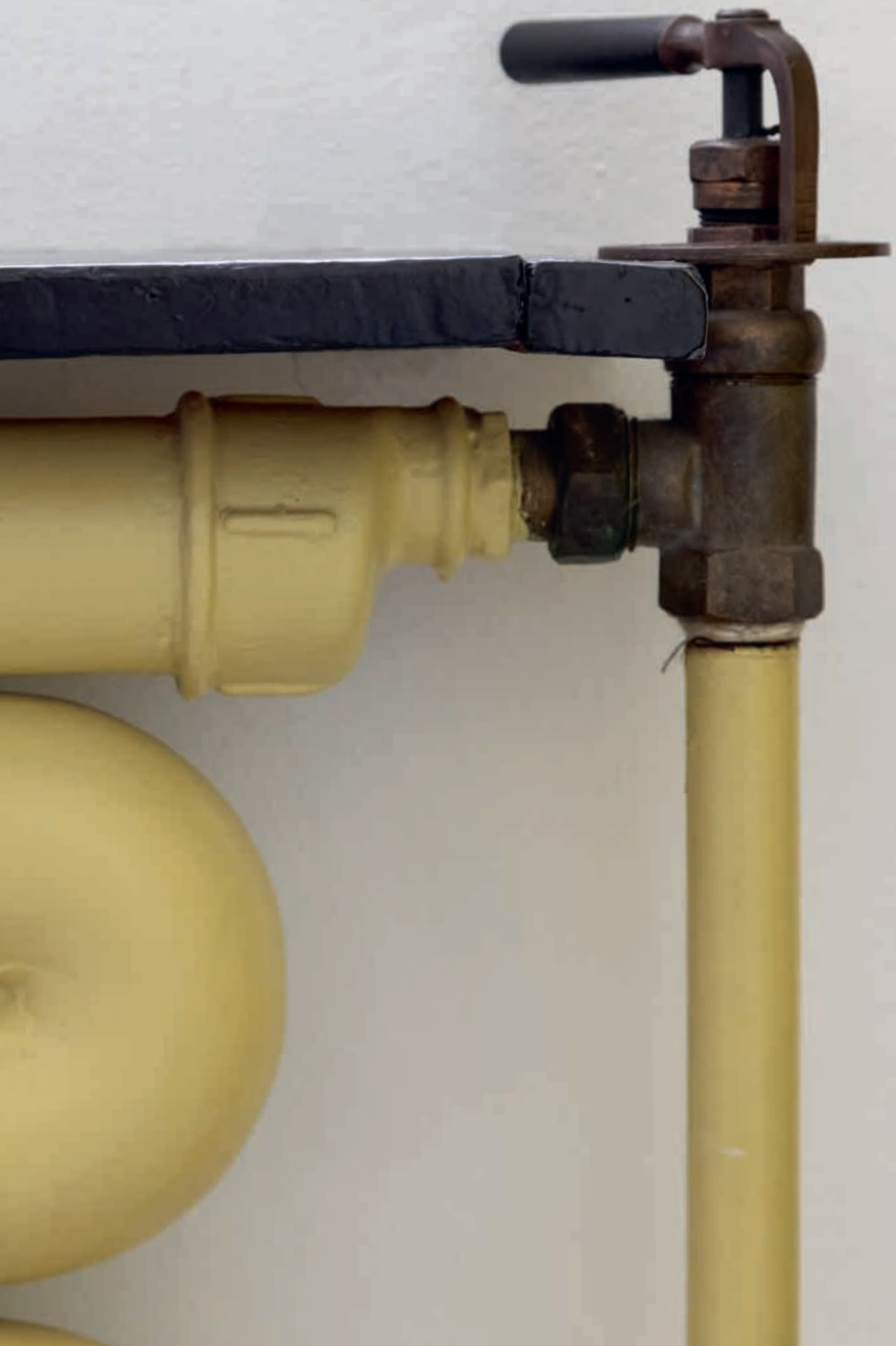


B
U
L
L
E
T
I
N

K N O B

KONINKLIJKE NEDERLANDSE OUDHEIDKUNDIGE BOND

2019 2



JAARGANG 118, 2019, NUMMER 2

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. Freek Schmidt (Vrije Universiteit Amsterdam)

Prof. dr. ir. Lara Schrijver (Universiteit Antwerpen)

Dr. Kees Somer (Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed)

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. K. Louwes (voorzitter), Drs. H.P. Jansen (vice-voorzitter), Dr. J. Westerman (secretaris), Drs. P.J.A. Baars (lid), S. Brummel MA (lid), Dr. ir. F.D. van der Hoeven (lid), S. van Venetien (studentlid)

VORMGEVING Suzan Beijer, Amersfoort

DRUK Wilco, Amersfoort

INHOUD

1 PIETER VLAARDINGERBROEK
Ontwerpanalyse bij restauratie. De Zuiderkerktoren te Amsterdam

15 MARIE-THÉRÈSE VAN THOOR
De restauraties van het Rietveld Schröderhuis. Een reflectie

32 LENNEKE WILLEMSTEIN
De herontdekking van de negentiende-eeuwse buitenkleuren van de vesting Naarden

PUBLICATIES

- 44 Fred Ahsmann, *Order and Confusion. The Twelfth-Century Choir of the St. Servatius Church in Maastricht*
(recensie Aad Bastemeijer)
- 46 Joost Coté, Hugh O'Neill, Helen Ibbitson Jessup & Pauline van Roosmalen, *The life and work of Thomas Karsten*
(recensie Daan Lavies)
- 48 Thomas Coomans, *Life inside the Cloister. Understanding Monastic Architecture*
(recensie Gabri van Tussenbroek)
- 50 Erik Betten en Simone Verlaat (red.), *Kunst met een opdracht. Jaap van der Meij, monumentaal kunstenaar uit de wederopbouw*
(recensie Anita Blom)

Afbeelding omslag

Radiator in het Rietveld Schröderhuis,
foto Stijn Poelstra 2018 (Centraal Museum, Utrecht)

© 2019 Bulletin KNOB & auteurs. Niets uit deze uitgave mag worden vervaelvoudigd, 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.

ONTWERPANALYSE BIJ RESTAURATIE

DE ZUIDERKERKSTOREN TE AMSTERDAM

PIETER VLAARDINGERBROEK

In 2017 werd de restauratie van de Zuiderkerk (1603-1614) afgesloten met het herstel van de Zuiderkerkstoren. Deze markante toren naar ontwerp van Hendrick de Keyser (1565-1621) beheerst het silhouet van het oostelijke deel van de Amsterdamse binnenstad en bestaat uit een bakstenen voet, een zandstenen achtkant met flankerende zuilen en een houten met lood en leien beklede spits. De toren, die voor het laatst in 1978 werd gerestaureerd, was toe aan een algehele restauratie vanwege zoutuitbloeiingen in het baksteenwerk en roestschade aan de natuursteen. Daarnaast was vooral het lood van de spits aan vernieuwing toe. Dit lood was in 1978 in een Bentheimer steenkleur geschilderd, evenals het zandstenen deel van de toren (afb. 1). Deze wijziging van het kleurbeeld vloeide voort uit het 'witte torenplan' van de Dienst der Publieke Werken, dat begonnen was met het wit schilderen van de Montelbaanstoren in 1966.¹ Het doel hiervan was alle loden bekledingen van zeventiende-eeuwse torens wit te schilderen, gebaseerd op het idee dat de witte laag die op het lood van de torens was aangetroffen een restant was van een oorspronkelijke afwerking. Toen uit laboratoriumonderzoek bleek dat deze laag in het geval van de Zuiderkerk een reactieproduct van lood was en geen afwerkingslaag, werd de schilderbeurt desondanks voortgezet met het argument dat daaruit zou blijken dat de stad goed met haar erfgoed omging.²

