onderzoeken of dergelijke beginselen al vroeger in Nederland ingang gevonden hebben. Als we de conceptuele koppeling van de bezetting en nationaalsocialistische invloeden willen handhaven, zou een vergelijking met andere door nazi-Duitsland bezette gebieden verhelderend kunnen zijn voor het opsporen van mogelijke nationaalsocialistische invloeden.

NOTEN

- 1 W. Martin, *Herleefde schoonheid. 25 Jaar monumentenzorg in Nederland 1918 – 10 mei – 1943*, Amsterdam 1945.
- 2 Martin 1945 (noot 1), 48-69.
- 3 V. Simons, *Getekend door de oorlog. Monumentenzorg in Amsterdam tijdens de Tweede Wereldoorlog*, z.p. 2014, 6.
- 4 W.F. Denslagen, *Omstreden herstel. Kritiek op het restaureren van monumenten. Een thema uit de architectuurgeschiedenis van Engeland, Frankrijk, Duitsland en Nederland (1799-1953)*, 's-Gravenhage 1987, 192.
- 5 Denslagen (noot 4), 192.
- 6 Aan dit onderwerp wijdde ik in 2015 mijn masterscriptie *Architectuur en Monumentenzorg aan de Universiteit Utrecht*, met als titel: *Eén doel, twee gedachten: het nationaalsocialisme en restaureren in Nederland 1940-44*.
- 7 J.A.C. Tillema, *Schetsen uit de geschiedenis van de monumentenzorg in Nederland*, 's-Gravenhage 1975, 437-444.
- 8 M. Polano en M. Kuipers, 'Monumenten in nood. Het ontstaan van de monumentenwetgeving in 1940-1950', in: A.G. Schulte e.a. (red.), *Monumenten en oorlogstijd. Jaarboek Monumentenzorg 1995*, Zeist 1995, 66-78.
- 9 Polano en Kuipers 1995 (noot 8), 72-74.
- 10 D. van Laanen, 'Aangehouden zorg: Rijksdiensten voor de monumenten 1939-1947', in: Schulte e.a. 1995 (noot 8), 8-31.
- 11 A. Seyss-Inquart, 'Verordeningen betreffende de Nederlandsche Kultuurraad en de Nederlandsche Kultuurkamer', *Bouwkundig Weekblad Architectura* 62 (1941) 52, 425-428.
- 12 D. Keuning, *Bouwkunst en de Nieuwe Orde. Collaboratie en berechting van Nederlandse architecten 1940-1950*, Nijmegen 2017, 66.
- 13 Keuning 2017 (noot 12), 97.
- 14 Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, Amsterdam, archief 104, Nederlandse Kultuurkamer.
- 15 Seyß-Inquart 1941 (noot 11), 425-428.
- 16 P. Knegtmans, P. Schulten en J. Vogel, *Collaborateurs van niveau. Opkomst en val van de hoogleraren Schrieke, Snijder en Van Dam*, Amsterdam 1996, 198.
- 17 L. de Jong, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog 1939-1945. Deel 6 juni '42-mei '43. Eerste helft*, 's-Gravenhage 1975, 465.
- 18 Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, Amsterdam, archief 104, Nederlandsche Kultuurraad.
- 19 K. Bosma (red.), *Architectuur en stedenbouw in oorlogstijd. De wederopbouw van Middelburg 1940-1948*, Rotterdam 1988.
- 20 Tillema 1975 (noot 7), 437.
- 21 Bosma 1988 (noot 19), 9. Over de naoorlogse restauratie zijn verschillende publicaties verschenen, waaronder: R. Zaccagnini-Visser, 'Het abdijcomplex te Middelburg architectonisch bedrog?', *Bulletin KNOB* 102 (2003) 6, 207-224 en H. de Lussanet de la Sablonière, *Restauratie aan het Abdijcomplex te Middelburg 1940-1971. Verslag van de restauratie en herbouw van de Rijks- en Provinciale gebouwen behorende tot het Abdijcomplex te Middelburg. Uitgevoerd door de Rijksgebouwendienst gedurende de periode 1940-1971*, 's-Gravenhage 1980.
- 22 Tillema 1975 (noot 7), 438-439.
- 23 Bosma 1988 (noot 19), 75-89.
- 24 Bosma 1988 (noot 19), 112.
- 25 A. Hubel, *Denkmalpflege. Geschichte, Themen, Aufgaben. Eine Einführung*, Stuttgart 2006, 123-124.
- 26 B. Moritz, 'Het eerherstel van oud-Amsterdam', *De Schouw. Orgaan van de Nederlandsche Kultuurkamer, gewijd aan het kulturele leven in Nederland* 3 (1944) 4, 207-208.
- 27 M. Haaksman, 'De restauraties van Jan de Meijer en A.A. Kok', *Bulletin KNOB* 104 (2005) 1, 13.
- 28 B. Moritz, 'De overblijfselen van het Gildewezen te Amsterdam', *De Schouw. Orgaan van de Nederlandsche Kultuurkamer, gewijd aan het kulturele leven in Nederland* 1 (1942) 22, 547.
- 29 J. Theunisz., 'Over het kulturele leven onzer Neder-Saksers', *De Schouw. Orgaan van de Nederlandsche Kultuurkamer, gewijd aan het kulturele leven in Nederland* 1 (1942) 5, 111.
- 30 T. Goedewaagen, 'Groningen-Drenthe en het Duitse Rijk', *De Schouw. Orgaan van de Nederlandsche Kultuurkamer, gewijd aan het kulturele leven in Nederland* 1 (1942) 21, 506.
- 31 C.F. Staargaard, 'Groningen als kultuurcentrum', *De Schouw. Orgaan van de Nederlandsche Kultuurkamer, gewijd aan het kulturele leven in Nederland* 1 (1942) 21, 509.
- 32 R. Stenvert e.a. (red.), *Monumenten in Nederland. Groningen*, Zwolle 1998, 108.
- 33 Hubel 2006 (noot 25), 122.
- 34 J. Gratama, 'Het huis Oude Schans 39 te Amsterdam gerestaureerd', *Bouwkundig Weekblad Architectura* 62 (1941) 28, 236-239.
- 35 Moritz 1944 (noot 26), 207-208.
- 36 Simons 2014 (noot 3), 99.
- 37 A. Groot en M. Cramer, *C.B. van der Tak. Stadsarchitect tussen modernisme en traditie 1929-1945*, Bussum 2007.
- 38 C.B. van der Tak, *Stadsherstel*, Amsterdam 1944. Een verkorte versie werd onder dezelfde titel gepubliceerd in nummer 4 en nummer 41 van jaargang 63 (1942) van het *Bouwkundig Weekblad*.
- 39 Van der Tak 1944 (noot 38), 9.
- 40 Groot en Cramer 2007 (noot 37), 340.
- 41 R. Meischke, 'Het stille einde van een bruisende restauratieperiode', in: Schulte e.a. 1995 (noot 8), 84.
- 42 Keuning 2017 (noot 12), 100.
- 43 C. van der Ven, 'De voormalige Rijks-gieterij van bronzen geslacht te 's-Gravenhage', *Het Huis, oud en nieuw. Maandelijksch prentenboek gewijd aan huisinrichting, bouw en sierkunst* 14 (1916) 2, 167.
- 44 G.A.C. Blok, 'Het huis Korte Vijverberg 3 te 's-Gravenhage gerestaureerd. De achtergevel', *De Schouw. Orgaan van de Nederlandsche Kultuurkamer, gewijd aan het kulturele leven in Nederland* 3 (1944) 12, 572.
- 45 N. Cramer, C. Dumas en H.P.R. Rosenberg (red.), *Het Kabinet der Koningin*.

- Geschiedenis van het instituut en het huis aan de Korte Vijverberg*, 's-Gravenhage 2004 (2e druk 1991), 113.
- 46 F.A.J. Vermeulen, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandsche bouwkunst*, deel 3, Den Haag 1941, 434-438.
- 47 Cramer, Dumas en Rosenberg 2004 (noot 45), 113; Keuning 2017 (noot 12), 161.
- 48 Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, *Grondbeginselen en voorschriften voor het behoud, de herstelling en uitbreiding van oude bouwwerken, met inleiding van dr. J. Kalf*, Leiden 1917; in 1940 herdrukt in *Bouwkundig Weekblad Architectura* 61 (1940) 9, 69-75.
- 49 S. Fleischner, "Schöpferische Denkmalpflege". *Kulturideologie des Nationalsozialismus und Positionen der Denkmalpflege*, Münster 1999, 33.
- 50 T. Scheck, *Denkmalpflege und Diktatur. Die Erhaltung von Bau- und Kunstdenkmälern in Schleswig-Holstein und im Deutschen Reich zur Zeit des Nationalsozialismus*, Berlin 1995, 78-91 en 153-164.
- 51 Zie voor dit onderwerp: Scheck 1995 (noot 50), 169-180 en: U. Clemens-Schierbaum, *Mittelalterliche Sakralarchitektur in Ideologie und Alltag der Nationalsozialisten*, Weimar 1995.

M.A.G. DE JONG haalde in 2015 zijn master Architectuurgeschiedenis en Monumentenzorg aan de Universiteit Utrecht. Hij is sindsdien werkzaam als freelance architectuurhistoricus en als beleidsmedewerker mo-

numentenzorg bij Monumentenhuis Brabant in Geertruidenberg, een provinciaal steunpunt voor Noord-Brabantse gemeenten op het gebied van erfgoed, monumentenzorg en ruimtelijke kwaliteit.

HERITAGE PRESERVATION DURING THE OCCUPATION

IN SEARCH OF NATIONAL SOCIALIST RESTORATION IN THE NETHERLANDS 1940-1944

MARTIJN DE JONG

Between 1940 and 1943, during the German Occupation, restoration activities continued unabated in the Netherlands. Existing studies have already shown that, in the context of a reorganization of cultural policy and legislation, the occupier attached great importance to heritage preservation. There was an attempt (ultimately fruitless) to introduce a national historic buildings act and the National Socialists interfered actively in reconstruction and restoration matters in the (exceptional) case of Middelburg. They also set up the Nederlandsche Kultuurkamer and the Nederlandsche Kultuurraad with the aim of reorganizing the cultural sector along National Socialist lines. Yet there has been scarcely any research into the possible influence of this ideology on 'ordinary' restoration work in the Netherlands during the Occupation. The author hopes that this article will encourage further research into 'National Socialist restoration' in the Netherlands.

The author argues that in the long term, the *Gleich-*

schaltung (in effect, Nazification) of cultural organizations like the Kultuurkamer and the Kultuurraad had hardly any impact on institutional heritage preservation or restoration practice. Nor did the National Socialist tendencies of restoration architects like Jan Gratama, C.B. van der Tak and G.A.C. Blok affect restoration practice during the Occupation. Finally, an analysis of the National Socialist cultural journal *De Schouw* indicates that although attention was paid to restoration issues, no specifically National Socialist restoration principles were advanced that might have served as guide for Dutch heritage preservation. Based on these sources, the author concludes that there was little sign of any clearly defined National Socialist restoration principles in the Netherlands in the 1940s, let alone any that would have been relevant to heritage preservation, and draws a parallel with the continuity of 1920s conservative restoration ideas in Germany after 1933.



VAN VÓÓR MANSART TOT NA MANSARDE

DE NEDERLANDSE
GEBROKEN KAP IN
INTERNATIONALE CONTEXT

DIK DE ROON

Mansardedaken komen in grote hoeveelheden en verschillende vormen voor. Niettemin wordt in de moderne Nederlandse bouwhistorische literatuur slechts incidenteel aandacht besteed aan deze dakvorm, die vooral als een negentiende-eeuws fenomeen wordt beschouwd. De werkelijke oorsprong moet een aantal eeuwen vroeger worden gezocht. De succesvolle opmars van het mansardedak voltrok zich grofweg in twee golven: in de zeventiende eeuw met een uitloop in de achttiende, en in de tweede helft van de negentiende eeuw. Die tweede verspreidingsgolf was weliswaar

1. Amsterdam, Gerard Doustraat 137 met rechts de Quellijnstraat, opname maart 1954 (Stadsarchief Amsterdam)



korter, maar tegelijkertijd veel omvangrijker. In het onderstaande artikel worden beide perioden geduid en wordt ingegaan op de vraag hoe de ontwikkeling van deze dakvorm in Nederland zich verhoudt tot die in de omringende landen, om te besluiten met de toepassing in het Amsterdamse woonhuis in de tweede helft van de negentiende eeuw.

GEBROKEN DAK

Een mansardedak is een dak waarvan het dakschild uit twee delen bestaat. Het onderste deel heeft een steile hellingshoek, het bovenste eerder een vlakke. Dakvormen zoals het zadeldak, het schilddak, het tentdak en het lessenaarsdak kunnen alle worden uitgevoerd in een mansardevariant. Mansarde is dus tevens een verzamelnaam van alle dakvormen die vallen onder de term 'gebroken dak'.¹ Wanneer de bovenschilden een helling hebben van minder dan vijftien procent wordt een dergelijke kap ook wel een onvolledig mansardedak genoemd, of een kap met plat.² Met de term 'mansarde' kunnen verschillende aspecten zijn bedoeld; behalve daken worden ook bewoonde zolderkamers mansarde genoemd.³ In verschillende landen krijgen zelfs zolderkamers onder een andersoortig dak deze benaming. Onder de kenmerkende uiterlijke vorm van het mansardedak kunnen verschillende constructieve oplossingen schuilgaan, die uit traditionele spantconstructies, maar ook uit schenkelspanten kunnen bestaan (afb. 2).⁴ Hoewel het land van oorsprong niet met zekerheid kan worden vastgesteld, is de hoofdrol van Frankrijk in de ontwikkeling en verspreiding van dit dak, zowel in de zeventiende als in de negentiende eeuw, onbetwist. De oorsprong van gebroken daken kan worden gezocht in de traditie van kleinere woonhuizen.⁵

Afgezien van de vroeg ingeburgerde onjuiste schrijfwijze suggereert de benaming mansardedak dat de Franse architect François Mansart (1598-1666) de uitvinder van deze dakvorm is. Die aanname is gebaseerd op het gegeven dat Mansart de al ruim voor zijn ge-

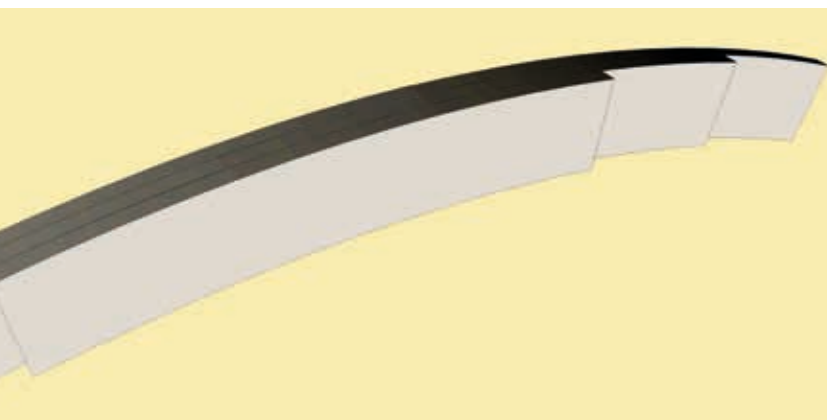
boorte ontwikkelde gebroken kap ('comble brisé') veelvuldig toepaste en daarmee een grote bekendheid gaf. Het vroegst gedocumenteerde Franse mansardedak staat op naam van Pierre Lescot (1515-1578). In 1546 ontwierp Lescot de zuidelijke vleugel aan de Cour Carrée van het Parijse Louvre met een mansardedak. Deze vleugel kwam gereed in 1553. Tijdgenoten van Mansart en nazaten schreven de uitvinding echter aan hem toe, vervolgens bleven naam en kapvorm met elkaar verbonden.⁶ Door toedoen van Mansart en zijn volgelingen en door de grootschalige opleving van het mansardedak in de tweede helft van de negentiende eeuw – toen massaal toegepast op Parijse woonblokken – wordt de gebroken kap – ook wel Franse kap genoemd – nog altijd algemeen geassocieerd met Frankrijk.⁷

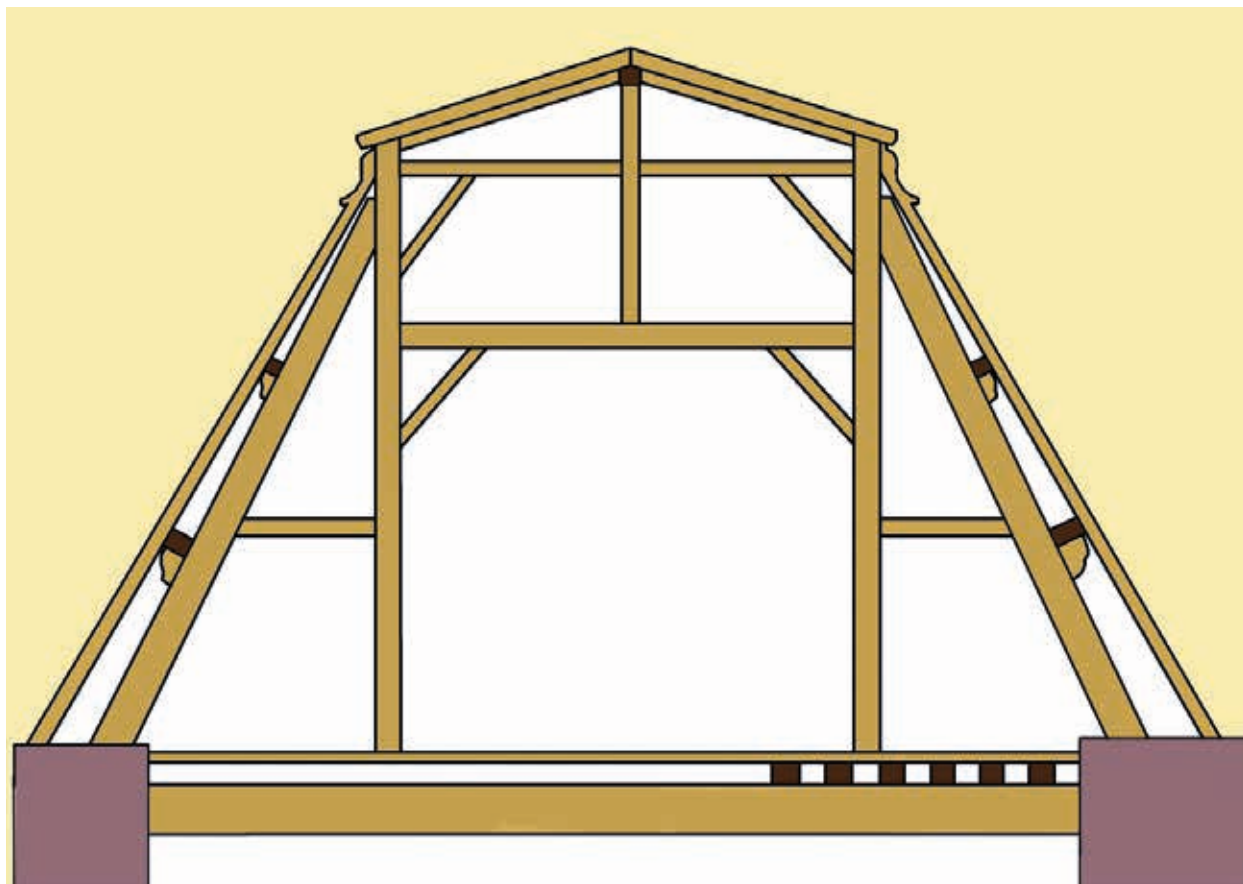
VROEGE TOEPASSINGEN

Zowel qua functie als qua constructie tekenen zich in de ontwikkeling van het mansardedak twee lijnen af, namelijk op het grotere schaalniveau van kastelen, kerken en kazernes enerzijds, en anderzijds op de schaal van kleinere gebouwen zoals woonhuizen en pakhuizen. De vakliteratuur richt zich voornamelijk op het grotere schaalniveau. De redenen om mansardedaken te verkiezen boven de al veel eerder toegepaste zadeldaken konden zowel van functionele als van architectonische aard zijn. Een praktische reden om te kiezen voor een mansardedak kan het winnen van berg- of woonruimte zijn. Al voor de toepassing van het mansardedak was er met betrekking tot woon/werkhuizen van met name kooplieden in de late Middeleeuwen een ontwikkeling gaande om de opslagcapaciteit van zolders te verbeteren. Borstweringen gecombineerd met kromstijlgebinten werden in verschillende delen van Europa verkozen boven de minder gunstige A-spanten zonder borstweringen. In Frankrijk werd die oplossing 'combles à surcroît' genoemd en ze vond tussen 1500 en 1700 frequent toepassing, vooral in het noorden.⁸