Toen bij de laatste restauratie van 2015-2017 bleek dat het grootste deel van het lood vernieuwd moest worden, ontstond de vraag of het kleurbeeld van 1978 gehandhaafd moest blijven. Latere schilderbeurten hadden de torenbekroning doen verkleuren tot een vreemdsoortig lichtroze, wat de beleving van de torenarchitectuur geen goed deed. In eerste instantie stelde architectenbureau Archivolt voor het loodwerk ongeschilderd te laten en het zandstenen achtkant van de toren in een bijpassende blauwgrijze kleur te schilderen. Dit voorstel was gebaseerd op kleurhistorisch onderzoek, het aanwezige iconografische materiaal en vergelijkingen met andere Amsterdamse torens. Een

◀ 1. De Zuiderkerkstoren in de kleurstelling van 1978 (foto Han van Gool, Gemeente Amsterdam, Monumenten en Archeologie)



analyse van de toren en het torenontwerp ontbrak echter. Uiteindelijk is in samenspraak met de architect en binnen de context van de omgevingsvergunning voor de huidige kleurstelling gekozen, waarbij de zandsteen zandsteenkleurig is geschilderd en het lood de eigen donkere kleur behoudt (afb. 2). De onderbouwing hiervoor werd geleverd door studie van de bouw- en veranderingsgeschiedenis aan de hand van literatuur, archivalische bronnen, iconografisch materiaal en bouw- en kleurhistorisch onderzoek, aangevuld met een analyse van de architectuur van de toren, die uiteindelijk een doorslaggevende rol speelde. Dit artikel is een bewerking en aanvulling van de in 2016 uitgevoerde analyse.³ Aan de hand van het voorbeeld van de Zuiderkerkstoren wordt aangetoond hoe deze klassieke methode van architectuur- en ontwerpanalyse, die bij restauraties zelden wordt toegepast, van nut kan zijn bij het maken van de juiste restauratiekeuze.

DE EERSTE NIEUWGEBOUWDE PROTESTANTSE KERK VAN AMSTERDAM

Over de Zuiderkerk is relatief veel gepubliceerd. De bouwgeschiedenis van de kerk wordt uitgebreid behandeld in de vele stadsbeschrijvingen uit de zeventiende en achttiende eeuw. De vroegste (meer) wetenschappelijke benadering van de bouwgeschiedenis is te vinden bij C.H. Peters, die in 1901 de totstandkoming van de kerk op basis van archivalische gegevens beschreef.⁴ De eerste monografie over de kerk verscheen in 1911 van de hand van G.D. Bom, waarin aanvullende gegevens werden aangedragen. Hij presenteerde een lange geschiedenis van de kerk, die meer in het licht staat van het religieuze gebruik dan van de architectuurgeschiedenis. Bom was de eerste die verwees naar een tekening van de kerk met toren uit 1608, die in het Grafregister van de Zuiderkerk is opgenomen (afb. 3).⁵ Alle latere auteurs baseerden zich voor hun historische gegevens in hoofdzaak op deze twee auteurs en dit artikel vormt hierop geen uitzondering.⁶

De geschiedenis van de Zuiderkerk is nauw verbonden met de geschiedenis van de stad. In 1578 werd het roomse Amsterdam protestant. Deze Alteratie had grote gevolgen voor de stedelijke inrichting. De kerkgebouwen werden protestants. De kloosters die de rand van het middeleeuwse Amsterdam kenmerkten, vervielen aan de stad, waardoor grond vrijkwam voor woningbouw. Hierdoor kon een deel van de groeiende bevolking gehuisvest worden. Toch bleek dit niet voldoende. Uiteindelijk moest de stad worden vergroot om ruimte te vinden voor nieuwe huizen en industrieën. Bij de stadsuitbreiding van 1585 werd de oude stad voorzien van een nieuwe ring, zodat het Singel en de Kloveniersburgwal binnen de fortificatie kwamen te

◀ 2. De Zuiderkerkstoren na de restauratie van 2017 (foto auteur)

3. De Zuiderkerk zoals afgebeeld
in het Grafregister (1608)
(foto auteur)



liggen. Deze ring was relatief beperkt van omvang en de bestaande kerken in de oude stad waren groot genoeg om ook aan alle nieuwe Amsterdammers plaats te bieden.⁷ Dat veranderde met de uitbreiding van 1593, waarbij de Lastage binnen de stad kwam te liggen. De aanleg van het gebied rond de Jodenbreestraat en het aanplempen van Vlooienburg maakten dat de stad aan de oostzijde zo veel groter werd, dat ook nagedacht moest worden over de bouw van een nieuwe kerk.⁸

In 1602 werd besloten tot de bouw van de Zuiderkerk, die de wijk een kerkelijk centrum gaf maar die vooral moest dienen als nieuwe begraafplaats, waaraan een grote behoefte bestond. Het stadsbestuur verwachtte de kerk goedkoop te kunnen bouwen, omdat er een overvloed aan bouw materiaal was. De middeleeuwse stadsmuren die door de stadsuitbreidingen niet meer nodig waren, zouden worden gesloopt waardoor veel bakstenen vrijkwamen. Omdat men geen plek had om die op te slaan, werd het hergebruik ervan in een nieuw gebouw bestempeld als een kostenbesparing. Daarnaast waren de heipalen goedkoop en in overvloed te krijgen, aldus de vroedschapsresolutie van 1 juni 1602.⁹

De uitvoering van deze driebeukige pseudobasiliek naar ontwerp van Hendrick de Keyser startte in 1603. De fundering werd gelegd, waarna de bouw wegens stedelijke bezuinigingen enige jaren stil lag. Na hervatting van de werken in 1607 werden de zandstenen raamdorpels van de zijbeuken geplaatst en in 1608 was het gebouw onder de kap. Pas in 1611 werd de kerk voltooid. De 237 voet hoge toren kwam gereed in 1614, zoals blijkt uit de datum boven de wijzerplaten.¹⁰ De klokken in de kerktoeren dienden niet alleen om de gelovigen bijeen te roepen, maar hadden ook een functie als stadsuurwerk voor dit deel van de stad. De toren en met name de bekroning is vanuit een groot deel van de stad goed zichtbaar. De toren staat in de as van de Groenburgwal, maar is daarnaast waarneembaar vanaf de Jodenbreestraat. Ook vanaf verschillende punten op de Kloveniersburgwal en de Oude Schans en vanaf Vlooienburg is de toren zichtbaar.¹¹ Dit streven naar een optimale zichtbaarheid leidde ertoe dat de toren niet in het midden voor de kerk werd geplaatst, maar uit de as en op een hoek van de zuidelijke travee van het linker (westelijke) zijschip. De andere belangrijke functie was het luiden van de klokken bij kerkdiensten en bij begrafenissen. Om het geluid goed hoorbaar te maken in de omgeving werden de galmgaten aangebracht boven de daklijn van de kerk en daarmee ook boven de daklijn van de omliggende huizen.

HET ONTWERP VAN DE TOREN

De stedenbouwkundige plaatsing van de toren heeft hoogstwaarschijnlijk invloed gehad op het ontwerp van de opstand van de toren. Het ontwerp van de

toren is gepubliceerd in de *Architectura Moderna* (1631) (afb. 4).¹² De onderbouw op vierkante plattegrond bestaat uit baksteen met zandstenen hoekblokken en heeft drie verdiepingen die van elkaar gescheiden zijn door natuurstenen banden. In de bovenste twee verdiepingen is meer zandsteen verwerkt rond ramen, deuren en nissen dan in het onderste deel.

Omdat de toren nogal ingebouwd stond, werd de onderste 32 voet vlak gelaten, met uitzondering van de toreningang die in een nis is geplaatst. In de verdieping daarboven zijn drie nissen aangebracht, twee smalle rechtgesloten aan de zijkanten en een halfronde in het midden. De bovenste verdieping van de bakstenen basis heeft een soortgelijke indeling van twee smalle rechtgesloten nissen met hiertussen een halfronde nis. Boven in deze halfronde nis zijn de galmgaten van de toren aangebracht. Nissen en galmgaten zijn gevat in de vorm van een serliana; naast de boogvorm zijn twee ronde nissen aanwezig. Van de bakstenen onderbouw is vooral de bovenste verdieping zichtbaar; de onderste twee verdiepingen worden in veel gevallen aan het zicht onttrokken door de bebouwing die rond de kerk is gesitueerd.

De maatvoering van de smalle nissen van de middelste en de bovenste verdieping van de bakstenen basis is op de prent identiek. Hetzelfde geldt voor de halfronde nissen, die qua maat overeenkomen met de nis rond de ingangspartij. De basis wordt afgesloten door een Dorische kroonlijst met consoles, waarop aan elke kant in het midden een zandstenen hekwerk met balusters staat.

Op de bakstenen voet staat een zandstenen achtkant die op de afgeschuinde hoeken geflankeerd wordt door Ionische zandstenen zuilen die met kroonlijsten verbonden zijn aan het achtkant. De zuilen worden bekroond door vazen. De hoeken van het achtkant zijn voorzien van Ionische pilasters met afwisselend een breed en een smal intercolumnium, die daardoor een ritmische travee vormen en daardoor eenzelfde ritmiek hebben als de serliana's in het bakstenen deel. In de brede vlakken zijn halfronde nissen zichtbaar die in grootte overeenkomen met de nissen van het bakstenen deel, terwijl in de afgeschuinde hoeken kleine gevelopeningen aanwezig zijn. Op de kroonlijst staan boven deze nissen wijzerplaten van uurwerken, bestaande uit met lood bekleed eikenhout, die worden bekroond door een fronton.

Achter deze klokken staat de met lood en leien beklede, achtkantige bekroning van de toren, bestaande uit een breder en een smaller achtkant. Boven het onderste achtkant is een balustrade aanwezig met een soort luchtbogen, waarop vazen staan. Boven op het bovenste en smallere achtkant staat de spits met een dichte ui, die is voorzien van kleine vazen op de hoeken, en een opengewerkte ui die tot slot eindigt in een bol waarop een torenkruis met haan staat.



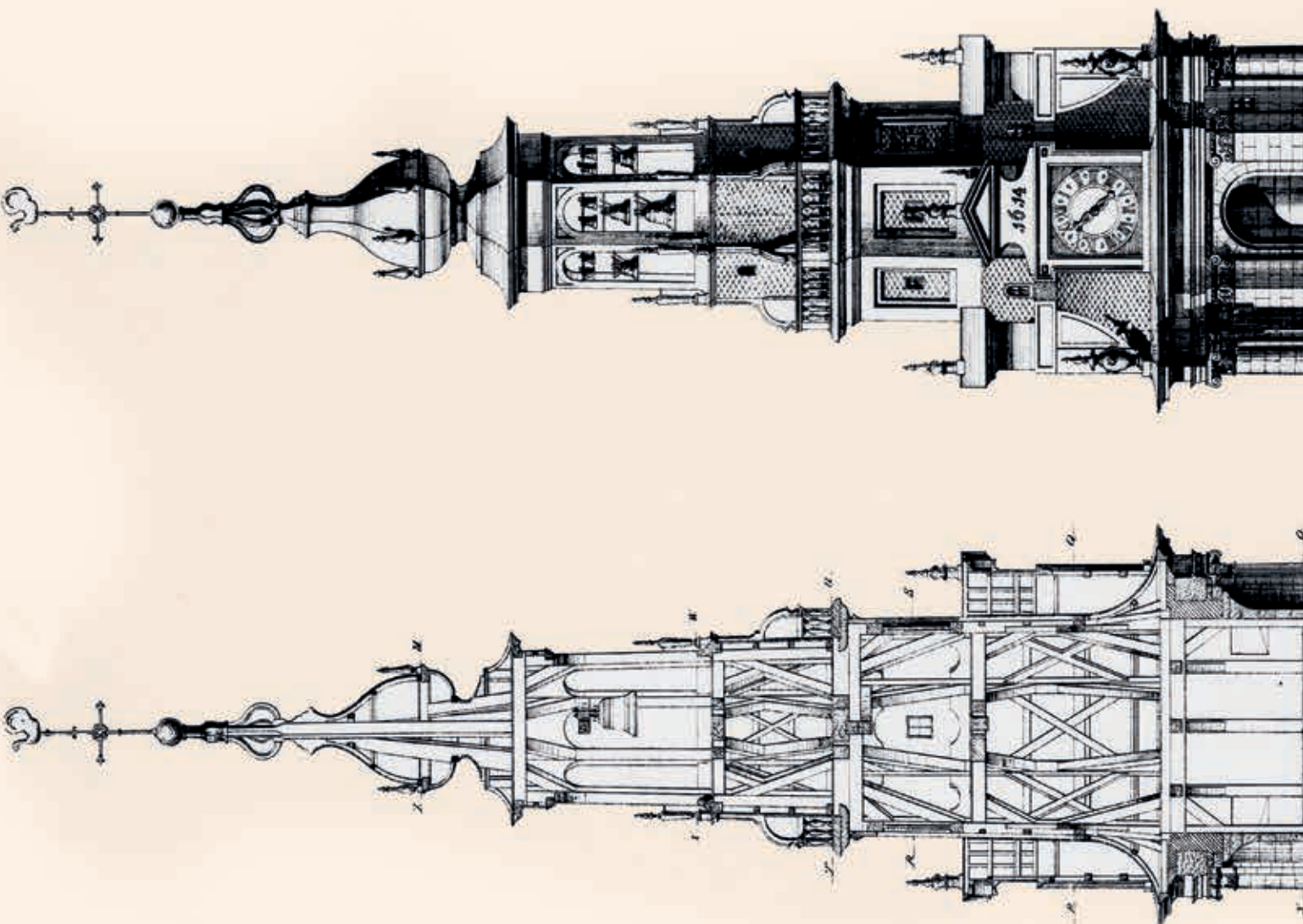
Wanneer het ontwerp van de toren vanuit de interne structuur wordt beschouwd, dan is de toren te beschrijven als een stenen omhulling rond twee klokkenstoelen, waarvan de bovenste gedeeltelijk boven de omhulling uitsteekt. Dit uitstekende deel is met lood bekleed en presenteert zich aan de buitenzijde als spits (afb. 5).¹³ Het carillon hangt aan de bovenste klokkenstoel, terwijl de zware luidklokken aan de onderste hangen.