Een vergelijking van zadeldaken en mansardedaken valt, voor wat betreft de verhouding tussen de plattegrond van de zolderruimte in relatie tot de nuttig bruikbare ruimte, gunstig uit voor het mansardedak. Het zadeldak had vooral weinig effectieve ruimte in de vliering van de kap. Op de zolders van de relatief smalle huizen bood het mansardedak een oplossing met geringe restruimte en vooral op bredere panden leverde het eigen gewicht van de mansardekap in relatie tot de geringere windbelasting een stabielere dak op, omdat het aanmerkelijk lager was dan het zadeldak. Daarnaast werd het ook brandveiliger geacht.⁹ Bovendien gold dat het steile onderste dakdeel een betere lichttoetreding bood doordat dakkapellen ondieper waren dan de exemplaren in zadeldaken. Dit maakte het mansardedak meer geschikt voor bewoning dan het zadeldak. Aanvankelijk waren de dakkapellen in deze

2. Detail van de opbouw van een drielaagig schenkelspant (tekening auteur)





3. Parijs, staande dakstoel, kapdoorsnede Louvreleugel (tekening auteur naar Schübler 1731; overgenomen uit *Dächer der Stadt Basel*)

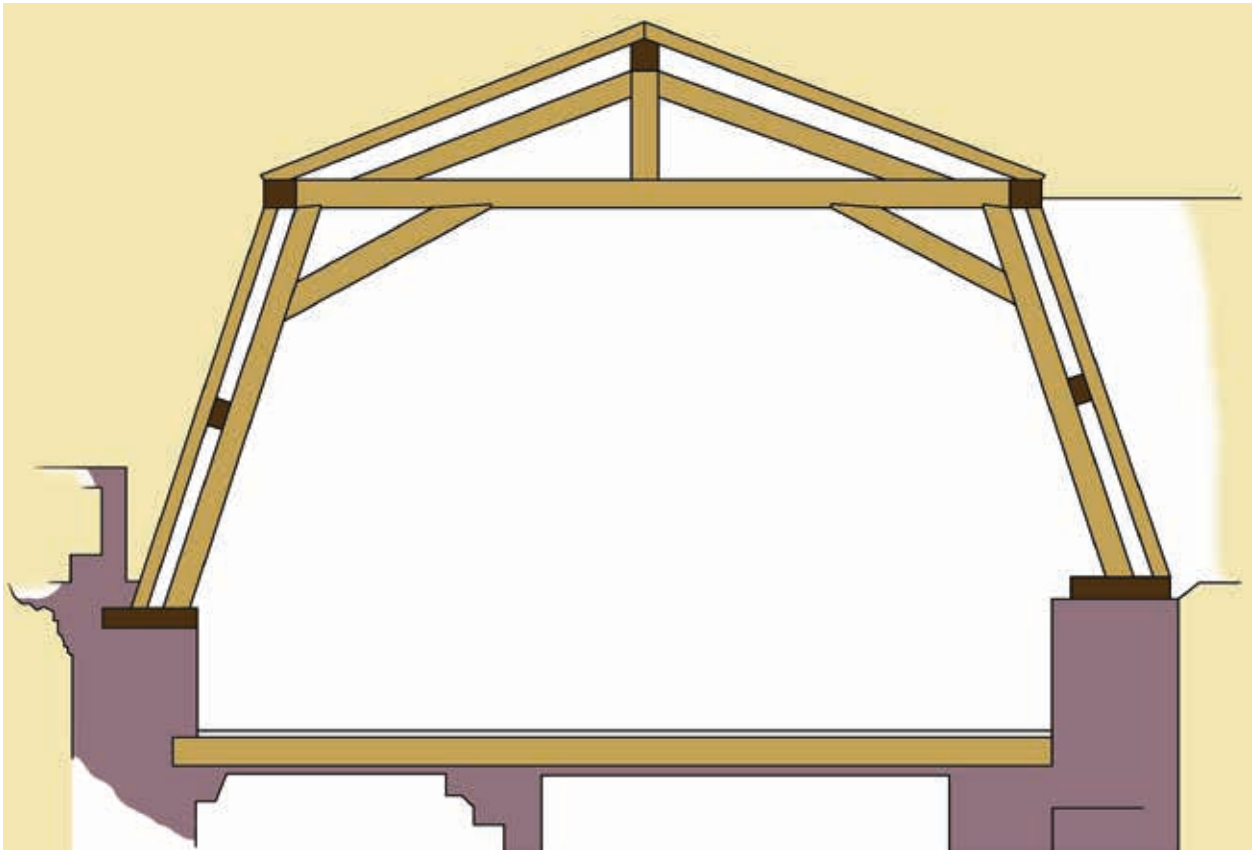
daken meestal niet bijzonder groot, waardoor de licht-toetreding beperkt bleef. Van kazernes is bekend dat de zolders, behalve voor de gebruikelijke hooiopslag, werden gebruikt als slaapplek voor de soldaten.

In Frankrijk, waar het hofceremonieel van de adel en de daaruit voortvloeiende plattegrondontwikkeling van paleizen al vroeg in de zeventiende eeuw om veel grotere bouwvolumes vroeg, kreeg het mansardedak (met grote overspanning en passend bij de horizontaal opgezette gevelarchitectuur) een grote verspreiding.¹⁰ In Parijs kregen ook veel adellijke woonhuizen in de stad en sommige woongebouwen met twee of drie eenheden een dergelijk dak.¹¹ Toch werden lang niet alle mansardedaken voor bewoning gebruikt. De illustraties in het traktaat *Cours d'architecture* van Augustin-Charles d'Aviler laten opslagvertrekken voor meubels en toiletruimtes zien.¹²

Bij kerken werden eveneens mansardedaken toegepast. Ruimtelijke vormde hier natuurlijk geen argument.¹³ Vooral architectonische aspecten met betrekking tot het exterieur boden een verklaring, want vorm en verhouding van kerkfaçades met een geringe frontonhoogte en grote klauwstukken in de flanken stonden ontegenzeggelijk op gespannen voet met grote, steile daken. De gewelven onder de constructie bleven open en werden versierd en vaak van stucplafonds of

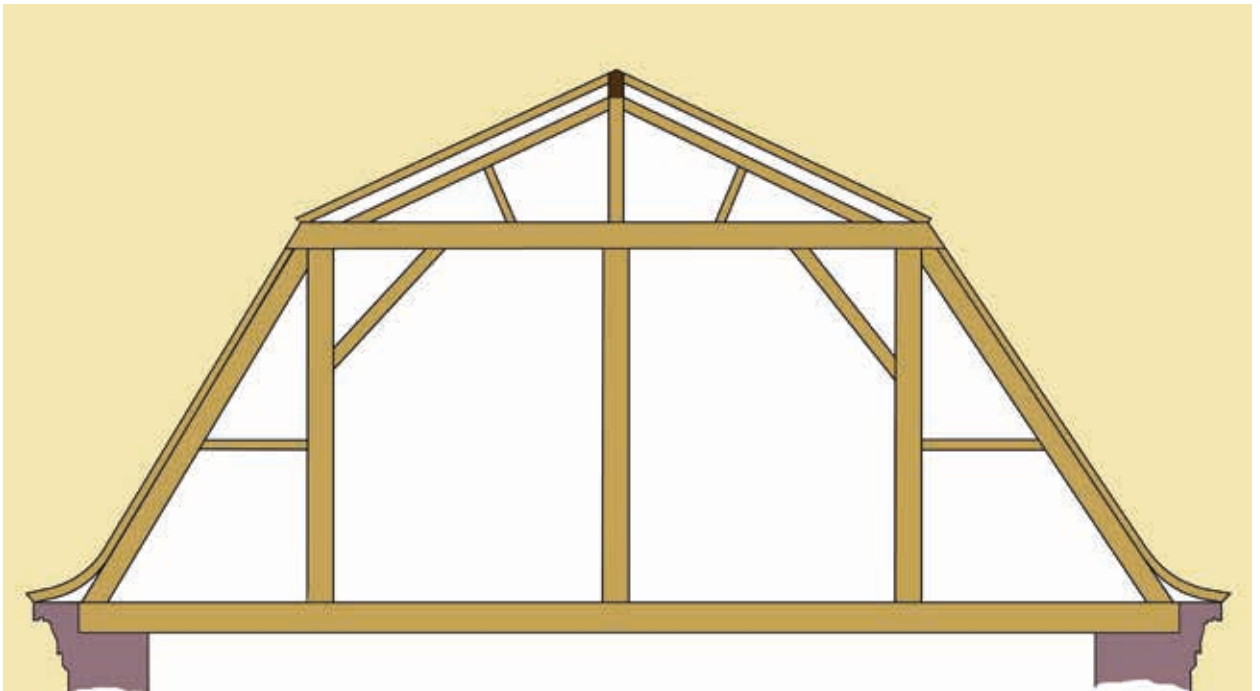
gewelfbetimmeringen voorzien. Met betrekking tot Frankrijk wordt nog een andere reden genoemd om te experimenteren met nieuwe kapconstructies: materiaalschaarste, gebrek aan hout in grote maten.¹⁴

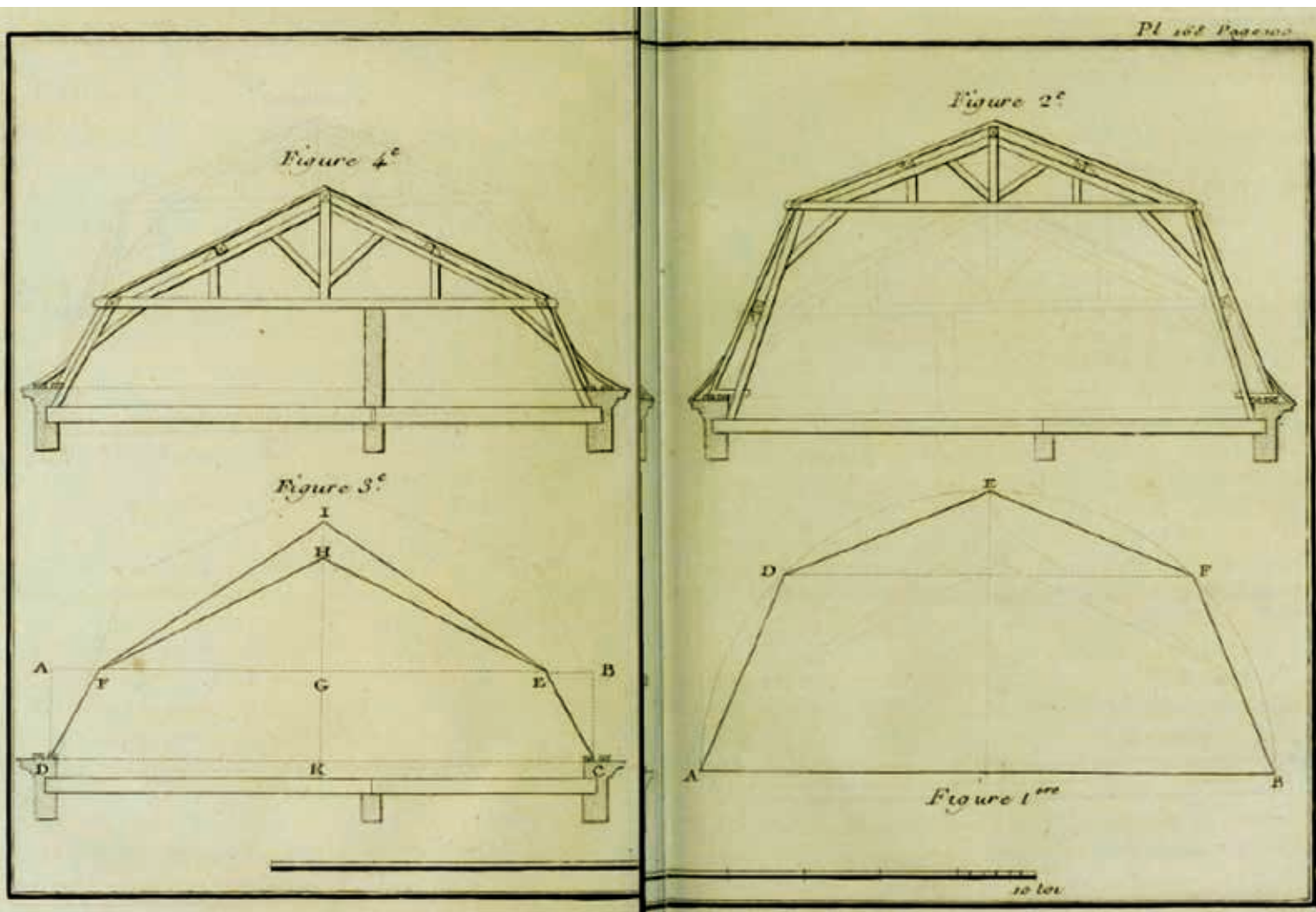
Vanaf het prille begin zien we uiteenlopende constructies en dakhellingen. De eerste zeventiende-eeuwse grote Franse mansardedaken werden uitgevoerd met rechthoekige dekbalkgebinten, zoals in het dak op de zuidelijke Louvreleugel (afb. 3). Zowel Mansart als zijn leermeester Salomon de Brosse (1571-1626) paste deze staande dakstoel toe. Terwijl Louis le Vau (1612-1670) in het Parijse Hôtel Lambert (1640-1644) al koos voor de liggende dakstoel, werd het dak van de voormalige koninklijke abdij van Val-de-Grâce (1645-1669) door François Mansart en Jacques Lemercier (1584-1654), ruim een eeuw na de bouw van de Louvreleugel nog ontworpen met een staande (afb. 4 en 5). Enige decennia bestonden beide constructies naast elkaar.¹⁵ Terwijl de generatie architecten na Mansart, onder wie zijn achterneef Jules Hardouin-Mansart (1646-1708), de liggende dakstoel toepaste op chateaus en grotere woonhuizen, werd dit in kleinere huizen waarschijnlijk al eerder gedaan. In de architectuurtheorie van de achttiende eeuw werd terugblikkend op de zeventiende eeuw niet of nauwelijks gerept over de oorspronkelijk staande dakstoel in kappen van grotere



4. Parijs, Hôtel Lambert (1640-1644) (tekening auteur naar Jacques-François Blondel, *Architecture Française* (...) (1752), II, Livre IV, nr. VII, pl. 5)

5. Voormalige koninklijke abdij van Val-de-Grâce (1645-1669) (tekening auteur naar Jacques-François Blondel, *Architecture Française* (...) (1752), II, Livre III, nr. XI, pl. 5)





6. Voorbeelden mansardespannen in C.E. Briseux, *Architecture moderne ou l'art de bien bâtir pour toute sortes de personnes tant pour les palais (...)*, Parijs 1743 (tweede uitgave na 1727) vijfde deel *L'art de bâtir des maisons de campagne*, hfd. 3 afb. 168

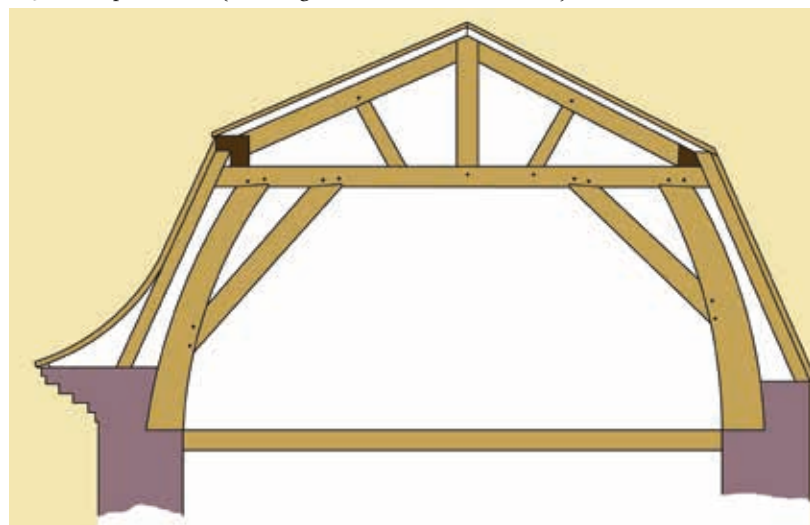
gebouwen.¹⁶ Wel treffen we daarin beelden aan van de ideale verhoudingen van mansardekappen met liggende dakstoel (afb. 6).