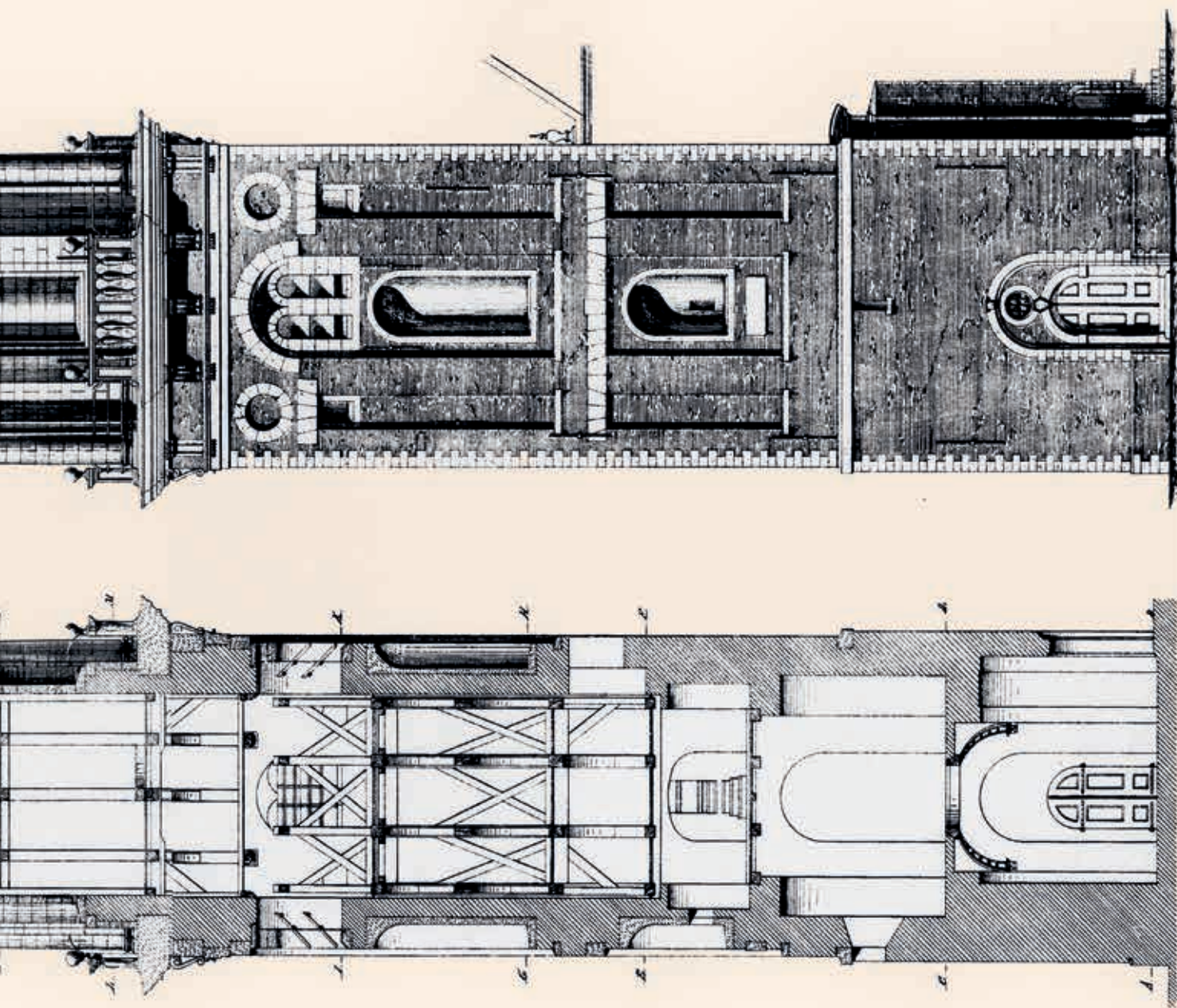
LATERE WIJZIGINGEN

Ter Kuile (1929) en Bijtelaar (1947) merkten op dat de toren in de loop der tijden was gewijzigd. 'Volledigheidshalve dienen wij nog te vermelden dat de thans blinde achtkantige verdieping juist boven de wijzerplaten oorspronkelijk van ovale openingen was voorzien, waardoor het geheel een nog iets luchtiger indruk moet hebben gemaakt', aldus Ter Kuile.¹⁴ Deze open structuur is zichtbaar op een schilderij van Werner van der Valckert, die in 1620 de Zuiderkerkstoren afbeeldde op een portret van de familie Poppen (afb. 6).¹⁵ Bijtelaar weet te vermelden dat de ovalen in 1660 werden dichtgemaakt, tegelijk met de plaatsing van het carillon van François Hemony op een hogere positie dan voorheen. De drie voorgaande, kleinere carillons hadden nog in de open ovalen gehangen. Hemony maakte ook twee luidklokken voor de toren.¹⁶ Omdat met de nieuwe klokken en het nieuwe carillon het gewicht dat in de toren hing werd vergroot, werden veiligheidshalve aan de oorspronkelijke constructie extra schoren toegevoegd, zoals blijkt uit het dendrochronologisch onderzoek dat in 2017 is verricht.¹⁷

De openheid van het torenexterieur was oorspronkelijk zelfs nog iets groter. Zelfs de wijzerplaten hebben vroeger vrij gestaan, alhoewel ze aan de bovenzijde wel met de spits verbonden waren. Op het schilderij van Van der Valckert is dit zichtbaar, evenals op de prent in

4. De toren zoals afgebeeld in de *Architectura Moderna* van Salomon de Bray (1631) (Universiteitsbibliotheek Utrecht)





5. T. Brouwer, aanzicht en doorsnede van de Zuiderkerkstoren (1870), zoals afgebeeld in W.N. Rose (red.), *Afbeeldingen van oude bestaande gebouwen, uitgegeven door de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst*, Haarlem/Den Haag 1852-1875 (Stadsarchief Amsterdam, montage auteur)



6. Werner van der Valckert, Laat de kinderen tot mij komen. Michiel Poppen en zijn familie, 1620 (Utrecht, Museum Catharijneconvent)



de *Architectura Moderna* (afb. 7). Ook op de oudste afbeelding van de kerktoren uit 1608 is dit te zien aan de hand van de arcering die schaduw aangeeft. Het bewijs voor de aanwezigheid van deze openingen achter de uurwijzers wordt geleverd door de toren zelf, waar het dakbeschot waarop vroeger de leien waren bevestigd nog aanwezig is en waarop zelfs nog wat leities bewaard zijn gebleven.¹⁸