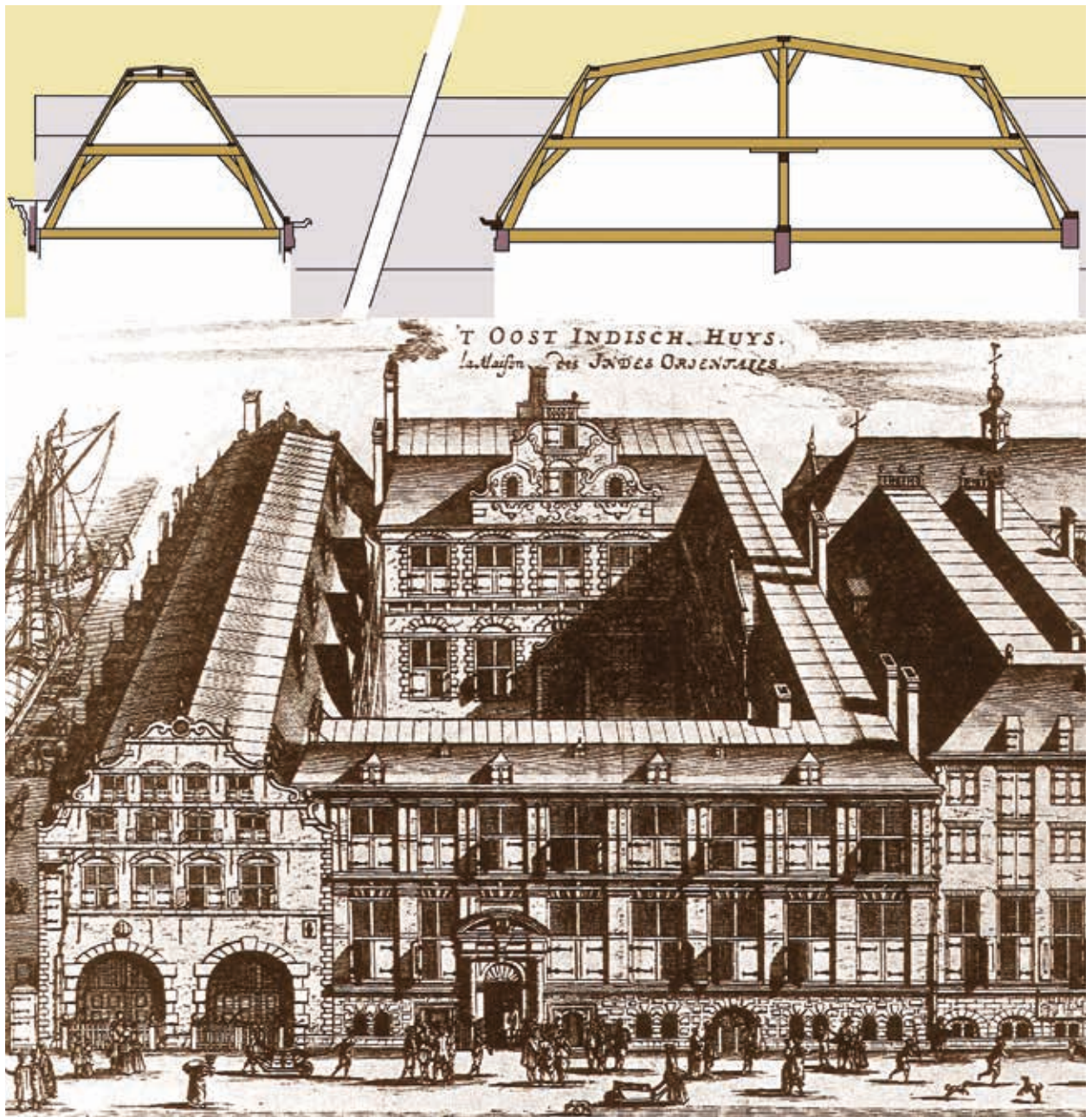
VERSPREIDING IN DE VROEGMODERNE TIJD

Tegen het einde van de zeventiende eeuw werd het dak niet alleen in Frankrijk toegepast.¹⁷ In Engeland en Schotland verschenen in de zeventiende eeuw grote gebouwen met mansardedaken, in het Engels aangeduid met de termen 'gambrel roof' en 'mansard roof'.¹⁸ In Engeland moet het mansardedak al zijn toegepast vóór het in het midden van de zeventiende eeuw op groter schaalniveau terrein won. Ook door de Britten zelf wordt dat grote formaat als Franse invloed gezien. Die invloed is zichtbaar in verschillende Engelse landhuizen en kan voor een deel worden toegeschreven aan Robert Pricke, die in de zeventiende eeuw een Engelse vertaling uitgaf van Pierre le Muets *Manière de bien bâtir* uit 1647.¹⁹ John Hope's House bij het Schotse Edinburgh werd gebouwd door sir William Bruce (1630-1710) en in de loop van de zeventiende eeuw ver-

groot door William Adam en diens zoon John. Zij lieten zich inspireren door een ontwerp uit 1680 van de Franse filosoof Claude Comiers (afb. 7).²⁰ Het plan van

7. John Hope's House (tekening auteur naar Comiers 1680)





8. Amsterdam, kapdoorsnede Oost-Indisch Huis, liggende dakstoel (tekening auteur naar J. Jehee/Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed)

Comiers was gebaseerd op een tekening van Philibert Le Roy († 1646) voor het tweede huis van Lodewijk XII in Versailles tussen 1631 en 1634, maar het dak verradt de wat modernere aanpak van Jules Hardouin-Mansart.²¹ De vrij bescheiden schaal van het huis leidde zelfs tot een spant met gekromde spantbenen en doet denken aan de genoemde Franse woonhuisvariant onder de naam 'comble à surcroît'.

Hoe het Londense Montagu House – in 1675 ontworpen door Robert Hooke (1635-1703) – er voor de brand in 1686 uitzag is niet bekend, maar het werd kort daarna herbouwd en voorzien van mansardedaken naar ontwerp van de vrij onbekende Franse architect Pierre Pouget. Zijn voorkeur voor Franse architectuur zou

hertog Ralph Montagu († 1709) er eveneens toe hebben bewogen om Daniel Marot in te huren voor werk aan Boughton House in de laatste twee decennia van de zeventiende eeuw. Dit landhuis in Northamptonshire, dat het uiterlijk heeft van een Frans chateau en het Engelse Versailles wordt genoemd, is eveneens voorzien van mansardedaken.²²

In Nederland komen we het mansardedak al vroeg tegen. Als de aanname juist is dat het Amsterdamse Bushuis uit 1550 al voor de uitbreiding met het Oost-Indisch huis in 1606 een mansardedak had, is dit het oudste Nederlandse voorbeeld (afb. 8).²³ Zeker is dat die uitbreiding in 1606 een mansardedak kreeg. Andere vroege voorbeelden zijn de Beurs (1611) van Hen-

drick de Keyser (1565-1621) en het West-Indisch Huis (1642).²⁴ Als verklaring voor de toepassing van de gebroken kap op het Amsterdamse Bushuis en het Oost-Indisch Huis is verondersteld dat dit te maken had met de opslag van wapens en munitie, die geen vocht konden verdragen. Daarom zouden de buitenvlakken steil zijn uitgevoerd en met leien zijn gedekt.²⁵

Terwijl er in de Republiek in de zeventiende eeuw duizenden woonhuizen, buitenhuizen, kerken, handels- en andere gebouwen werden neergezet, bleef de toepassing van mansardedaken beperkt tot enkele uitzonderingen, zoals de kap op de burgerzaal van het stadhuis op de Dam in Amsterdam (afb. 9). De oorspronkelijke overkapping van de burgerzaal en de ontwerpen ter verbetering van die kap kunnen echter worden begrepen vanuit de ontwikkelingsgeschiedenis van het mansardedak, waarin het maken van een grote, vrije overspanning gecombineerd met een beperkte hoogte het doel was.²⁶

Pas in de loop van de achttiende eeuw begon het aantal mansardedaken vooral op grotere gebouwen in de Nederlanden toe te nemen, waarbij de gezaghebbende, al aangehaalde *Cours d'architecture* van d'Aviler als inspiratiebron werd gehanteerd.²⁷ Het na een brand in

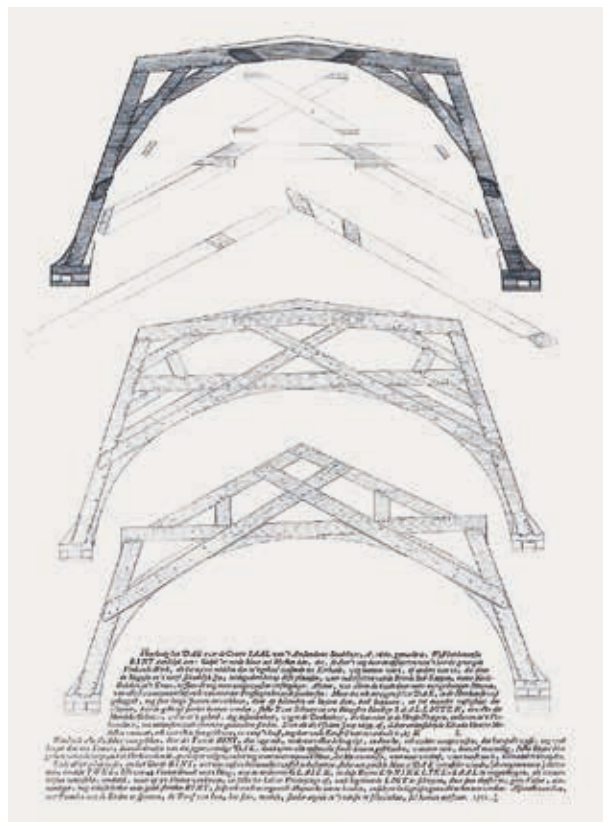
1943 gerestaureerde Huis de Voorst werd ongeveer in zijn huidige vorm omstreeks 1700 in opdracht van Arnold Joost van Keppel (1670-1718) ontworpen in 1695 en gebouwd door Jacobus Roman (1640-1716) en Daniel Marot (1661-1752) (afb. 10). Het wordt gezien als vroegste voorbeeld met een mansardedak op het schaalniveau van landhuizen en wordt ook wel het Gelderse Versailles genoemd.²⁸ Incidenteel werd het mansardedak toegepast op voorname stadspaleizen en buitenplaatsen. Een voorbeeld is het Van Dishoeckhuis aan de Vlissingse Dokkade, gebouwd in 1733 en ontworpen door Jan Pieter van Burscheit de Jonge (1699-1768).²⁹ Deze kapvorm, met bol uitgevoerde onderste dakdelen, werd ook afgebeeld op de titelprent van het *Nouveau livre de Bâtimens de Différentes pensées* van Daniel Marot.³⁰ Van Burscheit ontwierp verschillende gebouwen in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden met mansardedaken (afb. 11).

Ook in het Amsterdamse daklandschap van de achttiende eeuw won het mansardedak aarzelend terrein.³¹ Vóór 1712 tekende Daniel Marot drie ontwerpen die suggesties gaven voor Amsterdamse grachtenpanden.³² Een zevenassige voorgevel bekroonde hij met een omlopend of schildvormig mansardedak en twee smallere huizen gaf hij dwarsgeplaatste mansardedaken, zoals in steden van de ons omringende landen gangbaar was. Een concreet voorbeeld uit de achttiende eeuw is Herengracht 182, waar voor- en achterhuis werden voorzien van mansardedaken. Dit moderne grachtenhuis, genaamd De Zonnewijser, werd in 1772 ontworpen door de Duitse architect Liborius Friedrich Druck voor de Amsterdamse regent Arnout Jan van Bienen (afb. 12).³³ Voor het moderne interieur had Druck in Brussel Franse ideeën opgedaan.³⁴ Natuurlijk kan het mansardedak evenzeer als Franse invloed worden gezien. Een invloed die ook duidelijk waarneembaar is in Abraham van der Harts niet-uitgevoerde ontwerp voor een rij woningen met mansardedaken aan de Lange Leidsedwardsstraat.³⁵

Met name in Den Haag verrees in de achttiende eeuw een aantal belangrijke gebouwen met mansardedaken. In 1776 werd op het Binnenhof een nieuwe balzaal gebouwd, die van 1795 tot 1992 als vergaderruimte van de Nationale Vergadering werd gebruikt. Het was een van de weinige gerealiseerde onderdelen van een ontwerp van F.L. Gunkel voor het Stadhoudelijk Kwartier van het Binnenhof (afb. 13 en 13 A).³⁶ Duitse invloed lijkt zichtbaar in de constructie van het mansardedak door de kruislingse schoring van het hangwerk om het stucplafond te dragen. Ook een enkel groter woonhuis, zoals Lange Voorhout 11, kreeg een mansardedak.³⁷

In Duitsland won het mansardedak, na een enkel vroeg voorbeeld, na 1700 terrein.³⁸ Evenals in Frankrijk werd om architectonische en praktische redenen voor dit dak gekozen.³⁹ De Franse architect Jean-Bap-

9. Doorsneden van de oude, de versterkte en de door Nicolaas Listingh bedachte nieuwe kap boven de burgerzaal, uit: *Nette prent-verbeeldingen vande twee kloecke houten modellen inde maandt Juny 1699 vervaardigt ... van het schoone en kostelyke dak over de Grootte Saal van het Stadthuys tot Amsterdam*, Amsterdam ca. 1701





*Afbeddinge van het Huis te Voorst, buiten de Straet Zutphen
toebehoorende aan zyn Excellentie den Grave van Albemarle*

*A. & Groot-Straet. B. Kerkhof, giffen. Lijpment, voor de Kerkhof en d'eerplaatse van de Domestiquen.
C. Groot-Straet van Communicanten naar d'oorlog-huize en de Kerkhof. D. Rijkdom, na de Kerkhof en Thuyen.
Een Schilder van de Kerkhof van d'oorlog-huize en d'oorlog-huize.*

Illustrissimo atque
ARNOLO TUATO
Comiti de Albemarle
Prætorii et
a. d. d.
PRÆTORII

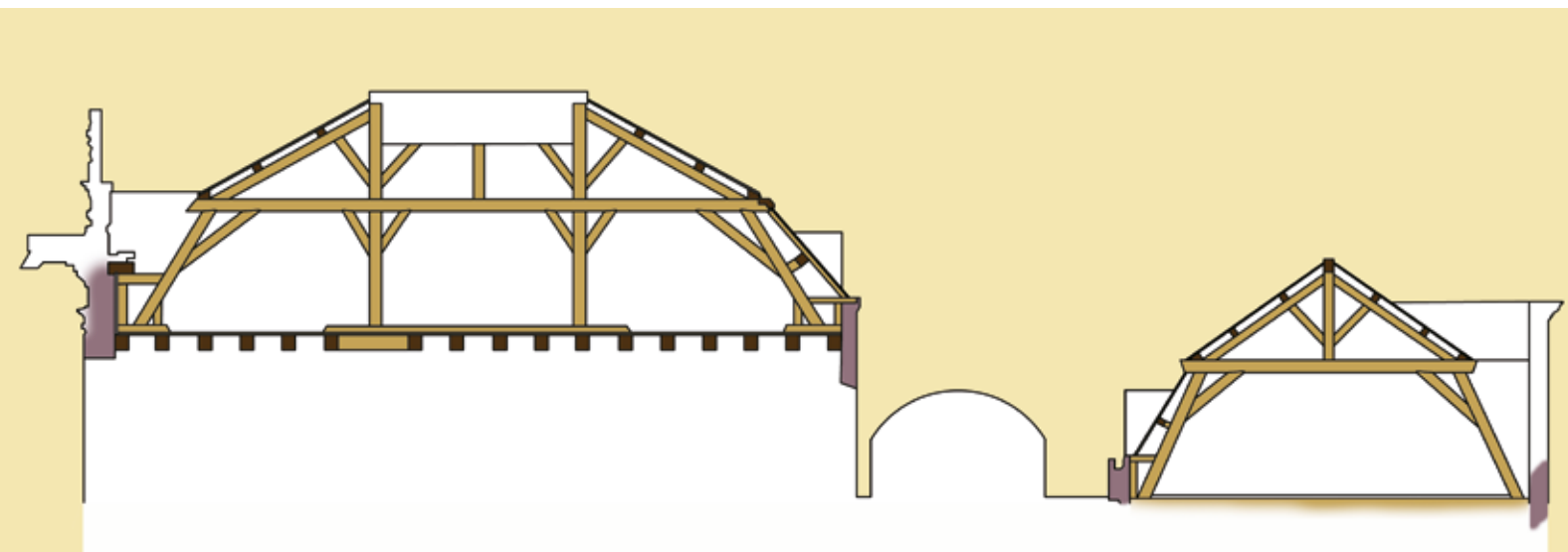
10. *Eefde bij Lochem, Huis de Voorst*, prent door Pieter Schenk en Romeyn de Hooghe, ca. 1675-1711 (Rijksmuseum Amsterdam)

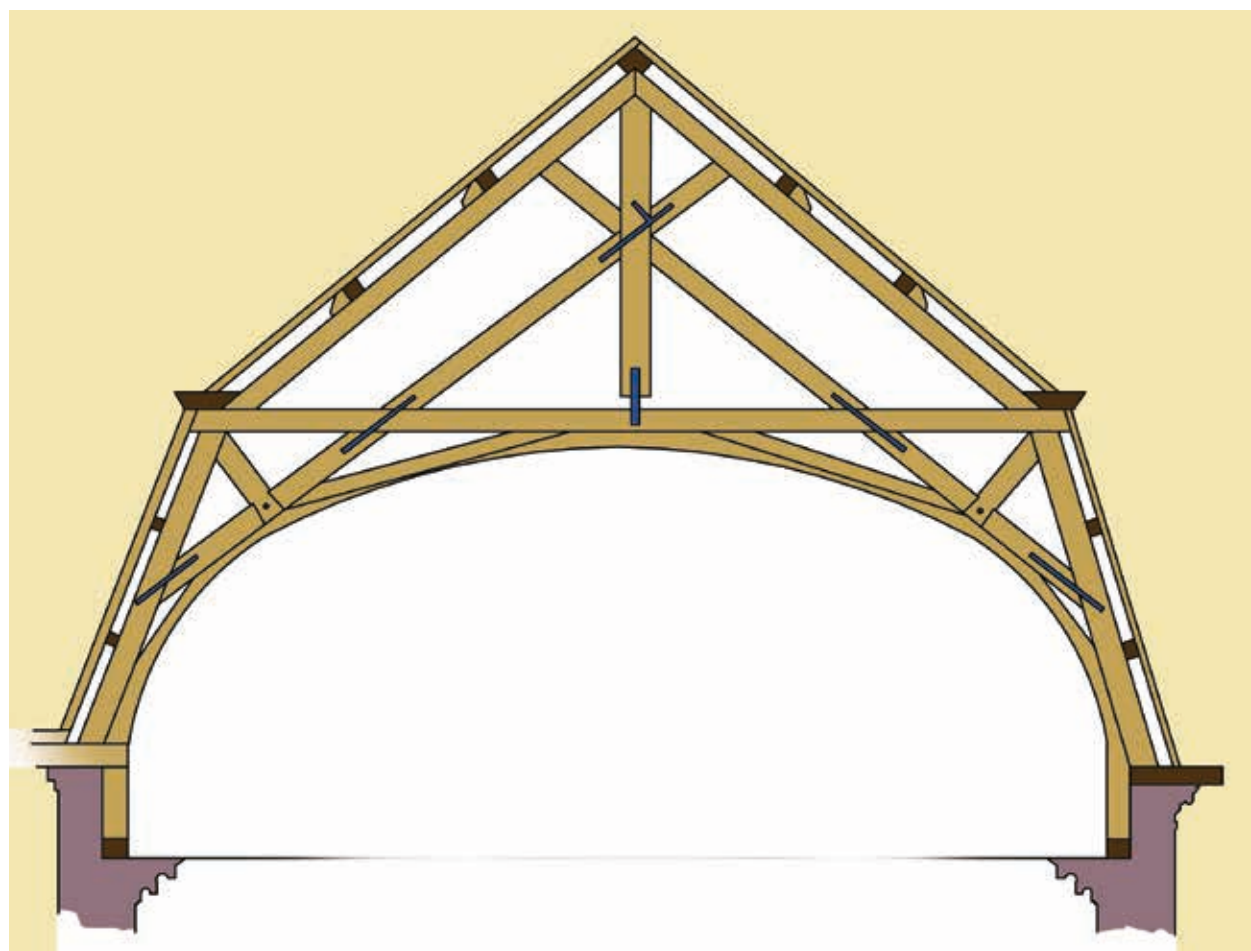
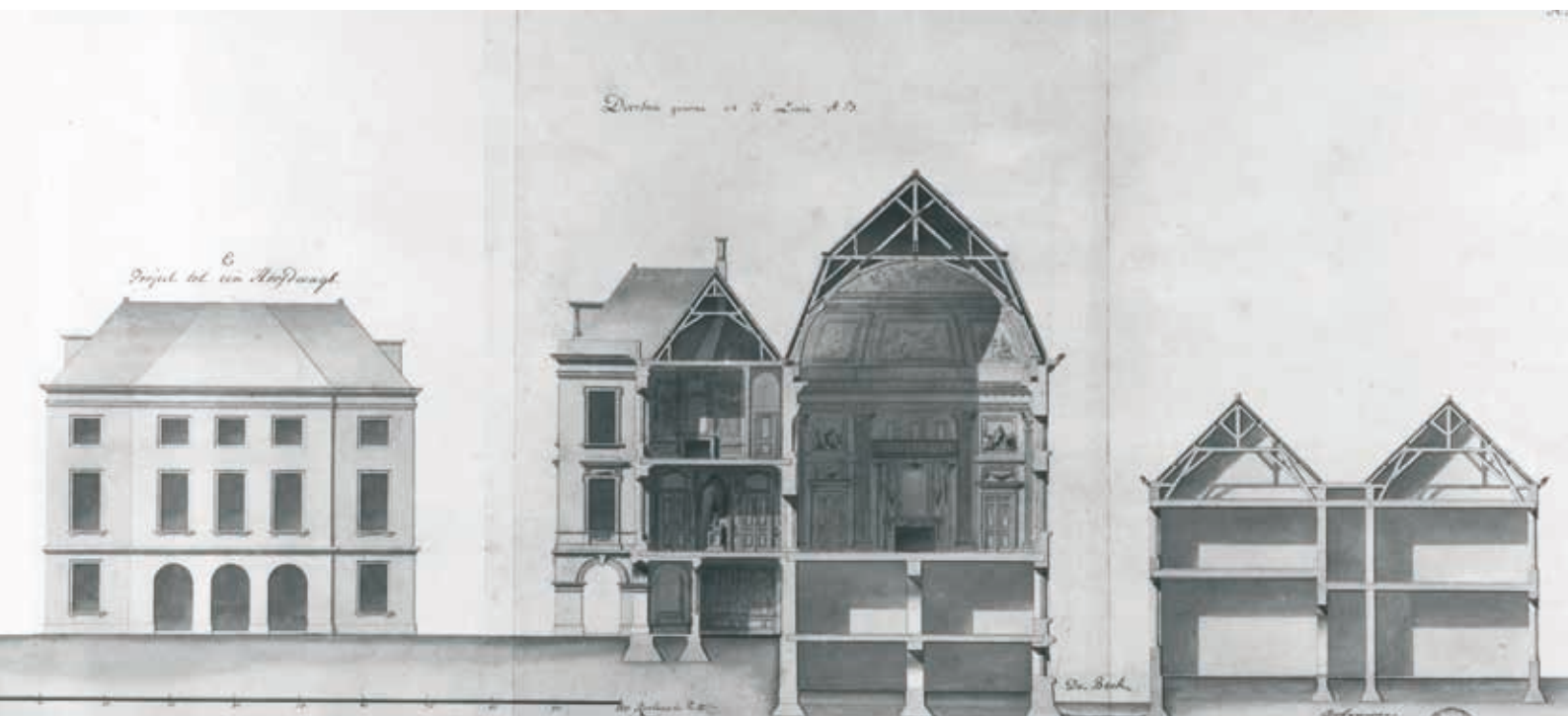




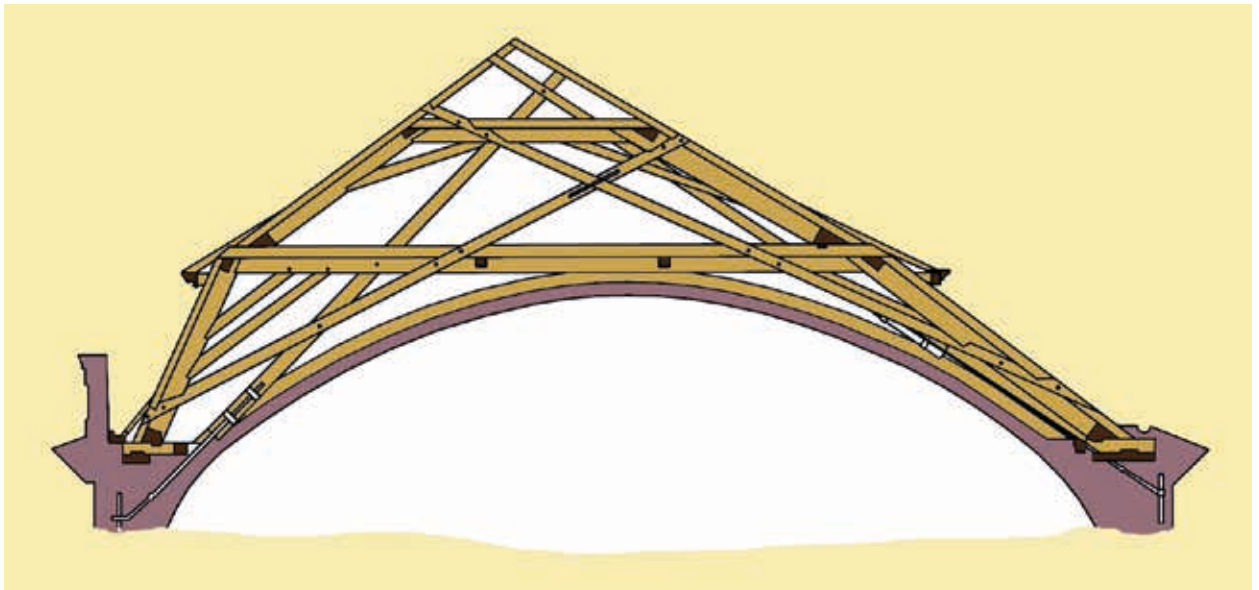
11. Vlissingen, Houtkade 12, Van Dishoeckhuis (gesloopt 1986). Opname door G.Th. Delemarre, maart 1956 (Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed)

12. Amsterdam, dakdoorsnede van Herengracht 182 (tekening auteur naar L.F. Druck 1772)





13 en 13A. Den Haag, dakdoorsnede van de vergaderruimte Nationale Vergadering (tekening auteur naar doorsnede van de nieuwe vleugel van het stadhouderskwartier en de opstand van de hoofdwatch op het Binnenhof in Den Haag door F.L. Gunckel, ca. 1776) (Nationaal Archief Den Haag)



14. Würzburg, doorsnede van de kap boven het trappenhuis van de Residenz uit 1739 (tekening auteur naar Sedlmaier-Pfischer in M. Schuller, 'Neues aus dem Süden. Meisterwerke barocker Zimmermannskunst', in: Zalewski 2009, 91-104, 97)

tiste Broebes (1660-1720) wordt verantwoordelijk gehouden voor het oudste mansardedak in Noord-Duitsland. In 1688 tekende hij op het door hem ontworpen Weserbrückentor in Bremen het eerste exemplaar in deze regio.⁴⁰ Een ander belangrijk vroeg voorbeeld was het dak van het slot Herrenhausen in Hannover, ontworpen door Johann Peter Wachter († 1690) en Tommaso Giusti (1644-1729), dat tussen 1694 en 1696, dus na de dood van Wachter, werd gebouwd.⁴¹ Het Noord-Duitse Ausreiterhaus (1711-1713) van de Ritterakademie in Lüneburg, ontworpen door Johann Caspar Borchmann (1669-1736), bezit een van oudste mansardedaken in dit gebied, dat bedoeld was om het gebouw een modern uiterlijk te geven.⁴²

Veel zuidelijker laat de hoofdkap van het kasteel Weissenstein (1715) in Pommersfelden, iets ten noorden van Neurenberg, zien hoe het wenselijke architectuurbeeld in combinatie met de beoogde functie kon leiden tot grote constructieve inspanningen. De overdadig lijkende hoofdspanten van het mansardedak kunnen worden gezien als een weigering om de lokale kapconstructiebouw los te laten, maar waren ook nodig omdat de grote overspanning (24 meter) een zwaar stucplafond moest kunnen dragen.⁴³ Een ander belangrijk Duits barokbouwwerk is de bisschoppelijke residentie in het nabijgelegen Würzburg, die werd opgetrokken tussen 1720 en 1744. Dit door Balthasar Neumann (1687-1753) ontworpen gebouw werd voorzien van een aantal mansardedaken, waarvan het asymmetrische exemplaar op het trappenhuis er uitspringt (afb. 14). Aan de hofzijde voegt dit dakdeel zich keurig in het mansardedak, maar naar achter maakt het extra meters voor een enorme overspanning die een korfbooggewelf bevat met een beschilderd stucplafond.⁴⁴

Opvallend is dat Duitse kappen vaak zwaarder van constructie waren dan hun Franse evenknieën. Ook lijkt er in Duitsland sprake van een voorkeur voor een steilere helling van de bovenste dakvlakken in vergelijking met Frankrijk.⁴⁵ Vermoedelijk speelden bij die keuze niet alleen architectonische argumenten een rol, maar ook een praktische reden als belasting door overvloedige sneeuwval.⁴⁶ De steilere helling zorgde er bovendien voor dat alle vlakken van het Duitse mansardedak met pannen konden worden gedekt, terwijl in Frankrijk voornamelijk roevendaken met lood en soms koper werden aangetroffen, in de negentiende eeuw overigens vooral zink. Een ander verschil is dat de Duitse varianten vaker geen of slechts kleine dakkapellen hebben, wat wijst op een verschil in gebruiksfunctie en constructieve uitvoering. Vooral bij Duitse voorbeelden valt op dat zolders worden doorkruist door grote hoeveelheden kapconstructiehout, waardoor een verblijfs- of opslagfunctie onwaarschijnlijk is. Tegelijkertijd gingen de mansardedakconstructies, vrijwel alle met liggende dakstoel, onderling nog meer verschillen. Christian Gottlob Reuss beeldde in 1764 in zijn *Anweisung zur Zimmermannskunst* een aantal voorbeelden af en liet een relatie zien tussen de variërende overspanningslengte en kapconstructies; het merendeel van zijn voorbeelden bestond uit mansardedaken.⁴⁷

Paul Zalewski, die argumenten van architectonische aard noemt om het succes en de spreiding van het mansardedak te verklaren, stelt dat in de achttiende eeuw de invloed van de Franse en Nederlandse bouwkunst oorzaak was van de Europese verspreiding van het mansardedak, want die invloed strekte zich uit van het Midden-Oosten tot in Scandinavië en Oost-Europa en was minstens zo groot als de Italiaanse.⁴⁸ Gezien

het geringe aantal mansardedaken dat in de Nederlanden tussen het midden van de zeventiende en het midden van de achttiende eeuw werd gebouwd, lijkt die rol te moeten worden afgezwakt.

NEGENTIENDE EEUW

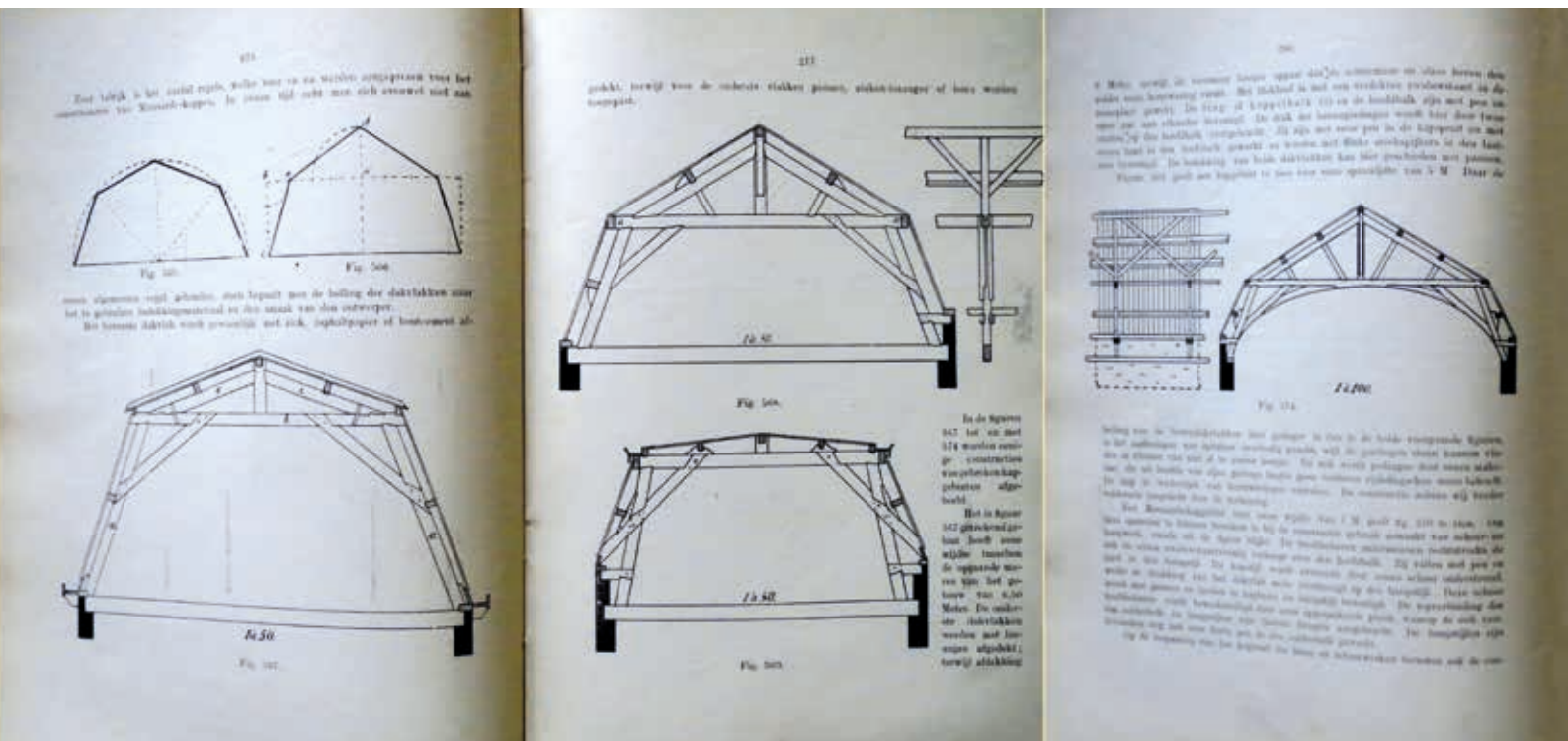
In de negentiende eeuw werd het mansardedak op grote schaal toegepast op stedelijke woongebouwen, steeds vaker met de nokrichting evenwijdig aan de straat met aaneengeschakelde zolders en doorgekoppelde gordingen en muurplaten. Opnieuw was Frankrijk de aanjager van een golf van mansardedaken, die zich deze keer in vrij korte tijd over een groot deel van de wereld uitstreckte. In de tweede helft van de negentiende eeuw werd het bouwen steeds verder gereguleerd door overheden, wat verregaande standaardisatie tot gevolg had, een internationaal verschijnsel. In grote steden als Parijs, Londen, Wenen, München en Berlijn speelde bevordering van het algemeen welzijn rond het midden van de negentiende eeuw een toeneemende rol.⁴⁹ Onder invloed van de centralistisch aangestuurde, rigoureuze bouwcampagne in de tweede helft van de negentiende eeuw in Parijs, de *grands travaux* van Napoleon III, keizer van 1852 tot 1870,⁵⁰ – onder supervisie van baron Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), de prefect van het departement van de Seine in Parijs – ontstond een dakenlandschap dat door het mansardedak werd gedomineerd. Regulering met betrekking tot de goothoogte in Parijs wordt regelmatig genoemd als stimulans om mansardedaken te bouwen ten einde zonder formele overtreding een

extra woonlaag te kunnen creëren.⁵¹ In tal van Europese steden maakten beperkingen ten aanzien van bouwhoogten of goothoogten deel uit van de nieuwe regels voortvloeiend uit de toen gelegde relatie tussen gezondheid en lichttoetreding. Bouwhoogte en straatbreedte werden op elkaar afgestemd.

Nederland vormde daar geen uitzondering op. Hier gebruikte men gedurende enkele decennia voornamelijk de Algemene Politieverordeningen om het bouwen te reguleren.⁵² In de gemeentelijke bouwverordening van Amsterdam uit 1858 werd bouwen niet alleen vergunningplichtig gemaakt, maar werd ook de bouwhoogte aan een maximum onderworpen in verband met toetreding van licht en lucht.⁵³ Na de discussie over de 'eischen der gezondheidsleer', die bepaalden dat huizen niet hoger mochten zijn dan straatbreedte, werden de voorschriften zelfs opgenomen in de algemene politieverordening van 1869.⁵⁴

Binnen het proces van cityvorming in Amsterdam nam de toepassing van het mansardedak in omvang en variatie toe. Hoewel de mansardekap in de tweede helft van de negentiende eeuw – vermoedelijk met het oog op materiaalbesparing en economie – met een lichte constructie werd uitgevoerd, kende de verschijningsvorm juist vele varianten. 'Zeer talrijk is het aantal regels [m.b.t. maten en verhoudingen], welke voor en na werden aangeprezen voor het construeren van Mansarde-kappen. In onzen tijd acht men zich evenwel niet aan eenen algemeenen regel gebonden, doch bepaalt men de helling der dakvlakken naar het te gebruiken bedekkingsmateriaal en den smaak van den

15. Enkele kapdoorsneden uit *Burgerlijke bouwkunde* van L. Zwiers, 1907



ontwerper', concludeerde Lambertus Zwiers in zijn handboek uit 1907.⁵⁵ Dat het niet alleen om de relatie tussen dakvorm en bedekkingsmateriaal ging, maakte hij duidelijk door vervolgens een aantal verschillend geconstrueerde exemplaren af te beelden (afb. 15).⁵⁶

Behalve de draagconstructie was dus ook de verschijningsvorm heterogeen, waarbij een verschil is te zien tussen woonhuizen en woonblokken in steden, en woonhuizen op het platteland. De bovenste dakdelen van de woonhuizen in steden waren in Nederland over het algemeen wat platter dan de wat steilere exemplaren op het platte land. Van de laatste werden doorgaans alle dakdelen gedekt met pannen.⁵⁷ Het op industriële schaal beschikbaar komen van zink en de doorontwikkeling van bitumineuze dakbedekkingen hebben ongetwijfeld bijgedragen aan het succes van het mansardedak in de tweede helft van de negentiende eeuw en vooral omstreeks 1900.⁵⁸ Deze materialen waren bij uitstek geschikt voor de bovenste dakvlakken met een te geringe hellingshoek voor de toepassing van pannen, waarvoor voorheen het dure lood en koper werden gebruikt.