ONDERHOUD

De toren is in de loop der eeuwen meerdere keren hersteld. De archieven van het Stadsfabriekambt en van de Hervormde Kerk geven een beeld van het onderhoud dat aan het gebouw werd gepleegd. Zo is bekend dat metselaar Coenraad Hoeneker (in elk geval) vanaf 1741 betrokken was bij het onderhoud.¹⁹ In 1755 declareerde hij f5.341,17.²⁰ In 1756-1757 declareerde Hoeneker een bedrag van f 3.838, wat gezien de normale jaarposten van rond de f400 wijst op een grote onderhoudsbeurt. In totaal werd in de jaren 1753 tot 1757 f58.157,17 uitgegeven aan onderhoud van de kerk.²¹ Vermoedelijk werden de kerk en de toren toen in de steigers gezet en deels van een nieuwe bakstenen huid voorzien, zoals blijkt uit de relatief grote delen achttiende-eeuws metselwerk met de kenmerkende paarsige kleur. In 1778-1780 vond een grote schilderbeurt plaats, gezien de rekening van B. Hartman van f1.789,15.²² In 1802 werd een grote lekkage geconstateerd vanwege verwaarlozing van de toren. Veel loodgieters- en leidekkerswerk werd verricht, 'zijnde het lood op de schuinte der bovenlijst afgeschoven en de leijen van eenige schilden afgevallen'. Gemeld werd dat hier zonder steiger weinig aan te doen viel.²³ In 1884 werden de zandstenen onderdelen van de kerk en het onderste deel van de toren geschilderd, inclusief het zandstenen hek dat voor het zandstenen achtkant staat.²⁴

7. De onderlinge samenhang van delen in het bakstenen deel en het natuurstenen deel van de toren. De blauwgekleurde delen duiden de lucht aan die vroeger achter de wijzerplaten stroomde (bewerking van afb. 4 door auteur)



In 1938 werd een betonnen vloer boven de luidklokken aangebracht, terwijl de stijlen van de klokkenstoelen in 1940-1941 werden hersteld. Ook de natuursteen werd hersteld.²⁵ In 1940 vond men een briefje terug van werkzaamheden in 1860; mogelijk zijn toen de Ionische kapitelen van de toren door de huidige gietijzeren exemplaren vervangen. In 1968, 1977-1978 en 1997 werd de toren nogmaals hersteld.²⁶ Ondanks het veelvuldige onderhoud wijzigde de vorm van de toren niet wezenlijk.

HET KLEURBEELD VAN DE TOREN TOT AAN DE RESTAURATIE VAN 2017

Wat gedurende de eeuwen echter wel veranderde, was het kleurbeeld van de Zuiderkerkstoren. Veroudering van materialen en met name de verdonkering van de zandsteen zorgde ervoor dat de kerktoren al in de late zeventiende eeuw een ander kleurbeeld moet hebben gehad dan direct na de bouw. Grosso modo zijn er tot aan de afgelopen restauratie drie kleurfasen te onderscheiden: de oorspronkelijke toren (1614); de verweerde toren (circa 1660-1978); de geschilderde toren met de lichte top (1978-2017) (afb. 8).

KLEURFASE 1 (1614)

Het oorspronkelijke kleurbeeld (1614) van de toren is niet met honderd procent zekerheid te reconstrueren. De stenen voet had een door rode baksteen bepaalde basis, die naar boven toe van steeds meer zandsteen

was voorzien. Volgens het kleuronderzoek uit 2016-2017 was het zandstenen achtkant boven op de bakstenen basis niet geschilderd.²⁷ Oorspronkelijk had het daardoor de eigen kleur van zandsteen, terwijl de loden onderdelen een donkerder uiterlijk hadden. Alleen de omlijstingen van de wijzerplaten, die uit met lood bekleed hout bestonden, waren in een zandsteenkleur geschilderd om aan te sluiten op het zandstenen achtkant. Opvallend genoeg zijn er bij de laatste restauratie achter de loden bekleding en op het oorspronkelijke eikenhout van de wijzerplaten sporen van vergulding aangetroffen, evenals een geschilderde aanduiding van het jaar 1614. Dit leidt tot het vermoeden dat (een deel van?) de loden bekleding op de wijzerplaten enige tijd na de bouw moet zijn aangebracht en dat de wijzerplaten in eerste instantie alleen met een schilderlaag waren afgewerkt.

Van deze eerste kleurfase is slechts één afbeelding bekend in de vorm van het eerdergenoemde schilderij van Werner van der Valckert (1620). Op dit schilderij zijn de vazen in dezelfde kleur geschilderd als de architecturale omgeving waarin ze staan: de grote vazen onder in zandsteenkleur, de kleinere exemplaren boven in een donkere (lood)kleur. De haan, het kruis en de bol boven op de toren lijken verguld.

KLEURFASE 2 (CIRCA 1660-1978)

Met het dichtzetten van de ovalen verloor de torenspits een deel van de oorspronkelijke transparantie. De ga-



8. De drie kleurfasen van de Zuiderkerkstoren tot aan de laatste restauratie en de huidige kleurstelling. De oorspronkelijke kleurstelling zoals verbeeld op het schilderij van Werner van der Valckert uit 1620 (detail van afb. 5); de verdonkerde fase zoals te zien op een schilderij van Jan de Beijer uit 1758 (Amsterdam Museum) en op een foto uit ca. 1870 (foto A. Jager, Stadsarchief Amsterdam); de fase Zantkuijl uit 2008 (foto Han van Gool, Gemeente Amsterdam, Monumenten en Archeologie) en de huidige toestand (foto Paul Nieuwenhuizen, Gemeente Amsterdam, Monumenten en Archeologie)

ten werden gevuld met houten schotten, die van leien werden voorzien. Daarnaast verdonkerde de zandsteen vanwege het natuurlijke proces van verwerking en vervuiling. Het zandstenen achtkant kreeg daardoor een grijzige uitstraling, die qua kleur aansloot bij het lood- en leiwerk van de achtkantige spits. Qua kleur ging het zandstenen achtkant daardoor bij de spits horen. Hierdoor verschoof de kleurverdeling ten opzichte van de oorspronkelijke situatie. Dit werd versterkt doordat de zandsteen van het bakstenen deel en het zandstenen hekwerk ter hoogte van het zandstenen achtkant in de achttiende en negentiende eeuw in een lichte kleur werden geschilderd. Archivalisch bewijs hiervoor stamt uit 1884, toen de natuurstenen onderdelen van de kerk werden geschilderd, evenals 'het hek met de geschilderde natuursteen' van de toren.²⁸ De wijzerplaten werden ook meerdere malen geschilderd, zoals blijkt uit de opschriften die de schilders in de toren hebben achtergelaten. De vazen werden alle blauw geschilderd en voorzien van vergulde onderdelen. Haan, kruis en bol waren verguld. Dit kleurbeeld is te zien op het schilderij van Jan de Beijer uit 1758 dat in het Amsterdam Museum wordt bewaard. In grote lijnen veranderde dit kleurbeeld niet tot 1978.

KLEURFASE 3 (1978-2017)

In 1978 werd onderzoek verricht naar het kleurbeeld van de toren. Het hoofd van het Amsterdamse Bureau Monumentenzorg Henk Zantkuijl dacht een lichtge-

kleurde afwerkingslaag op de toren te zien. Uit laboratoriumonderzoek bleek later echter dat de door Zantkuijl waargenomen laag een loodoxide was en geen verflaag. Desondanks werd de toren geschilderd volgens het 'witte torenplan' van de Dienst der Publieke Werken, waarbij het lood in een lichte Bentheimer kleur werd geschilderd en een ander kleurbeeld tot stand kwam.²⁹ Het zandstenen achtkant, dat in de loop der eeuwen sterk was vergrijsd, werd in een lichte kleur geschilderd, zodat het weer leek op de oorspronkelijke zandsteen. De rode wijzerplaten bleven gehandhaafd, evenals de blauwe vazen. Het lood van de spits werd in dezelfde lichte kleur geschilderd, waardoor een contrast ontstond met de onderdelen die met leien waren bekleed.