AMSTERDAM

In de periode tot ongeveer 1875 bleven de bouwactiviteiten in Amsterdam voornamelijk beperkt tot verbouw en onderhoud van bestaande panden, waarbij regelmatig zadeldaken door mansardedaken werden vervangen.⁵⁹ Op opengevallen percelen en heringerichte terreinen werd nieuwbouw bijna zonder uitzondering van mansardedaken voorzien. Hetzelfde gold voor de stadsuitbreidingen die volgden. In Amsterdam verrezen tegen het einde van de negentiende eeuw de eerste snel en goedkoop gebouwde woonblokken.⁶⁰ In veel van de stadsuitbreidingen kregen deze aaneengeschakelde daken met de nokrichting evenwijdig aan de rooilijn. De noklijnen volgden de assen van de bouwstroken over de volle lengte en breedte van de woonblokken, zoals in de negentiende-eeuwse 'Haussmann-blokken'. Op de hoeken van de blokken werden de dakenvolumes in verstek op elkaar aangesloten.

De wens tot cityvorming werd ook in Amsterdam gevoeld. Nieuwe grote gebouwen werden bijna zonder uitzondering, naar de architectuurmode in grote Europese steden, van mansardedaken voorzien. Zo kreeg de Raadhuisstraat, het resultaat van de in 1896 gereedgekomen doorbraak in het oude stadsweefsel tussen de Herengracht en de Keizersgracht, aan de zuidzijde een grootstedelijke halfopen winkelgalerij met mansardedaken, ontworpen door A.L., S.G. en D.N. van Gendt.⁶¹ In het oude stadscentrum en aan de rand daarvan werden nieuwe grand hotels en warenhuizen gedekt met mansardedaken, zoals het tussen 1866 en 1867 gebouwde en tussen 1899 en 1900 verhoogde Amstelhotel.⁶² Ook de monumentale publieksgebouwen aan de rand van de oude stad en in de nieuwe uitbrei-

dingswijken, zoals het Centraal Station (1881-1889), het Rijksmuseum (1877-1885) en het Concertgebouw (1888), kregen alle mansardedaken.

In grote gebouwen met mansardedaken werd de verkregen extra ruimte nagenoeg niet functioneel benut. Bij woonhuizen werd dit juist urgenter dan ooit. Terwijl in Parijs de woonfunctie onder het mansardedak gebruikelijk was, wijzen aangetroffen zolderinterieurs of resten daarvan in Amsterdam regelmatig op een functie als bergruimte.⁶³ Beide toepassingen waren in Amsterdam blijkbaar gewoon. Tegen het einde van de negentiende eeuw lijkt de woonfunctie de overhand te krijgen.⁶⁴

Of in de negentiende eeuw de prijs van lang constructiehout, zoals eerder in Frankrijk, een rol heeft gespeeld bij de massale keuze voor mansardedaken in bijna alle grote Europese steden, is vooralsnog niet duidelijk. Wel valt op dat veel van de mansardedaken uit het laatste kwart van die eeuw opvallend licht werden uitgevoerd. Een aanzienlijke hoeveelheid doorhangende dakvlakken getuigt van mager constructiehout. Er kan een relatie met de revolutiebouw worden gelegd, maar hierbij moet worden aangetekend dat het fenomeen van te magere kapconstructies zich hier en daar ook buiten de grote steden voordoet. Zonder meer kan worden gesteld dat de keuze voor het mansardedak in heel veel gevallen een goedkoop dak opleverde. Regelgeving met betrekking tot nieuwe materialen en constructies liep in die periode achter op de snel veranderende bouwpraktijk.⁶⁵

AMSTERDAM, VAN DAK NAAR DOOS

Bouw- en verbouwtekeningen in de Beeldbank van het Stadsarchief van Amsterdam geven niet alleen een indruk van de enorme hoeveelheid, maar ook van de experimenteerdrijf met verhouding en vorm.⁶⁶ Vanaf ongeveer 1860 tekende zich in Amsterdam een ontwikkeling af waarin de vorm van het mansardedak geleidelijk een evolutie van dak naar doos onderging. Met betrekking tot deze evolutie is het onderscheid tussen het mansardedak en het onvolledige mansardedak relevant, zoals gemaakt in de vroegtijdigste-eeuwse leerboeken van Zwiers en Wattjes. Kenmerken van het mansardedak verdwenen tussen omstreeks 1860 en 1920 geleidelijk, totdat een nagenoeg verticale opbouw met plat dak overbleef. Vóór de grote stadsuitbreidingen van Amsterdam zien we dit fenomeen al hier en daar optreden in de individuele woningverbouw en -herbouw. Maar omstreeks 1900 nam die ontwikkeling een hoge vlucht. Uiteindelijk werd het mansardedak louter aanleiding tot maximalisatie van de nuttig bruikbare ruimte en namen de dakdoorsneden steeds meer de vorm van rechthoeken aan (afb. 16). Dit gold uitdrukkelijk voor woonhuizen en woonblokken en niet of nauwelijks voor de grotere gebouwen die werden gerealiseerd in het kader van de cityvorming.

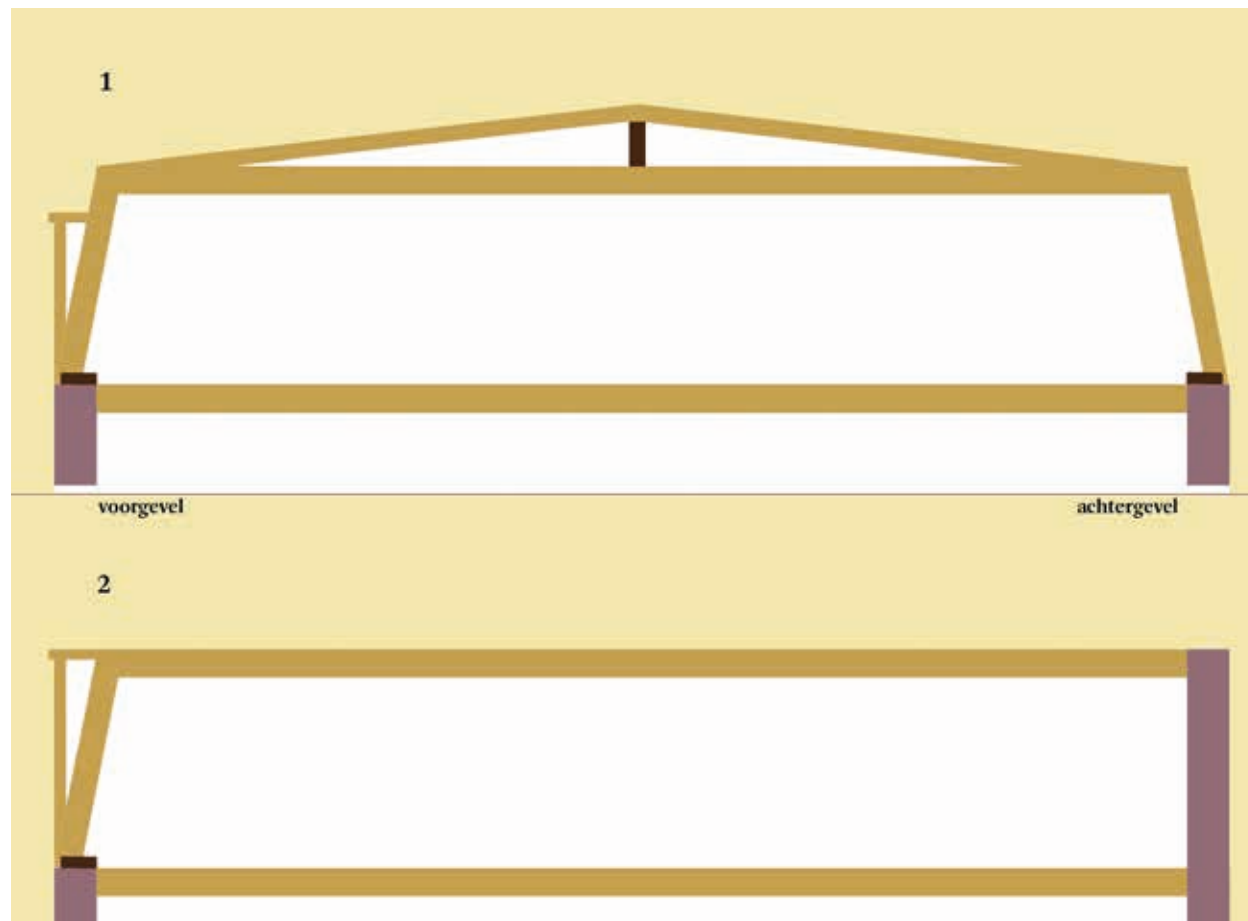
In de laatste drie à vier decennia van de negentiende eeuw komen we een grote variëteit aan mansardedaken tegen.⁶⁷ In 1868 tekende C. Outshoorn (1810-1875) een blok van twee huizen aan de Keizersgracht 87 onder een gezamenlijk mansardedak met minimale schoring en een nokrichting evenwijdig aan de rooilijn.⁶⁸ In 1871 en 1881 ontwierpen P.J. Hamer (1812-1887) en zoon W. Hamer (1843-1913) respectievelijk de woonhuizen Damrak 91 en Vondelstraat 9, voorzien van mansardedaken op lage borstweringen en met degelijk geschoorde volledige spanten, zoals terug te vinden in de leerboeken (afb. 17).⁶⁹ In 1886 ontwierp Ed. Cuypers (1859-1927) een klein woonhuisblok, Weesperzijde 34, met asymmetrisch mansardedak zonder borstwering, waarvan het lagere gedeelte in tegenstelling tot het hogere twee verdiepingen bestreek (afb. 18).⁷⁰ Drie jaar later kwam A.L. van Gendt (1835-1901) met het woonhuis De Ruijterkade 125, voorzien van twee soorten mansardedaken, het ene asymmetrisch, het andere twee spanten hoog.⁷¹

Een andere bijzondere illustratie van de experimenteerdrijf die tot uiting komt in de negentiende-eeuwse bouwtekeningen, vormt het feit dat de paden van het mansardedak en het schenkelspant elkaar opnieuw

kruisten. Waar ze in de zestiende eeuw nog afzonderlijke oplossingen vormden om de krapte op de Franse houtmarkt te lenigen, begonnen ze nu gezamenlijk deel uit te maken van een enkele kap. In 1869 ontwierp W.J.J. Offenbergh (1812-1873) een mansardedak met Philbertspant als kapconstructie voor een dubbel woonhuis aan het Frederiksplein (afb. 19).⁷² Gedurende de rest van de negentiende eeuw bleef deze gecombineerde dakoplossing met regelmaat terugkeren, zoals bijvoorbeeld de in 1871 door G.W. Breuker (1828-1878) getekende, vrij luie kap op het woonhuis Nieuwendijk 19.⁷³ Een merkwaardige variant vormt het dak met excentrische noklijn van het hoekhuis Plantage Middenlaan 28. Hier werden de dakhellingen aan de straatzijde beide steiler uitgevoerd, waardoor een grotere kromming in de schenkelspantbenen nodig was.⁷⁴ Een ander opvallend voorbeeld werd aangetroffen in het voormalige pakhuis Spuistraat 199. Hier werd in 1875 een mansardedak gerealiseerd door Philbertspanten aan de buitenzijde te combineren met een geometrisch hangwerk dat oorspronkelijk door beglazing van de vlakkere bovenvlakken van het dak het skelet van een lichtstraat vormde.⁷⁵

Voor na 1880 zien we steeds meer onvolledige man-

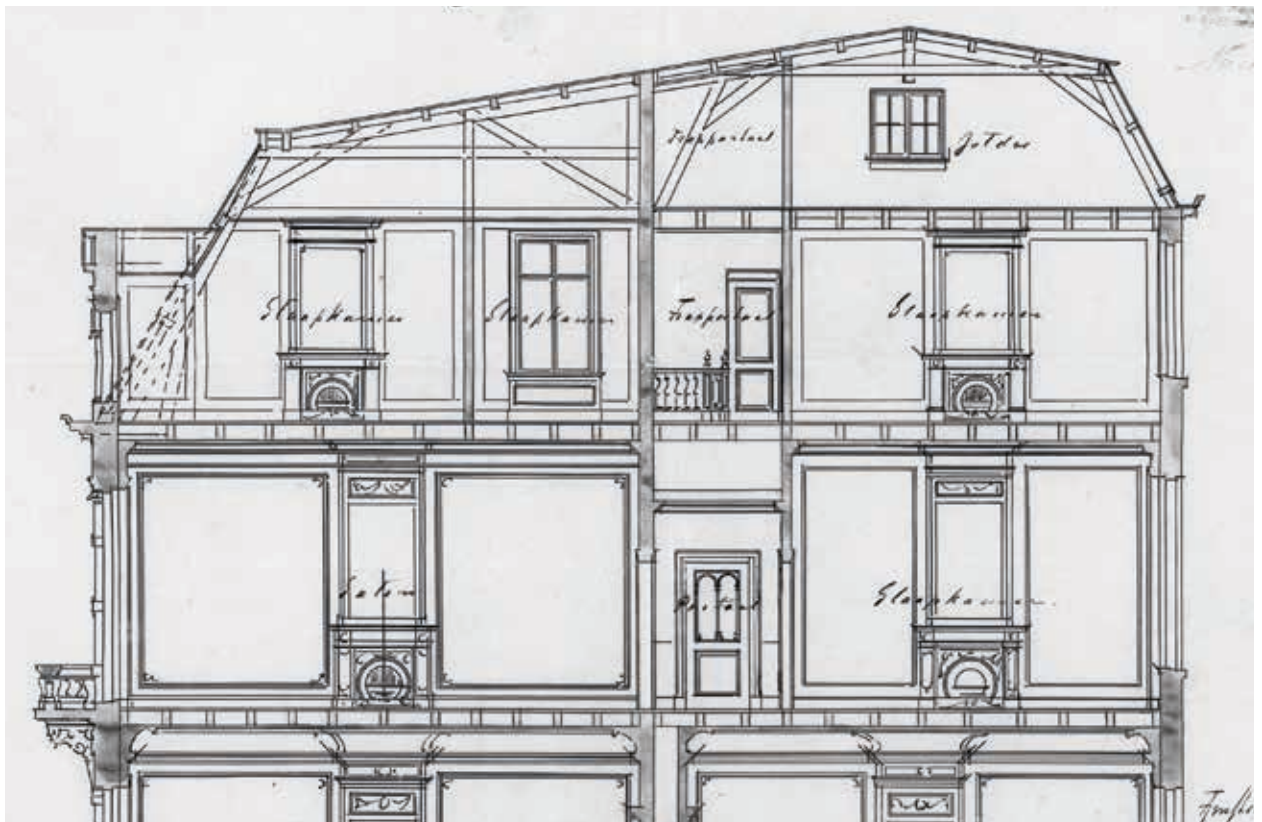
16. 1 schematische weergave van een doorgeschakeld mansardedak op de vroegste negentiende-eeuwse woongebouwen, 2 schematische weergave van de doorontwikkelde variant, massaal toegepast tijdens de stadsuitbreidingen van omstreeks 1900 (tekening auteur)





17. Amsterdam, P.J. Hamer, ontwerp-tekening voor Damrak 91, september 1871 (Stadsarchief Amsterdam)

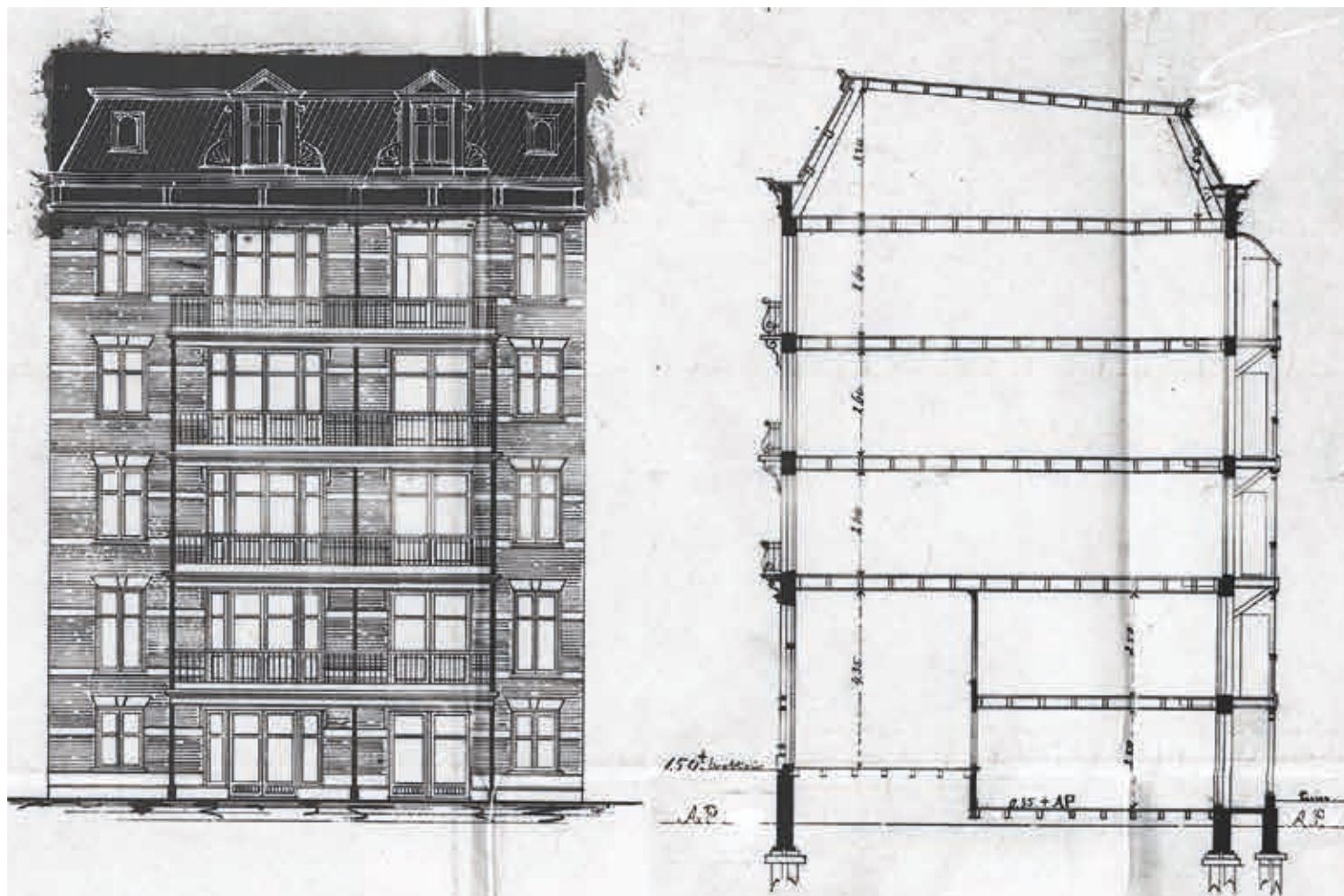
18. Amsterdam, Ed. Cuypers, ontwerp-tekening voor Weesperzijde 34, 10 juli 1886 (Stadsarchief Amsterdam)





19. Amsterdam, W.J.J. Offenbergh, ontwerp-tekening voor twee woonhuizen aan het Frederiksplein met Philiberts pant onder mansardedak, 1869 (Stadsarchief Amsterdam)

20. Amsterdam, C. van Beemdelust, ontwerp-tekening voor Planciusstraat 26-28, januari 1898 (Stadsarchief Amsterdam)



sardedaken, waarvan vele met steile dakhelling aan de straatzijde en licht aflopend plat dak, dat direct aansloot op de achtergevel die wat hoger was opgetrokken dan de voorgevel. Men lijkt zich met deze aanpak te hebben willen verzekeren van een goed waterafschot. Een ongedateerde tekening van C. van Beemdelust van Planciusstraat 26-28 en een tekening van E.F. Boeree en J.F. Bensdorp voor Sarphatipark 134-140 en Tweede Sweelinckstraat 2-8 uit 1890 zijn hiervan voorbeelden (afb. 20).⁷⁶ Het tweede voorbeeld maakt duidelijk dat soms een reeks aaneengesloten huizen van dit merkwaardige dak werd voorzien. In diezelfde periode werd echter ook het volledig horizontale platte dak al veelvuldig toegepast. In 1889 komen we een voorbeeld tegen van een bijna volledig tot orthogonale dakdoos doorontwikkeld mansardedak, getekend door G.W. en J.W. Meijer voor Prinsengracht 762.⁷⁷ Het enige onderdeel dat nog naar het mansardedak verwees was de schuine, vrij steile dakhelling aan de straatzijde. Vanaf de straat leek zo'n huis nog altijd een gangbaar dwarsgeplaatst mansardedak te hebben. Hiermee kondigde zich dus al vrij vroeg een eindpunt aan van de ontwikkelingslijn van het mansardedak binnen de Singelgracht, maar de genoemde ontwikkeling naar maximalisering van de ruimte in de bovenste laag van woonhuizen werd grootschalig opgepakt toen de stadsuitbreidingen in het begin van de twintigste eeuw hun beslag kregen. In het grotere verband van bouwblokken bestaande uit reeksen geschakelde woonhuizen met gelijke goothoogte lag het doorkoppelen van de bovenste woonlagen onder langgerekte vlakke of platte daken over de gehele lengte en breedte van het woonblok voor de hand. De steile, schuine dak-

helling aan de straatzijde bleef een vast onderdeel in de ontwerpen van deze bouwblokken. In de laatnegentiende-eeuwse uitbreidingswijken, zoals ten zuiden van het Vondelpark, vormt de overkapping van vrijwel de gehele bebouwing een uiting van dit concept. In veel gevallen werden die dakschilden ritmisch onderbroken door dakkapellen, wat minder vaak ook door Vlaamse gevels. Aanbrengen van de al ruimschoots voorhanden zijnde bitumineuze dakbedekking werd steeds gebruikelijker door de enorme toename van platte daken. Dit materiaal was goedkoper dan doorgaans op grotere gebouwen toegepaste materialen als zink of koper.⁷⁸ Voor de dakschilden van deze woonblokken werden aan de straatzijde allengs minder leien en pannen, maar steeds vaker bitumineuze shinglevarianten toegepast.

De evolutie van het mansardedak van dak naar doos vormde geenszins een einde van de geschiedenis van het mansardedak, want ook daarna ging men door met het bouwen van mansardedaken in de traditionele vorm en de laatste decennia worden in de Nederlandse nieuwbouwwijken zelfs met hernieuwd elan moderne mansardedaken gebouwd. Natuurlijk dient zich uiteindelijk de vraag naar de historische waarde van het fenomeen mansardedak aan. Het beeld dat het gevestigde bouwhistorische onderzoek gedurende de laatste decennia van de twintigste eeuw nog uitdroeg, was ongenueanceerd uitgedrukt: hoe ouder de bouwsubstantie, hoe hoger de historische waarde.⁷⁹ Deze beknopte geschiedenis kan een aanzet zijn tot meer bouwhistorisch onderzoek en waardering van dit niet uit ons bouwverleden weg te denken dak.

NOTEN

- Mansardedaken worden ook wel aangeduid met de minder bekende term vlieoringkap. H.J. Zantkuijl, *Bouwen in Amsterdam, het woonhuis in de stad*, Amsterdam 1993, 46-47.
- www.documentatie.org/B/B---/B---/Mansardedak.htm (geraadpleegd op 24 februari 2017).
- R. Stenvert, *Kerckappen in Nederland 1800-1970*, Zwolle 2013, 103; J.G. Wattjes, *Constructie van gebouwen. Hand- en leerboek betreffende dakconstructies en dakbedekkingen*, deel 4, Amsterdam 1920, 241.
- H. Janse, *Houten kappen in Nederland, 1000-1940* (Bouwtechniek in Nederland 2), Delft/ Zeist 1989, 320.
- P. Hoffsummer, 'The Roof Shape', in: P. Hoffsummer (red.), *Roof Frames from the 11th to the 19th Century. Typology and Development in Northern France and in Belgium. Analysis of CRMH Documentation*, Architectura Medii Aevi III, Turnhout 2009, 148-161, hier 159-160.
- Zijn landgenoot en architectuurtheoreticus Jacques-François Blondel (1705-1774) is medeverantwoordelijk voor de foute benaming. P. Zalewski, 'Das "Mansarddach" und seine Ursprünge in Frankreich und Deutschland. Umstände, Experimente, Protagonisten', in: P. Zalewski (red.), *Dachkonstruktionen der Barockzeit in Norddeutschland und im benachbarten Ausland*, Petersberg 2009, 14-28, hier 15; Hoffsummer 2009 (noot 5), 159. Vgl. R. Anselmetti, 'Das Mansarddach in der Stadt Basel', in: Thomas Lutz en Gerhard Wesselkamp (red.), *Dächer der Stadt Basel*, Basel 2005, 251-282.
- Opvallend genoeg komt de benaming Mansarde niet voor in *Architecture: méthode et vocabulaire* (réalisé par Jean-Marie Pérouse de Montclos), 2 dln, Parijs 1972, deel 1. Het wordt als 'toit brisé' genoemd (met als voorbeeld de hoofd-vleugel van Versailles): 'Toit présentant deux pentes différentes sur le même versant, séparées par une arête saillante, la ligne de brisis.' (p. 112). Met dank aan F. Schmidt.
- Zalewski 2009 (noot 6), 15. Die periode valt grofweg in de toepassingsperiode van het kromstijlgebint in de Nederlanden (ca. 1350-1650). In Amsterdam werd dit kromstijlgebint in het tweede kwart van de zeventiende eeuw vrijwel niet meer toegepast, terwijl het vooral in de landelijke houtbouw gebruikelijk bleef. D. de Roon, 'Dekbalkgebinten in woonhuizen van Noordwest-Nederland', in: V. van Rossem, G. van Tussenbroek en J. Veerkamp (red.), *Amsterdam. Monumenten & Archeologie 10*, Amsterdam 2011, 39-53, hier 45.
- H. Seemann, *Dachwerke, über den Wefischen Residenzbauten der Barockzeit im Kontext des höfischen Bauwesens. Untersuchungen in den ehemaligen Residenzstädten Hannover, Celle, Osnabrück, Wolfenbüttel und Braunschweig*, Petersberg 2014, 118-119.
- Seemann 2014 (noot 9), 117.
- Verscheidene van dergelijke gebouwen worden beschreven door J.P. Babelon, *Demeures Parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*, Parijs 1991, bijvoorbeeld 97, 110, 137, 144, 158.
- I.M. Breedveldt Boer, *Tekenen en vassen. Het bedrijf van Jan Peter van Baur-scheit (1699-1768) en de architectuur in*

- het tweede kwart van de achttiende eeuw, proefschrift Universiteit Utrecht, Utrecht 2003, 120.
- 13 Patrick Hoffsummer refereert aan de Franse architect Henri Deneux (1874-1969), die speelde met de vraag waarom Parijse kerken als de Saint-Nicolas-du-Chardonnet (herbouwd in de zeventiende eeuw) of de Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux (1685) mansardedaken kregen. Hoffsummer 2009 (noot 5), 160.
 - 14 Zalewski 2009 (noot 6), 17.
 - 15 J.-F. Blondel, *Architecture Française ou récéuil des plans, elevations, coupes et profils des Eglises, palais et plusieurs autres Endroits de France, Bâties nouvellement par les plus habiles architects élevés et mesurés exactement sur les lieux*, 4 dln, Parijs 1752-1756. Met name de vele doorsnedetekeningen van mansardedaken getuigen van deze ontwikkeling.
 - 16 Ook in de latere literatuur (uitgezonderd in leerboeken omstreeks 1900) werd hierover niets aangetroffen.
 - 17 M.b.t. tot Frankrijk: Hoffsummer 2009 (noot 5), 159.
 - 18 Tot op zekere hoogte lijken die termen uitwisselbaar, maar 'gambrel roofs' zouden bijna altijd geveleinden hebben, terwijl 'mansard roofs' vaak omlopend zijn of de vorm van schilddaken zouden hebben. Doorgaans wordt 'gambrel' gebruikt om een gebroken dak in de meer eenvoudige bouwkunst aan te duiden, terwijl in de voorname architectuur 'mansard roof' gebruikelijk is. Vriendelijke mededeling Peter Guillery, research associate Bartlett School of Architecture.
 - 19 <https://sites.google.com/site/historical-timelines/home/john-hope-s-house-in-edinburgh-1680> (geraadpleegd 24 april 2017). Volledige titel: *Manière de bastir pour toutes de personnes*, Parijs 1647, uitgebreide editie van publicatie met dezelfde titel uit 1623. P. Le Muet, *Manière de bien bastir pour toute sortes de personnes*, Parijs 1623.
 - 20 <https://sites.google.com/site/historical-timelines/home/john-hope-s-house-in-edinburgh-1680> (geraadpleegd 24 februari 2017).
 - 21 <https://sites.google.com/site/historical-timelines/home/john-hope-s-house-in-edinburgh-1680> (geraadpleegd 24 februari 2017).
 - 22 Het heeft zijn huidige uiterlijk vooral te danken aan de ingrepen geïnstigeerd door hertog Ralph Montagu († 1709), die het landhuis in 1683 erfde. https://en.wikipedia.org/wiki/Boughton_House (geraadpleegd 24 februari 2017).
 - 23 G. van Tussenbroek, 'Dachwerke des 17. und 18. Jahrhunderts in Amsterdam. Tradition und Erneuerung', in: P. Zalewski (red.), *Dachkonstruktionen der Barockzeit in Norddeutschland und im benachbarten Ausland*, Petersberg 2009, 105-123, 108.
 - 24 Van Tussenbroek 2009 (noot 23), 108.
 - 25 Janse 1989 (noot 4), 259.
 - 26 Voor een beschrijving van de geschiedenis rond de bouw van deze kap en de ontwerpen ter verbetering zie P. Vlaardingerbroek, *Het paleis van de Republiek. Geschiedenis van het stadhuis van Amsterdam*, Zwolle 2011, 150-157.
 - 27 Breedveldt Boer 2003 (noot 12), 118-119.
 - 28 Vriendelijke mededeling Pieter Vlaardingerbroek.
 - 29 Breedveldt Boer 2003 (noot 12), 126-127.
 - 30 K. Ottenheim, W. Terlouw en R. van Zoest (red.), *Daniel Marot. Vormgever van een deftig bestaan*, Amsterdam 1988, 106.
 - 31 De opmerking dat stadsbouwmeester Abraham van der Hart de eerste zou zijn geweest die de mansardekap in Amsterdam toepaste, namelijk boven de mid-denbeuk van de Hersteld Evangelisch Lutherse kerk aan de Kloveniersburgwal, gebouwd onder zijn supervisie in 1792, verdient – nog afgezien van de zeventiende-eeuwse voorbeelden – nuanceren. Zantkuijl 1993 (noot 1), 46.
 - 32 J. Pijzel-Dommissie, '1700-1750', in: C.W. Fock (red.), *Het Nederlandse interieur in beeld 1600-1900*, Zwolle 2001, 180-259, hier 184.
 - 33 C.C.G. Quarles van Ufford, *Catalogus van overwegend Amsterdamse architectuur- en decoratieontwerpen uit de achttiende eeuw*, Utrecht 1972, 27 en 77.
 - 34 E.F. Koldewij, '1750-1800', in: Fock 2001 (noot 32), 260-341, hier 264.
 - 35 Zantkuijl 1993 (noot 1), 46.
 - 36 F. Schmidt, *Paleizen voor prinsen en burgers. Architectuur in Nederland in de achttiende eeuw*, Zwolle 2006, 94-96; Th.H. von der Dunk, *Een Hollands heilighdom*, Amsterdam 2007, afb. 13 en 14.
 - 37 R. Stenvert e.a., *Monumenten in Nederland. Zuid-Holland*, Utrecht 2004, 233.
 - 38 Zalewski 2009 (noot 6), 15-18.
 - 39 Seamann 2014 (noot 9), 118-119.
 - 40 Zalewski 2009 (noot 6), 15-18.
 - 41 Zalewski 2009 (noot 6), 15-18.
 - 42 B. Adam, 'Das Ausreiterhaus der Ritterakademie in Lüneburg und die Verbreitung des Mansart-daches in Norddeutschland', in: *Wuppertal, das Bergische Land und der Hausbau im 19. Jahrhundert. Jahrbuch für Hausforschung* Band 55, Marburg 2014, 517-526, hier 517.
 - 43 Ph. Caston, 'Historic Roof Trusses between 1500 and 1700 in German-speaking Central Europe. Documentation, Analysis and Development', in: M. Dunkeld e.a. (red.), *Proceedings of the Second International Congress on Construction History*, vol. 1, Cambridge 2006, 579-597.
 - 44 Het korfbooggewelf meet 19 x 32,6 meter en steekt tot 3,5 meter in de dakconstructie. M. Schuller, 'Historische Bau-technik und Bauorganisation. Ergebnisse moderner Bauforschung', in *Bauforschung und ihr Beitrag zum Entwurf*, Zürich 1993, 67-68.
 - 45 Seamann 2014 (noot 9), 117.
 - 46 Seamann 2014 (noot 9), 119.
 - 47 Seamann 2014 (noot 9), 121.
 - 48 Zalewski 2009 (noot 6), 14. M.b.t. de Baltische staten: B. Noldus, *Trade in Good Taste. Relations in Architecture and Culture between the Dutch Republic and the Baltic World in the Seventeenth century*, Turnhout 2004, 86-114 en K. Neville, *Nocodemus Tessin the Elder. Architecture in Sweden in the Age of Greatness*, Turnhout 2009, 14-15, 36-37, 93-101, 110-111, 136-139 en 152-153.
 - 49 I. Pey, *Bouwen voor gezeten burgers. Herenhuisen en villa's in de nieuwe stadswijken van Utrecht, Groningen en Nijmegen (1874-1901)*, Zwolle/Zeist 2004, 187.
 - 50 M. Wagenaar, *Stedebouw en burgerlijke vrijheid. De contrasterende carrières van zes Europese hoofdsteden*, Bussum 1998 (2e dr. 2001), 197.
 - 51 Wagenaar citeert Haussmann over o.a. de verplichte gevellijn in nieuw te bouwen Parijse bouwblokken. Wagenaar 2001 (noot 50), 197. Boven die gevellijn werd in gehele bouwblokken een extra woonlaag onder het mansardedak gerealiseerd.
 - 52 Pey 2004 (noot 49), 188.
 - 53 A. van der Valk, *Amsterdam in aanleg. Planvorming en dagelijks handelen 1850-1900*, proefschrift Planologisch en Demografisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 1989, 149. Amsterdamse bouwverordening 1858, artikel 11.
 - 54 Van der Valk 1989 (noot 53), 151.
 - 55 L. Zwiers, *Burgerlijke bouwkunde. Houtconstructies. Handboek voor ambachtslieden, onderbazen, opzichters en a.s. architecten*, Amsterdam 1907, 276.
 - 56 Zwiers 1907 (noot 55), 276-285.
 - 57 Zoals dat van meet af aan in de Duitse adaptatie het geval was, maar ook zoals gebruikelijk in de traditionele landelijke architectuur in Engeland en Noord-Amerika.
 - 58 R. Stenvert, 'Dak met plat van papier. Het ontstaan van het platte dak', in: *Monumenten en bouwhistorie. Jaarboek monumentenzorg 1996*, Zwolle 1996, 113-120. Zinktoepassing en meer over dakbedekking op daken met lage hellingshoek en platte daken.
 - 59 A. Knotter, *Economische transformatie en stedelijke arbeidsmarkt. Amsterdam in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Zwolle 1991, 93.
 - 60 J. Smit, "'Uit de groote schande van den revolutiebouw". Over de moeizame waardering van laatnegentiende-eeuwse woningarchitectuur", *Bulletin KNOB* 111 (2012) 2, 83-98, hier 83-87.
 - 61 M. Wagenaar, 'De stad ontworpen. Stadsontwerp tussen wens en werkelijkheid', in: M. Bakker e.a. (red.), *Amsterdam in de tweede Gouden Eeuw*, Bussum/Amsterdam 2000, 9-35, hier 15.
 - 62 Archief Monumenten en Archeologie, Amsterdam. Het Amstelhotel werd ontworpen door C. Outshoorn (1810-1875) en verhoogd door D.A.N. Margadant (1849-1915).
 - 63 Opengewerkte lattenwanden die de zolder verdelen in bergruimten voor de onderliggende woningen.
 - 64 Een exacte getalsverhouding tussen beide zolderfuncties is niet meer af te leiden, doordat vele van deze zolders in de twintigste eeuw zijn heringericht,

- bijna zonder uitzondering tot woonruimte.
- 65 Smit 2012 (noot 60), 92.
- 66 Vanaf 1859 werden vergunningstekeningen verplicht, zij geven het nodige inzicht in die periode. Vriendelijke mededeling Jos Smit.
- 67 De Beeldbank van het Stadsarchief Amsterdam bevat tientallen tekeningen die hiervan getuigen.
- 68 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, afb. 005220902033.
- 69 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, afb. 005220902513 en 5221BT907891.
- 70 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, afb. 5221BT912958.
- 71 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, afb. 5221BT907518.
- 72 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, afb. 010056915207.
- 73 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, afb. 005220901684.
- 74 Met dank aan C.P. Krabbe.
- 75 Met dank aan D. Derksen en G. van Tussenbroek.
- 76 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, afb. 5221BT906150 en 5221BT906324.
- 77 Beeldbank Stadsarchief Amsterdam, afb. 5221BT907702.
- 78 Stenvert 1996 (noot 58).
- 79 Janse 1989 (noot 4) besteedt nauwelijks meer dan een halve bladzijde aan mansardekappen.

DIK DE ROON studeerde in 2001 af aan de Post HBO Bouwhistorie en Restauratie in Utrecht in de richting Bouwhistorie. Sinds 2003 is hij werkzaam als bouwhistoricus bij Monumenten en Archeologie van de ge-

meente Amsterdam. In het *Bulletin KNOB* publiceerde hij in 2007 het artikel 'Gedragen door water. Drijvende kelders in Amsterdam en omstreken'.