DE OPBOUW VAN DE TOREN GEANALYSEERD

Zantkuijls kleurvoorstel sloot aan bij en komt misschien zelfs wel voort uit zijn visie op de architectonische opbouw van de toren: 'De toren bestaat uit twee gedeelten, nl. de vierkante bakstenen toren en de spitsachtige bekroning'.³⁰ Deze opvatting van een tweedeling, die in de literatuur alleen door Von der Dunk gedeeld wordt, werd in eerste instantie door de restauratiearchitect Archivolt gevolgd.³¹

Andere auteurs zien echter een driedeling, bestaande uit een bakstenen torenvoet, een natuurstenen verbindingslid dat als overgangszone functioneert en een spits. Ozinga (1929) analyseert in zijn *Protestantsche*

kerkenbouw de toren als volgt: 'Zijn zonder steunbeeren vlakopgaande onderbouw gaat boven een sterkeaccentueerde kroonlijst door bemiddeling van overhoeks-geplaatste vrijstaande zuilen over in een achtkant van Bentheimer steen, dat een der meest karakteristieke Amsterdamsche houten spitsen uit dezen tijd draagt.'³² Latere auteurs onder wie Neurdenburg, Vermeulen, Ter Kuile en Ottenheym/Rosenberg/Smit volgen hem hierin.

Ondanks het feit dat een formele beschrijving van de toren vaak leidt tot een driedeling, kan de vraag gesteld worden of dit juist is. Is een tweedeling zoals Zantkuijl die zag, niet correcter? Daarbij is het vooral essentieel te kijken naar waar de torenvoet eindigt en de spits begint. Het natuurstenen achtkant vormt naar mijn mening geen onderdeel van de spits, maar van de toren. De analyse van het torenontwerp geeft aanleiding om de scheiding tussen voet en spits boven het niveau van het natuurstenen achtkant met uurwerken te leggen. De halfronde nissen die repeterend over beide delen zijn aangebracht, zorgen voor de verbinding van het natuurstenen deel van de toren aan de bakstenen basis. Het natuurstenen achtkant zelf (zonder de zuilen) bestaat uit smalle traveeën met hiertussen een brede travee, waarin een halfronde nis is geplaatst met hieromheen nog een vlakke nis. Deze vlakke nis is zo groot als de halfronde nissen in de bakstenen basis. De smalle nissen van de serliana's in de bakstenen voet zijn even groot als de Ionische zuilen. Uit de maatvoering van enkele onderdelen lijkt te kunnen worden geconcludeerd dat het natuurstenen achtkant de bekroning is van de bakstenen basis en dat het qua ontwerp hier sterk op aansluit. Uit de maatvoering kan worden opgemaakt dat het natuurstenen achtkant sterk aansluit op de bakstenen basis, wat de stelling rechtvaardigt dat deze twee delen één geheel vormen (afb. 7).

Er is ook nog een andere, misschien zelfs belangrijker reden om het zandstenen deel als beëindiging van de bakstenen toren en niet als onderdeel van de torenbekroning te zien. Ondanks het feit dat er geen zuilen zijn toegepast, is het bakstenen deel vanwege de kroonlijst als Dorisch te classificeren. De Keyser heeft in het zandstenen achtkant de Ionische orde gebruikt, waarmee hij aan de klassieke grondregels voldeed. De torenspits daarboven, die in wezen een beklede klokkenstoel is en toewerkt naar een puntige bekroning van de toren, is ordeloos. Rekening houdend met de klassieke ontwerptraditie kon dat ook niet anders. De logica van de klassieke ordenleer bepaalt dat de krachtafdracht, die met name gesymboliseerd wordt door de zuilen, loodrecht moet zijn.³³

DE HUIDIGE KLEURSTELLING

De analyse van de architectuur en de bestudering van het historische bronnenmateriaal hebben geleid tot

de huidige kleurstelling. Het vernieuwde loodwerk is niet geschilderd, maar wel gepatineerd om oxidatie tegen te gaan. Hierdoor zal het loodwerk langer donker van kleur blijven. De natuurstenen delen van de torenvoet, inclusief het zandstenen achtkant, zijn in een Bentheimer kleur geschilderd. Deze verflaag was noodzakelijk, omdat het niet mogelijk bleek de in 1978 aangebrachte verflaag zonder schade aan de natuursteen te verwijderen. Daarnaast was de natuurlijke veroudering van de Zuiderkerkstoren, het patina, verloren gegaan.³⁴

De op instigatie van de afdeling Monumenten van de gemeente Amsterdam gemaakte keuze voor de oorspronkelijke kleurstelling is ook gerelateerd aan de waardering van de diverse kleurbeelden door de eeuwen heen. De oorspronkelijke kleurstelling doet het meest recht aan de architectuur van de toren. Omdat de latere kleurfasen de leesbaarheid van het torenontwerp hadden verminderd en omdat de toren en de kerk in wezen nog het oorspronkelijke ontwerp vertonen, was de keuze voor de oorspronkelijke kleurstelling mogelijk.

CONCLUSIE

De gemeente Amsterdam achtte in 2017 de latere wijzigingen aan de toren ondergeschikt aan het oorspronkelijke concept. Het herstel van het oorspronkelijke en zeer uitgesproken kleurbeeld van de Zuiderkerkstoren was daardoor mogelijk, waarbij de voet van de toren bestaat uit rode baksteen en de kleur van verse Bentheimer zandsteen in combinatie met een donkere loden spits met vergulde onderdelen. Het is opvallend te noemen dat er tot op heden geen kritiek op deze keuze is geweest, terwijl de veel minder ingrijpende wijziging van het kleurbeeld van de Westerkerkstoren in 2007 tot de nodige ophef leidde. Blijkbaar is het huidige uiterlijk van de Zuiderkerkstoren overtuigend en het is aannemelijk dat dat een gevolg is van een kleurkeuze die gebaseerd is op een integrale benadering waarin architectuurhistorie, bouwhistorie en kleurhistorie elk hun rol hebben gespeeld.

Binnen de architectuurhistorische benadering bleek de architectuuranalyse bepalend. Deze beschouwing van de architectuur die zich op het ontwerp en de bedoelde uitstraling richt, is slechts zeer zelden onderdeel van studie in de Nederlandse monumentenzorg. De bouwhistorie en het kleurhistorisch onderzoek voeren de boventoon, vermoedelijk omdat ze als methode vaak een (verondersteld) feitelijk relaas opleveren, waaraan monumentenzorgers en architecten zich graag vastklampen. Het geval van de Zuiderkerkstoren maakt duidelijk dat de analyse van de architectuur in sommige gevallen onmisbaar is, omdat ze inzicht kan geven in het ontwerp en de betekenis van een gebouw en daardoor antwoord kan geven op restauratievragen. Dat zal vooral mogelijk zijn bij gebouwen die rela-

tief ongeschonden de tijd hebben doorstaan en waarvan het oorspronkelijke concept nog altijd leidend is. Bij gebouwen die ingrijpend zijn gewijzigd of waarbij sprake is van een waardevol patina, zal het herstel van het oorspronkelijke (kleur)concept echter veel minder voor de hand liggen. Het is te hopen dat dit artikel er aanleiding toe zal geven deze methode ook in andere gevallen ter hand te nemen binnen de context van een interdisciplinaire benadering.