FROM PRE-MANSART TO POST-MANSARD THE DUTCH GAMBREL ROOF IN INTERNATIONAL CONTEXT

DIK DE ROON

Mansard roofs get only an occasional mention in modern Dutch works on the history of building construction. The successful spread of mansard roofs came in two waves: in the seventeenth century, with an extension into the eighteenth, and in the second half of the nineteenth century. This article deals with both periods and addresses the question of how the development of this roof type in the Netherlands compares with that in neighbouring countries, concluding with its application in private houses in Amsterdam in the second half of the nineteenth century.

Although the country of origin cannot be definitively determined, France's leading part in the development and spread of this roof, in both the seventeenth and eighteenth centuries, is undisputed. The earliest documented example dates from 1546, long before the birth of François Mansart (1598-1666), who popularized the roof and so gave it his name. The reasons for preferring mansard roofs to the much older saddle roofs are both functional and architectural in nature.

In the seventeenth century, large buildings with mansard roofs started to appear in England and Scotland, possibly under French influence; in Germany, after one or two early examples, the mansard roof gained ground from 1700 onwards. From the very beginning there was a wide variety of structures and roof pitches. Interestingly, the Germans preferred a steeper upper

slope than the French and their roofs were often structurally heavier than their French counterparts. The mansard roof appeared early on in the Netherlands; it is possible that the broken roof on the Amsterdam Bushuis from 1550 is the earliest example. Under the Republic, despite a few seventeenth-century specimens, the mansard roof only really started to take off in the course of the eighteenth century, notably on large and prominent buildings.

In the nineteenth century the mansard roof was used on a large scale on urban residential buildings. Once again, France was the instigator of a wave of mansard roofs that on this occasion spread rapidly to many parts of the world. In Paris in particular this resulted in a roofscape dominated by the mansard roof. Towards the end of the nineteenth century, the first rapidly and cheaply built housing blocks started to spring up in Amsterdam. In many of the urban expansion schemes such blocks were given continuous roofs with a ridge line parallel to the building line. Although a lightweight structure was used for the mansard roof in the second half of the nineteenth century, probably to save on material and costs, there were many variations in appearance.

Characteristic features of the mansard roof gradually disappeared between 1860 and 1920, until a virtually vertical structure with a flat roof remained.



WIM DENSLAGEN

OBSERVATIONS ON URBAN AESTHETICS

Den Haag (Uitgeverij U2pi BV) 2016, e-book, 156 pp., ill. in zwart-wit,
ISBN 978 90 8759 638 5, €3,99

De titel *Observations on Urban Aesthetics* deed mij direct denken aan de boeken van A.E. Brinckmann, die H.P. Berlage zo goed heeft gelezen. Maar Brinckmann komt niet voor in de bibliografie van dit boek. Brinckmann was een leerling van Wölfflin en heeft geprobeerd om een soort theorie te ontwikkelen voor het analyseren van de stedelijke ruimte. Denslagen gaat het niet om hedendaagse meningen over historische stadsbeelden. Hij schetst een historiografie van het denken over de stad en verbaast zich erover dat niemand dat eerder heeft gedaan. In de tweede helft van de negentiende eeuw hadden architecten en kunsthistorici weinig of geen belangstelling voor stedenbouw. Het was een vak dat vooral door ingenieurs werd beoefend. Alle aandacht ging uit naar de nieuwe infrastructuur (riolering, waterleiding, gas en elektra), die essentieel was voor de modernisering van het stadsleven. De tentoonstellingscatalogus *Die deutschen Städte* uit 1904 geeft daar een prachtig beeld van.

Maar het is niet helemaal waar dat de kwaliteit van het stadsbeeld geen aandacht kreeg. In de genoemde catalogus staat een mooi essay van Fritz Schumacher over dat probleem. Camillo Sitte en Heinrich Wölfflin hadden al eerder over de stedelijke ruimte geschreven. In ons land was het natuurlijk Berlage die het stedenbouwkundig ontwerp als esthetische opgave definieerde – na het dieptepunt van de grote negentiende-eeuwse woonwijken. In Engeland gaf Raymond Unwin de koers aan met zijn boek *Town Planning in Practice*. Al deze auteurs keken naar het verleden, de historische stad, maar zij hadden inderdaad geen belangstelling, zoals Denslagen betoogt, voor historische literatuur. Het is ook niet waar dat de modernisten van niets wisten. Van Eesteren had in ieder geval Sitte en Berlage goed bestudeerd. En hij was wel degelijk van mening dat de stad een kunstwerk is. Maar daarbij stond de modernisten een heel ander kunstwerk voor ogen dan het gangbare stedenschoon.

Denslagen behandelt na zijn inleiding in drie hoofdstukken Londen, Parijs en New York, om duidelijk te

maken dat historische beschrijvingen een interessant licht werpen op de ontwikkeling van het denken over de stad. Hoewel hij dat met grote belezenheid en aanstekelijk enthousiasme doet, is het resultaat toch niet echt verrassend. Het denken over de stad, zo blijkt, loopt vrijwel parallel met het denken over architectuur. Een mooi voorbeeld daarvan is de Londense Regent Street, die ooit een modieus succes was, om vervolgens roemloos gesloopt te worden. Een enkeling vond dat jammer, maar de meeste waarnemers begrepen toch wel dat de stucco architectuur hopeloos uit de tijd was, terwijl de kleine winkelruimtes achterhaald waren door ontwikkelingen in de detailhandel.

Denslagen besteedt ook de nodige aandacht aan het plan van Wren om Londen na de grote brand in 1666 op een geheel nieuwe leest te herbouwen. Die grootse visie is gestrand op het particulier eigendom van de grond, maar de diepe afkeer van de middeleeuwse stad tekende zich toen al heel duidelijk af. En die afkeer zou nog drie eeuwen lang een constante blijven in het denken over de stad. Het middeleeuwse Parijs is in de tweede helft van de negentiende eeuw vrijwel geheel gesloopt. Ook toen protesteerde alleen een enkeling, zoals Victor Hugo. De meeste mensen vonden dat labyrint van smerige stegen en armoede geen prettig gezicht. Toen Whistler zijn inmiddels befaamde etsen van de oudste delen van Amsterdam maakte, vonden men dat in de hoofdstad eigenlijk ongepast.

In Londen wordt Denslagen ook geconfronteerd met het probleem dat elke auteur kent die heeft geprobeerd om de stedelijke ruimte te beschrijven. Laat staan stedelijke ruimte die verdwenen is. Een gebouw kan nog redelijk goed afgebeeld worden, met opstanden, plattegronden en foto's. Maar bij beschrijvingen van de stedelijke ruimte raakt de lezer al snel het spoor bijster. Vereist is een zeer goede en leesbare plattegrond die vergezeld gaat van optimale afbeeldingen. Wie Londen niet heel goed kent, zal grote moeite hebben met de getuigenissen die Denslagen opvoert. Het hoofdstuk over Parijs is minder problematisch, omdat

velen deze stad redelijk kennen. Bovendien is het oude centrum van Parijs nog min of meer herkenbaar. Toch zal de hedendaagse bezoeker tevergeefs zoeken naar de charmes die ooit de Jardin des Tuileries zo onweerstaanbaar maakten. En ook de boulevards met hun daverende autoverkeer hebben niets meer gemeen met de mondaine stad die rond 1900 het centrum van de wereld was. Eigenlijk gaat elke vergelijking tussen de werkelijkheid van nu en de beschrijvingen van toen geheel mank. Voor een goed begrip van 'de hoofdstad van de negentiende eeuw' kan de lezer beter een boek met foto's van Eugène Atget raadplegen. En het middeleeuwse Parijs is niet helemaal verdwenen, want Charles Marville heeft het gefotografeerd, nota bene in opdracht van Haussmann, die ook opdracht gaf voor de sloop.

Denslagen heeft Londen, Parijs en New York natuurlijk gekozen omdat er een soort chronologische logica in schuilt. Parijs was nog een uitgewoende middeleeuwse stad toen Londen in de achttiende eeuw spectaculair vernieuwd werd. Een eeuw later volgde Parijs, zelfs Berlage moest toegeven dat Parijs 'de mooiste stad van de wereld' was, ondanks zijn principiële bezwaren tegen de historiserende architectuur. New York is natuurlijk de hoofdstad van de twintigste eeuw, hoewel Los Angeles misschien ook wel een goede kandidaat is. Reyner Banham wist het wel zeker. Maar Manhattan heeft met zijn hoogbouw het denken over de stad diepgaand beïnvloed. Velen denken nog steeds dat hoogbouw essentieel is voor de toekomst van de mensheid. Ook Berlage was onder de indruk in New York, maar hij dacht niet dat het een mooie stad was.

Hoewel Denslagen dat zelf niet expliciet concludeert, verdwijnt het idee van een mooie stad met New York achter de horizon. Men is verbijsterd, dat wel. Rem Koolhaas wordt opgevoerd als de muze van de Big Apple, en zijn boek *Delirious New York* uit 1978 geeft daar ook alle aanleiding toe. Het is een architectendroom die werkelijkheid is geworden. Decennialang hadden architecten gefantaseerd over gebouwen die het menselijk bestaan kunnen samenpersen in een notendop. Op Manhattan was de hele wereld bijeengebracht op loopafstand, de schilderkunst, het grote geld, muziek, enzovoort, dankzij hoogbouw. Maar tot verbazing van Denslagen zegt Koolhaas niet dat het mooi is. Banham heeft ook nooit geschreven dat Los Angeles mooi is, misschien is esthetische terminologie niet van toepassing op steden die cultureel niets gemeen hebben met het oude Europa.

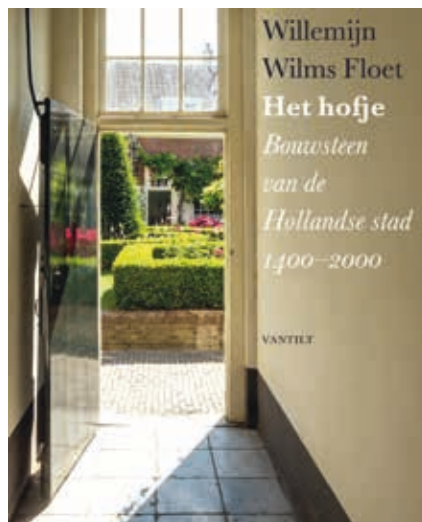
Ten slotte rijst een aantal min of meer principiële vragen. Met name Sitte komt er bekaaid vanaf. Op pagina 110 wordt hij opzijgezet als een amateur die geen bibliografie heeft gemaakt. Dat is een wat schril verwijt aan een architect die helemaal niet de pretentie heeft om wetenschap te bedrijven. Wat is er mis met de beschrijving van Sitte van de middeleeuwse stedelijke

ruimte? Is dat minder legitiem dan de lofzang van Koolhaas op New York? Zelfs de leden van de CIAM moesten na de oorlog toegeven dat de historische steden waar zij bijeenkwamen eigenlijk heel aantrekkelijk waren. Sitte heeft gewezen op een vorm van stedelijkheid die voor de vele auteurs die Denslagen citeert geheel onbegrijpelijk was geworden. Zijn boek zou evenwichtiger zijn geweest met meer aandacht voor de herontdekking en de inmiddels grote populariteit van historische binnensteden.

Maar dan nog is de historiografie die hij schetst problematisch. De waardering van stadsbeelden laat zich moeilijk systematiseren, net als de waardering voor schilderkunst, die in wezen ook ondoorgrondelijk is. Daar komt nog bij dat beroemde stadsbeelden doorgaans niet ontworpen zijn. Er is door een reeks van toevalligheden een collage ontstaan van gebouwen die met elkaar een memorabel beeld vormen. Daarom is de stedenbouw als ontwerpdiscipline pas uitgevonden in de twintigste eeuw, toen de planning van infrastructuur dat noodzakelijk maakte. Het moderne Berlijn, schreef Roman Heiligenthal in de jaren twintig, is eigenlijk gebouwd door spoorwegingenieurs. Beschrijvingen en reisgidsen zeggen meer over hun auteurs en de reizigers dan over de stad als bouwwerk. Van Eesteren keek altijd goed naar stadsbeelden, zoals alle stedenbouwkundigen doen. Maar hij was geen toerist. De stadsbeelden die hij verzamelde voor lezingen waren altijd verrassend en bedoeld om een nieuwe esthetica te ontwikkelen voor een stedelijke ruimte die niet meer wordt gedomineerd door monumentale gebouwen.

Denslagen heeft volkomen gelijk wanneer hij pleit voor een 'topografische historiografie' (p. 21). Of dat veel nut heeft voor de ontwikkeling van de stedenbouw of de monumentenzorg staat te bezien, maar in elk geval is het een interessant wetenschappelijk project. Kunsthistorici hebben altijd hun neus opgehaald voor topografische kunst. Stads- en dorpsgezichten worden beschouwd als een soort ansichtkaarten en de beschrijvingen van die doorgaans verdwenen wereld leest niemand. Het boek van Karl Scheffler over Parijs wordt terloops genoemd door Denslagen, maar zijn boek *Holland* uit 1930 zou het beginpunt kunnen vormen van een vaderlandse historiografie, geïllustreerd met het werk van een hele generatie vergeten topografische kunstenaars, voor het laatst genoemd door Swillens in de Heemschutserie, deel 43, *Nederland in de prentkunst* (1944). Etsers als Van der Valk, Witsen, Brandenburg en Roodenburg. Ook de Verkade-albums worden nooit beschouwd als een monumentaal kunstwerk. Wat betreft de topografische historiografie in Nederland is er nog werk voor veel promovendi. Misschien is dat niet precies wat Denslagen bedoelt, maar het zou een doorbraak zijn in het kunsthistorisch onderzoek.

VINCENT VAN ROSSEM



WILLEMIJN WILMS FLOET

HET HOFJE BOUWSTEEN VAN DE HOLLANDSE STAD 1400-2000

Nijmegen (Vantilt) 2016, 240 pp., ill. in zwart-wit en kleur,
ISBN 978 94 6004 214 0, € 29,50

Al begin jaren negentig stelde de Barcelonese stedenbouwkundige Manuel de Solà-Morales dat in tijden waarin particuliere projecten steeds vaker de kwaliteit van de stad bepalen, ontwerpers en beleidsmakers zich meer zouden moeten buigen over de vraag hoe het private een bijdrage kan leveren aan het publieke. Collectieve ruimtes, dat zijn ruimtes waarvan de sociale gebruikswaarde de juridische eigendomsstructuur overstijgt, zouden volgens hem hierop een duurzaam antwoord kunnen bieden. Over hoe die collectieve ruimtes nu concreet ontworpen moesten worden, bleef de Solà-Morales vaag, maar gelukkig is daar architecte Willemijn Wilms Floet, die zich al jaren toelegt op het expliciteren van zulke kennis. Onze steden liggen immers bezaaid met bouwstenen die eeuwenlang hun collectieve atmosfeer hebben weten behouden en deze tot op vandaag uitdragen naar het publieke domein. Onderzoek naar deze 'good practices' uit het verleden speelt in haar ogen dan ook een fundamentele rol als basis voor duurzame stadsontwikkeling zoals een figuur als Solà-Morales dat stelde. Wilms Floet promoveerde op een studie over een bijzonder precedent van collectief wonen, de zogenaamde *hofjes van liefdadigheid*. Deze hofjes, waarvan de eerste al ontstonden in de Middeleeuwen, staan in Nederland in het collectieve geheugen gegrift als luwe en geborgen stedelijke woonmilieus. Ze ontstonden als vanuit particuliere initiatieven opgerichte vormen van mindervermogenshuisvesting. De meeste kenmerken zich door het feit dat compacte ééngevelhuisjes zich ontwikkelen rondom een groene en gemeenschappelijke buitenruimte. Geboeid door de connotatie met culturele duurzaamheid die de hofjestradiatie de afgelopen zeshonderd jaar ontwikkelde, stelt Wilms Floet zich de vraag welke architectonische principes hieraan ten grondslag liggen. Het beschrijven van deze principes zou ontwerpers immers van nut kunnen zijn bij het ontwikkelen van hedendaagse collectiviteiten. Met het in 2016 verschenen *Het hofje. Bouwsteen van de*

Hollandse stad 1400-2000 ontsluit ze haar promotie-onderzoek voor het grote publiek.

Het hofje mikt duidelijk op een breed publiek. Zo maken de talrijke illustraties zoals de verzorgde architectuurtekeningen en de knappe fotografie van Katja Effting het boek in de eerste plaats een boeiend kijkboek dat het studieobject tot de verbeelding doet spreken. De methodologische basis van deze studie is duidelijk de architectonische tekening. Door accurate plattegronden, gevels, doorsneden en axonometrische perspectieven systematisch te tekenen en met elkaar te vergelijken, beoogt de auteur zowel architectonische overeenkomsten als verschillen duidelijk te maken en waardevolle kennis en inzichten te genereren over de ruimtelijke samenhang binnen het hofjesontwerp. Deze werkwijze komt niet uit de lucht gevallen en schrijft zich duidelijk in binnen een traditie van de bekende 'TU Delftse' handboeken op het vlak van de woningbouw. Zo doet het boek bijvoorbeeld denken aan de *Atlas van het Hollandse bouwblok* van Suzanne Komossa (Thoth, 2002), waarin via gedetailleerde tekeningen van een reeks bouwblokken de metamorfose van verkavelingswijzen en woningtypes en de ermee gepaard gaande veranderende relatie tussen publieke en private ruimte wordt aangetoond. Waar in de *Atlas* de klemtoon ligt op de relatie tussen historische sociaal-economische en culturele veranderingen en belangrijke momenten van vormverandering in architectuur en stedenbouw, wenst *Het hofje* echter de robuuste architectonische *fil rouge* van één specifieke gebouwtypologie te peilen.

Wilms Floets vlotte schrijfstijl maakt dat er geen uitgekookte academische voorkennis nodig is om zich behaaglijk door het boek te bewegen. De auteur bouwt haar verhaal moeiteloos op een logische manier op, een tandem van tekst en beeld introduceren de lezer stapsgewijs via vijf hoofdstukken in de geheimen van het hofje.

Zo komt de lezer in hoofdstuk 1 te weten welke partijen bij de ontwikkeling van het hofje als private liefdadigheidsinstelling betrokken waren (of nog altijd zijn), zowel op vlak van bewonersachtergrond als de initiatiefnemers. Ook een beknopte duiding van de complexe exploitatie door bijvoorbeeld de financiële strubbelingen waarmee bepaalde hofjes(organisaties) gaandeweg te maken kregen, biedt een dieper inzicht in enkele van de dagdagelijkse beslommingen van deze geenszins evidente woonvormen.

In hoofdstuk 2 wordt voor acht Nederlandse steden de relatie gelegd tussen de omvattende stedelijke structuur en de hofjes die er telkens als een soort van archipel van eilandjes in gelegen zijn. Fraaie kaarten tonen de lezer een helder overzicht van nog bestaande en reeds verdwenen hofjes, hun spreidingspatroon, hun schaal, en hun positie ten opzichte van het omliggende bouwblockmilieu. Hierdoor krijgt men een goed zicht op de aanzienlijke schaal van een verborgen charitatieve stad die vanaf de veertiende eeuw binnen de traditionele Hollandse bouwblockenstad tot ontwikkeling is gekomen. Achter deze inventarisatieoefening zit overigens een enorme hoeveelheid data die de auteur met het oog op publieke ontsluiting heeft gedigitaliseerd en die raadpleegbaar is.