MET DANK AAN Dik de Roon, Jos Smit, Gabri van Tusenbroek en J. Vlaardingerbroek voor hun waardevolle opmerkingen en suggesties bij het schrijven van dit artikel, alsook aan hen die de peer reviews hebben geschreven.

NOTEN

- 1 J.B. Visser, 'Het witte torenplan van Publieke Werken', *Ons Amsterdam* 19 (1967), 12-14.
- 2 W.F. Denslagen en A. de Vries, *Kleur op historische gebouwen. De uitwendige afwerking met pleister en verf tussen 1200 en 1940*, Den Haag 1984.
- 3 P. Vlaardingerbroek, *Zuiderkerkstoren, architectuur en kleur door de eeuwen heen*, interne notitie gemeente Amsterdam, 25 januari 2017.
- 4 C.H. Peters, 'Protestantsche Kerkgebouwen. De Zuider-, Wester- en inzonderheid de Noorder-kerk te Amsterdam, tevens eene bijdrage tot de geschiedenis van het Fabriek-ambt aldaar', *Oud Holland* 19 (1901), 145-168 en 198-231.
- 5 G.D. Bom HGz., *De Zuiderkerk te Amsterdam, de eerste nieuwgebouwde kerk der hervorming in Nederland. Geschiedkundig overzicht van den bouw van, en den dienst in deze kerk, alsook van haren toren en haar kerkhof, van 1600 tot heden*, Amsterdam 1911. De ontwerp-tekening voor de kerk bevindt zich voorin in Stadsarchief Amsterdam (SAA), archief 378.ZK (Zuiderkerk), inv.nr. 33.
- 6 Onder de latere auteurs wordt verstaan: M.D. Ozinga, *De Protestantsche Kerkenbouw in Nederland. Van Hervorming tot Franschen tijd*, Amsterdam 1929; E.H. ter Kuile, *De houten torenbekroningen in de Noordelijke Nederlanden*, Leiden 1929; E. Neurdenburg, *Hendrick de Keyser. Beeldhouwer en bouwmeester van Amsterdam*, Amsterdam [1930]; F.A.J. Vermeulen, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandsche bouwkunst*, dl. II, Den Haag 1931, 371-373; I.H. van Eeghen, 'De wording van de Zuiderkerk', *Maandblad Amstelodamum* 45 (1958), 193-197; H.J. Zantkuijl, *Bouwen in Amsterdam. Het woonhuis in de stad*, Amsterdam 1993 (afl. 20: 1977) 174-175; K. Ottenheim, P. Rosenberg en N. Smit, *Hendrick de Keyser Architectura Moderna. Moderne bouwkunst in Amsterdam 1600-1625*, Nijmegen 2008; J.E. Abrahamse, *De grote uitleg van Amsterdam. Stadsontwikkeling in de zeventiende eeuw*, Bussum 2010, 37-40; Th.H. von der Dunk, *Toren versus traditie. De worsteling van classicistische architecten met een middeleeuws fenomeen*, Leiden/Amersfoort 2015, 112-113, 131-133.
- 7 S.A.C. Dudok van Heel, *De jonge Rembrandt onder tijdgenoten. Godsdienst en schilderkunst in Leiden en Amsterdam*, Nijmegen 2006, 19-23.
- 8 Zie voor de stadsuitbreidingen in Amsterdam: Abrahamse 2010 (noot 6).
- 9 Dudok van Heel 2006 (noot 8), 22. Zie ook SAA, archief 5025 (Vroedschap), inv.nr. 8, fol. 860 (1 juni 1602): 'Ende deurdien men tegenwoordich besich is, met het affbreeken van de reste van dese stede oude muijren, daervan veel steen is commende, ende weinig bequame plaetse te becommen is om d'selve te logeren, dat ons verstaen word dat de heijpalen nu wel te becommen ende zeer goetcoop zijn, ende andere consideratien, hebben burgermeesteren ende xxxvi raden goet gevonden ende geresolveert, dat men het fundament van de voorsz gedestineerde kercke metten eersten sal doen heijen, ende ophalen, ende dat de steen van de voorsz muijre commende (voor soo veel aenden kercke van node sal wesen) binnen het voorsz geheijde pleijn sal worden gebracht.'
- 10 Peters 1901 (noot 4), 150-153; Bom 1911 (noot 5).
- 11 Abrahamse 2010, 40 (noot 6).
- 12 Salomon de Bray, *Architectura Moderna ofte bouwinge van onsen tijt*, Amsterdam (bij Cornelis Danckerts van Seevenhoven) 1631, prent I. De uitgevoerde torenvoet wijkt af van de toren zoals afgebeeld in de *Architectura Moderna*. Met name de tweede verdieping in de bakstenen onderbouw is lager uitgevoerd dan op de prent.
- 13 De opbouw met twee aparte klokkenstoelen is goed zichtbaar op SAA, archief 10057 (Centraal Tekeningenarchief), inv.nr. 18410; zie ook de prent van Jan Brouwer: SAA, afb. nr. 010056919087 en 010056919088.
- 14 Ter Kuile 1929 (noot 6), 81; E.H. ter Kuile, *De torens van Nederland*, Amsterdam 1943, 94-95.
- 15 Denslagen/De Vries 1984 (noot 2), 54, 72.
- 16 B. Bijtelaar, *De zingende torens van Amsterdam*, Amsterdam 1947, 110-122. Zie ook SAA, archief 5025, inv.nr. 21, fol. 34 (2 december 1655): verzoek aan François Hemony om zich in de stad te vestigen, gratis woning werkplaats, onder andere om 'de Clocken, zoo groote als cleijne van de Oude Kercx, Suijder en Wester en de andere torens te laten vergieten'. De burgemeesters nemen het besluit over zoals blijkt uit: SAA, archief 5039 (The-saurieren Ordinaris), inv.nr. 1, fol. 167 (10 december 1655). Zie ook het besluit om horlogemaker Jurriaen Sprackel de klokken en de spelton te verhangen: SAA, archief 5039, inv.nr. 2, fol. 13-13v (11 oktober 1657).
- 17 Dendrochronologische analyse B. Heusner te Petershagen, 3 april 2017: Zandstraat 17 (Zuiderkerkstoren), monster AMZS17-8, Beiaardierskamer, tweede schoor rechts van klavier: eiken ca. 1631; Zandstraat 17 (Zuiderkerkstoren), monster AMZS17-9, Beiaardierskamer, derde schoor rechts vanuit klavier: eiken, 1655 ca. 10 jaar.
- 18 Waarneming auteur 2017.
- 19 SAA, archief 378.ZK, inv.nr. 12.
- 20 B. Bijtelaar, *Geschiedschrijving over de Zuiderkerk*, typescript, Amsterdam 1975, 24.
- 21 Bijtelaar 1975 (noot 20), 24-25.
- 22 SAA, archief 378.ZK, inv.nr. 13.
- 23 SAA, archief 5040 (Stadsfabriekambt en Stadswerken en Stadsgebouwen), inv.nr. 93, 346-347 (4 maart tot 8 april 1802).
- 24 SAA, archief 378.ZK, inv.nr. 104.
- 25 Bijtelaar 1947 (noot 16), 119.
- 26 Petra van Diemen, *Zuiderkerkstoren Amsterdam*, ongepubliceerd rapport (0836_memo_kleuren_architectuur-historisch.docx), Amsterdam 2017, 22.
- 27 J. Tegelaar, *Toren Zuiderkerk te Amsterdam. Een verkennend kleuronderzoek naar de oorspronkelijke afwerking*, ongepubliceerd onderzoeksrapport, Aalsmeer 2017. De resultaten van dit onderzoek sluiten aan bij recente ideeën omtrent de afwerking van zandsteen. In het geval van het stadhuis van Amsterdam lijkt nooit sprake te zijn geweest van een beschildering, terwijl hetzelfde lijkt te gelden voor het pand Amstel 216. Zie P. Vlaardingerbroek, 'Ongeverfde natuursteen als uitdrukking van een ideaal. De gevels van het Paleis op de Dam historisch benaderd', *Maandblad Amstelodamum*, 95 (2008), 3-12. Uit een bron uit 1772 kan ook worden opgemaakt dat zandsteen niet werd geschilderd. De Amsterdamse stadsarchitect J.E. de Witte adviseerde zandsteen uit Gildehaus te gebruiken in plaats van Bremer (Obernkirchner) steen, omdat deze langer wit zou blijven; zie SAA, archief 5040, inv.nr. 27 (7 oktober 1772 onder nr. 21).