In hoofdstuk 3 komt Wilms Floet tot de formulering van enkele algemene principes die enige structuur brengen in de inventarisatie van de meer dan tweehonderd aangetroffen hofjes. Zo blijken locatiekeuze, configuratie van bouwblock en hofje, de programmatische opbouw, het in de tijd beoogde stadsbeeld en de aard van de toegang tot het hofje belangrijke onderscheidende factoren te zijn die de stelling 'als je één hofje hebt gezien, heb je ze allemaal gezien' vakkundig de kop indrukken. Door deze principes via tekeningen en foto's te representeren, legt Wilms Floet een rijk instrumentarium bloot waarmee de lezer ondubbelzinnig zal begrijpen dat het publieke en private karakter van hofjes, zoals de auteur zelf zegt, 'formeel kan worden geregisseerd'. Wilms Floets methodologische opzet werpt in die zin vruchten af. Uit de analyse van één specifieke historische gebouwtypologie met een duidelijke syntaxis – huisjes rondom een binnenhof – destilleert ze een breed architectonisch spectrum waarmee de bemiddeling tussen een gevoel van 'open' en 'gesloten', of tussen 'publiek' en 'privaat' kan worden vormgegeven. Het hofje vormt de ene keer een naar binnen gekeerde woonvorm met een voor buitenstaanders verborgen ingang, en de andere keer is het vaak te betreden en dus (deels) openbaar en heeft het een prominente functie in de stad. Door dit spectrum aan verschijningsvormen bloot te leggen, nuanceert Wilms Floet de pejoratieve term 'gated community', waarmee het hofje volgens haar vaak in verband wordt gebracht. *Het hofje* toont expliciet aan dat via allerlei architectonische trucs een controleerbare luwte kan ontstaan

zonder dat daar hekken en poorten met camerabewaking voor nodig zijn. Hier kunnen ontwerpers en beleidsmakers heel wat uit leren omdat deze vaststelling in schril contrast staat met veel contemporaine collectieve woningbouwontwikkelingen, waar de juridische grens tussen publiek en collectief-privaat in toenemende mate met afgesloten poorten, heggen, muren en zelfs camera's wordt verscherpt, en waarbij de collectieve ruimte een *commodity* wordt eerder dan een sociale gebruikruimte en stedelijke bouwsteen, zoals de Solà-Morales dat zag.

In hoofdstuk 4 wordt dieper ingegaan op de herkomst van de eerder beschreven architectonische bemiddelingswijzen van de hofjes, en hoe deze de afgelopen zes eeuwen in relatie stonden met veranderende culturele ontwikkelingen. Zo verklaart de auteur bijvoorbeeld de meer in het stadsweefsel verborgen hofjes (zoals het Hofje de Bakenesserkamer in Haarlem uit 1395) vanuit het oorspronkelijke en meer religieuze hofjesidee als een bescheiden en van de chaotische stad afgekeerde woongemeenschap. Bij de monumentale hofjes (zoals het Hofje van Nieuwkoop in Den Haag, uit 1661) zien we een bijna tegengestelde beweging: hier staat de nagedachtenis van de stichter centraal, waardoor, in combinatie met de toen modieuze elitaire woonhuis- en tuinarchitectuur, een meer seculier en openbaar karakter werd nagestreefd.

In een concluderend hoofdstuk ten slotte, tracht Wilms Floet de continuïteit bloot te leggen tussen de hofjesarchitectuur en ontwikkelingen binnen de internationale (sociale) massawoningbouw, vanaf het begin van de twintigste eeuw tot vandaag. Zo vertonen onder andere Unwins *closes* uit de Engelse tuinstadplanning, Brinkmans Justus van Effenblok in Rotterdam en bOb van Reeths (AWG) Mariaplaats in Utrecht volgens haar een duidelijke verwantschap met de rijke hofjestradië.

Wilms Floet representeert met *Het hofje* in de eerste plaats de vindrijkheid en het vakmanschap waarmee bekende en onbekende architecten generieke architectonische principes als *modus operandi* telkens opnieuw doorontwikkelde binnen concrete ontwerpcontexten van lokale bouwtradities, grillige bouwblockcondities en financiële besognes van de opdrachtgevers. Dit is op zijn minst een waardevolle vaststelling binnen de huidige tijdsgeschied van collaboratieve planning waarin de rol van de ontwerper steeds vaker wordt geminimaliseerd tot louter 'technische facilitator'. Het is nog maar de vraag of de talloze door de bewoners zelf ontworpen cohousingprojecten binnen zes eeuwen even duurzaam zullen blijven.

Anderzijds blijft *Het hofje* echter steken binnen een soort van eilanddenken dat de vakwereld al langer bedwelmt, alle goede multidisciplinaire ambities ten spijt. De collectieve ruimte wordt hier zoals vanouds opgevoerd als een conflictvrije ruimte, in belangrijke

mate gestructureerd door architectonische principes omtrent 'omslotenheid' en 'eenheidsverband' als bemiddelaars tussen 'privaat' en 'collectief' of 'individualiteit' en 'gemeenschappelijkheid'. Ze wordt gerepresenteerd met een hoog ansichtkaartgehalte, als een via de *hortus conclusus* gecultiveerde versie van de natuurtoestand waar de bomen constant in bloei staan, de zon onafgebroken schijnt, het gras er steeds felgroen en gekortwiekt bijligt, en waar men de looppaden net voor het snapshot heeft gestofzuigd. Dat kan uiteraard werken voor een degelijke bouwkundig erfgoedstudie maar *Het hofje* wil meer zijn dan dat, namelijk het expliciteren waarom dit erfgoed een 'good practice' vormt van de duurzame collectieve ruimte die de Solà-Morales impliciet beschreef. Men kan in dat geval niet zomaar voorbij gaan aan de onlosmakelijke relatie tussen de architectonische ruimte en de vaak niet-visueel detecteerbare constituerende elementen achter het gebruik en beheer ervan.

Het verhaal van de individuele bewoner blijft in *Het hofje* jammer genoeg buiten beschouwing. We zien op de foto's wel sporen van bewonersgebruik, zoals de tuinmeubeltjes en de bloempotten die door de bewoners tegen de gevels van de huisjes geplaatst worden, maar ze krijgen hoegenaamd geen plaats in de grafische analyse van de ruimte. Niettemin bepalen deze praktijken van territoriale toe-eigening in belangrijke mate mee de collectieve atmosfeer binnen een hofje doorheen de tijd. Verder lijkt het wel alsof Wilms Floet met enige schroom haar observaties staakte ter hoogte van de voordeur van de hofjeswoningen. De grond-

plannen van de huisjes worden als abstracte witte vlakken weergegeven (enkel de trappen werden ingetekend, p.114), terwijl het private woninginterieur voor de bewoner als 'vrijplaats' misschien net een noodzakelijk tegengewicht vormt om het leven in de sterk georkestreerde scenografie van de collectieve groenruimte mogelijk te maken. De analyse van beide werelden, en het begrijpen van de onderliggende en vaak niet-ruimtelijke elementen die 'het visueel observeerbare' constitueren, zou deze studie nu net onderscheiden van een nogal traditioneel architectuurhistorische analyse-oefening die er in mijn ogen te weinig in slaagt de lezer voeling te laten krijgen met de leefbaarheid van dit bouwkundig erfgoed. Gebouwen zoals het hofje kunnen slechts relevante ontwerppreferenties vormen wanneer in het onderzoek naar hun ruimtelijke kwaliteiten de geschiedenis van het wonen bezielend is, wanneer ze deel uitmaken van de biografie en levensloop van gemeenschappen en particulieren. Willen we de stad en haar constituerende gebouwen in hun wezenheid en eigenheid beschrijven, dan moeten we ze in hun concrete bestaan – die altijd een concrete werkelijkheid van mensen met een levensverhaal betreft – trachten te benaderen. Doen we dat niet, dan vervallen we zoals veel hedendaagse architectuurpublicaties in een wereldvreemd formalisme dat zowel academisch als maatschappelijk gezien oninteressant blijft.

GLENN LYPPENS



ARBEITSKREIS FÜR HAUSFORSCHUNG

WEST- UND MITTELEUROPÄISCHER HAUSBAU IM WANDEL 1150-1350 JAHRBUCH FÜR HAUSFORSCHUNG 56

Petersberg (Michael Imhof Verlag) 2016, 672 pp.,
448 ills. in zwart-wit en kleur, ISBN 978 3 7319 0688 9, € 30

In 2005 kwam de Arbeitskreis für Hausforschung bijeen in Cluny. Deze plaatsnaam herinnert uiteraard aan de beroemde abdij, tot aan haar bijna totale afbraak in de nadagen van de Franse Revolutie een van de architecturale wonderen van middeleeuws Europa. Behalve de indrukwekkende resten van dat monastieke verleden bewaart het Bourgondische stadje ook een uitzonderlijk groot aantal huizen uit de Middeleeuwen – een geschikte locatie dus voor de jaarlijkse studiedag van de Arbeitskreis. De congresbundel, getiteld *West- und mitteleuropäischer Hausbau im Wandel, 1150-1350*, is met 672 bladzijden het lijkigste jaarboek ooit van de Arbeitskreis. Met 'im Wandel' wordt de suggestie gedaan dat zich van de twaalfde tot de veertiende eeuw zekere veranderingen hebben voorgedaan in de private architectuur. De beknopte inleiding gaat echter niet in op mogelijke thema's en ook een overkoepelend besluit ontbreekt, zodat het aan de lezer zelf is om rode draden op te sporen in de 26 bijdragen, die overigens niet allemaal over huizen gaan – er komen ook kerken en abdijgebouwen aan bod. De groepering van de verschillende teksten per land laat een bevattelijk geografisch overzicht toe, maar voor de lezer is het niet vanzelfsprekend om grip te krijgen op de aspecten van verandering dan wel continuïteit in de huizenbouw van de Middeleeuwen. Het beeld dat Ulrich Klein oproept over het onderzoek naar romaanse stenen huizen in Duitsland, namelijk dat van 'positivistische datavergaring' door een veelheid aan afzonderlijke onderzoeken, gaat dus tot op zekere hoogte ook op voor dit jaarboek.

Enkele auteurs belichten individuele gebouwen, bijvoorbeeld de stenen woning van een edelman in het Normandische Avranches (D. Nicolas-Méry) of de infirmerie van de abdij Saint-Jacques in Luik (C. Bolle), maar het gros van de artikelen bespreekt huizenbestanden in de welomschreven context van een enkele stad. Frankrijk is behalve Cluny (P. Garrigou-Grand-

champ, J.-D. Salvègue en B. Flüge) vertegenwoordigd met Orléans (Cl. Alix), Ornans (B. Lefebvre), Viviers (Y. Esquieu) en Riom (B. Renaud), allemaal steden ten zuiden van Parijs. Voor Duitsland zijn er bijdragen over steden in het uiterste noorden (J.C. Holst over Lübeck en naburige steden aan de Oostzee) en het zuiden (T. Kohnert over Bamberg en A. Bedal over Schwäbisch Hall). Nederland is aanwezig met Utrecht (F. Kipp en H. Hundertmark), Nijmegen en Arnhem (F. Haans). Voor Zwitserland ten slotte komt Fribourg (G. Bourgarrel) aan bod. Hoewel er herhaaldelijk naar wordt verwezen, zijn de handels- en textielsteden van de Zuidelijke Nederlanden en aangrenzend Noord-Frankrijk jammerlijk afwezig.

De middeleeuwse oorsprong van een huis is vaak het gemakkelijkst herkenbaar in de kelder, die als meest standvastig deel van de woonstede eeuwen het best heeft getrotseerd. Meerdere auteurs focussen dan ook op de kelders die, in afwachting van onderzoek van de bovengrondse delen van het huis, de primaire materiele bron zijn over huisarchitectuur, de relatie van het huis met het perceel en de topografie van de middeleeuwse stad. Opmerkelijk is dat kelders niet overal een vast onderdeel van het huis zijn, zoals in Cluny en Viviers. In Riom, in Midden-Frankrijk, komen zowel huizen met als zonder kelder voor. Behoorlijk uniek lijkt het geval van Fribourg, waar sommige kelders pas naderhand onder de eerder gebouwde huizen werden aangelegd. In Orléans hebben sommige huiskelders een oorsprong als kleine steengroeve, een fenomeen dat ook voor andere steden op een kalksteensokkel kan worden vermoed, bijvoorbeeld in Arras in Noord-Frankrijk.

De in de titel van het jaarboek gesuggereerde 'verandering' blijkt onder meer in de bouwmaterialen en bouwtechnieken. Zo is de datering van de middeleeuwse huizen in Cluny in belangrijke mate gebaseerd op de plaatselijke evolutie van steenformaten en steen-

bewerking. In Noord-Europa (Lübeck, Utrecht, Arnhem) is de overgang van natuursteen- of houtbouw naar baksteenbouw een centrale problematiek in de chronologie van bouwmaterialen. Zoals wordt opgemerkt door F. Haans voor Arnhem zijn de eerste bakstenen huizen geen imitatie van oudere houten huizen, maar gaat het wel degelijk om een andere, nieuwe manier van bouwen. In dit verband is het ontbreken van bijdragen over steden in de Zuidelijke Nederlanden spijtig, aangezien de problematiek van houtbouw, natuursteenbouw en baksteenbouw daar evenzeer aan de orde is.

Evolutie doet zich ook voor in de bouwvorm van het huis, waarbij er opvallende parallellen zijn over de landsgrenzen heen. In verschillende Europese steden zijn de oudst gekende stenen woningen torenachtige volumes en is er pas in een latere fase sprake van smalle huizen op een rechthoekige plattegrond. Ook in de ruimtelijke bezetting van de middeleeuwse stad is er een globale trend herkenbaar. Aanvankelijk was er in de steden nog vrij veel open ruimte met vrijstaande huizen op grote erven, maar leidde de woondruk tot een verdichting van de open ruimte waarbij huizen zij aan zij aan de straat werden gebouwd. In de meeste stadsoverzichten blijft het stedenbouwkundig aspect echter beperkt tot algemene bevindingen. Alleen B. Flüge laat voor Cluny zien hoe middeleeuwse huizen via bouwhistorisch onderzoek een kapitale bron kunnen zijn voor het schrijven van de stedenbouwkundige geschiedenis van een stadsdeel. Door de herziene datering van een stenen huis omstreeks 1200 bleek bijvoorbeeld dat de kanalisatie van de beek achter het huis een eeuw ouder was dan voordien, op basis van een schriftelijke vermelding, werd aangenomen.

Naast stadsmonografieën bevat het jaarboek regionale en nationale overzichten, met hierbij ook aandacht voor hout- en vakwerkbouw en rurale huisarchitectuur. In haar overzicht van stadshuizen in middeleeuws Engeland gaat S. Pearson in op het 'open hall'-huis, een ruime eenbeukige woning zonder verdieping die zowel op de stad als op het platteland is aangetroffen. Jeroen Bouwmeester bespreekt in zijn artikel over huizen in Nederland vóór de dertiende eeuw een gelijkaardig huistype op het Europese vasteland in de vroege Middeleeuwen, waarbij ook hier het onderscheid tussen stedelijk en landelijk niet categoriek kan worden doorgevoerd. D. Nicolas-Méry doet dezelfde bevinding in zuidelijk Normandië, waar de adellijke stenen woning in de bovenstad van Avranches aan de oorsprong staat van het 'manoir', dat tot op het einde van de Middeleeuwen het courante huistype was van de plattellandsadel. Voor Noord-Duitsland uit J.C. Holst op basis van Engelse voorbeelden het vermoeden van stenen huizen van edellieden in de open stadsrand, en dus niet in de eerste stadskern, zoals men doorgaans veronderstelt. Een prikkelende hy-

pothese voor toekomstig archeologisch onderzoek, ook in de Lage Landen.

Ten slotte zijn er enkele auteurs die aspecten van de middeleeuwse huizenbouw benaderen vanuit een uitgesproken internationaal, Europees perspectief. Hierin komen opvallende overeenkomsten aan de oppervlakte tussen soms ver van elkaar afgelegen streken. Die parallellen kunnen niet louter aan toeval worden toegeschreven, maar integendeel aan de omzwervingen van bouwvormen en bouwtechnieken door middeleeuws Europa. Zo besluit T. Eissing dat de kappen met houten tonnen in Thüringen niet het resultaat zijn van een lokale ontwikkeling, maar via bouwheren vanuit Frankrijk zijn ingevoerd als een representatieve gewelfvorm. De hiervoor vereiste kennis van geometrie was in heel Europa aanwezig via het *artes liberales*-onderwijs van de kathedraal- en abdijscholen. K. Freckmann herkent de als fries uitgewerkte uitkraging van schoorstenen in buitengevels zowel in de Nederlanden, het Rijnland, Bourgondië, Zuid-Frankrijk als Noord-Italië, wat wijst op een 'wijdverspreide culturele uitwisseling tussen deze regio's'. Een bijzonder aspect van de urbanisatie in middeleeuws Europa zijn de gestichte steden met planmatige aanleg, een fenomeen dat wordt toegelicht door W. Boerefijn. Opnieuw blijkt de band tussen platteland en stad inniger dan gedacht. Zo is in Nieuwpoort en Lübeck vastgesteld hoe de omtrek van de percelen soms mee bepaald is door prestedelijke afbakeningen zoals grachten en landbouwpercelen. De bijdrage van J. Bujard over gestichte steden in het Pays de Neuchâtel, in het westen van Zwitserland, is een exemplarische regionale uitdieping van het panoramisch overzicht van Boerefijn.

De voornaamste oorzaak van het verdwijnen van eeuwenoude stedelijke structuren is, zo merkt W. Boerefijn op, de toename in de twintigste eeuw van grootschalige bouwprojecten. Archeologisch en bouwhistorisch onderzoek is dus meer dan ooit aan de orde om het huizenpatrimonium in historische stadscentra in kaart te brengen, te waarderen en te bewaren. Dit jaarboek toont alvast aan dat er in Europa heel wat wetenschappelijk onderzoek wordt verricht naar historische huizen, door professionele onderzoekers maar noodgedwongen ook nog altijd door vrijwilligers, bijvoorbeeld in de vooraanstaande monumentenstad Bamberg. Eigen aan huizenonderzoek is dat het een werk is van lange adem, waarbij men sterk afhankelijk is van de toegankelijkheid van potentieel waardevolle panden. In Cluny lijkt het onderzoek genoeg afgerond, maar in vele andere steden uit dit jaarboek is het onderzoek nog lopend. Niet voor niets sluit menig auteur af met een open einde en de hoop dat resterende vragen door toekomstig onderzoek zullen worden beantwoord.

Vijzelgracht 6-OHS | 1017 HR Amsterdam | 020 620 8132 | www.vroomarch.nl

architectenbureau
Vroom