28 SAA, archief 378.ZK, inv.nr. 104.

29 Zie noot 1.

30 H.J. Zantkuijl, 'Schilderwerk Zuiderkerkstoren', typescript 1978 (Gemeente Amsterdam, Monumenten en Archeologie, pandenmappen).

31 Von der Dunk 2015 (noot 6), 131. Ter Kuile 1929 (noot 6), 81 lijkt eveneens een tweedeling te suggereren, maar geeft aan dat het 'niet gemakkelijk te zeggen [valt] waar de eigenlijke bekroning van den toren aanvangt'.

32 Ozinga 1929 (noot 6), 30-31.

33 Vergelijk Von der Dunk 2015 (noot 6), 187-190. Deze manier van ontwerpen – een stenen torenvoet met een zich ver-

jongende spits zonder klassieke orden – is karakteristiek voor De Keyser, zoals ook blijkt uit het oorspronkelijke, maar onuitgevoerde ontwerp voor de Westerkerkstoren. Hier is boven een bakstenen torenvoet een natuurstenen deel met Dorische orde geplaatst waarboven een ordenloze spits oprijst. Deze spits is ook hier ontworpen als een met lood beklede klokkenstoel die uitsteekt boven de stenen torenvoet en waarin het carillon van de Westerkerk zou komen te hangen. De huidige torenbekroning van de Westerkerk dateert van 1638 en wordt vaak als klassiek getypeerd (zie J. de Heer, *Het architectuurloze tijdperk. De toren van*

Hendrick de Keyser en de horizon van Amsterdam, Amsterdam 2000, 61-62; Ottenheym/Rosenberg/Smit 2008, 67-68, noot 6; Von der Dunk 2015, 138, noot 6) vanwege de Ionische en Korintische orden die erboven zijn geplaatst, maar is juist het tegendeel. De opstapeling van de orden mag correct zijn, de plaatsing van zuilen die niet boven elkaar staan, is dat niet en is in tegenspraak met de ontwerpmethodiek van De Keyser.

34 P. van Diemen, 'Restauratie van de Zuiderkerkstoren', *Binnenstad. Uitgave van de Vereniging Vrienden van de Amsterdamse Binnenstad* 51 (2017), 60-62.

DR. P.F. (PIETER) VLAARDINGERBROEK werkt als architectuurhistoricus bij de Gemeente Amsterdam en is daarnaast docent monumentenzorg aan de Universiteit Utrecht. Zijn onderzoek richt zich op de Amster-

damse grachtengordel, zeventiende-eeuwse architectuur en architectuurtekeningen.
p.vlaardingerbroek@amsterdam.nl

ARCHITECTURAL ANALYSIS AND RESTORATION

THE TOWER OF THE ZUIDERKERK IN AMSTERDAM

PIETER VLAARDINGERBROEK

In 2017, the restoration of the Zuiderkerk (1603-1614) was completed with the renovation of its tower. This striking tower, designed by Hendrick de Keyser (1565-1621), dominates the silhouette of the eastern part of Amsterdam's city centre. It consists of a brick base, a sandstone octagon with columns and a wooden spire clad in lead and slate. The tower, which was last restored in 1978, was in need of a complete restoration due to salt efflorescence in the brickwork and rust damage to the natural stone. In addition, the lead of the spire needed renovation. The lead had been painted in a Bentheimer stone colour in 1978, as was the sandstone part of the tower. This change in the colour composition was a result of the 'white tower plan' of the Public Works Department, which had started in 1966, when the Montelbaanstoren was painted white. The aim was to paint all lead claddings of seventeenth-century towers white, based on the idea that the white layer found on the lead cladding of the towers was a remnant of an original finish. When laboratory analysis showed that in the case of the Zuiderkerk this layer was the product of a chemical reaction in the lead and not a finishing coat, painting nevertheless continued, on the grounds that this would show that the city was looking after its heritage.

When the most recent restoration of 2015-2017 showed that most of the lead needed to be renewed, the

question arose as to whether the 1978 colour composition should be maintained. Subsequent painting had caused the crown of the tower to turn a strange pale pink, which did nothing to improve the appearance of the tower architecture. Initially, the Archivolt firm of architects proposed leaving the lead unpainted and painting the sandstone octagon of the tower in a matching blue-grey colour. This proposal was based on historical colour analysis, the available iconographic material and comparisons with other Amsterdam towers. However, an analysis of the tower and the tower design was lacking. Finally, in consultation with the architect, the current colour scheme was chosen, in which the sandstone was painted in sandstone colour and the lead retained its natural dark colour, resulting in a tower with a clear colour contrast. The justification for this was provided by studying the history of construction and alterations found in literature, archival sources, iconographic material, building and historical colour research. This was supplemented by an analysis of the architecture of the tower, which ultimately played a decisive role. This article is a reworking of and addition to the analysis carried out in 2016. The example of the Zuiderkerkstoren shows how this classical method of architecture and design analysis, which is rarely used in restorations, can be helpful in deciding on the correct type and degree of restoration.



DE RESTAURATIES VAN HET RIETVELD SCHRÖDERHUIS

EEN REFLECTIE

MARIE-THÉRÈSE VAN THOOR

De Nederlandse Werelderfgoedlijst telt momenteel tien monumenten, waarvan de meeste zijn gerelateerd aan water. Uitzondering zijn de Van Nellefabriek en het enige woonhuis van de tien, het Utrechtse Rietveld Schröderhuis (1924). In 1987 opende dit huis als museumwoning en sinds 2013 maakt het onderdeel uit van de collectie van het Centraal Museum (afb. 1). Voor de inwoners van de stad hoort het huis gewoon bij het straatbeeld van Utrecht. Maar elders in de wereld heeft architect Gerrit Th. Rietveld (1888-1964) met dit ene

huis – en die ene rood-blauwe stoel – gelijke faam verworven als Le Corbusier of Mies van der Rohe. Eind 2015 maakte een Keeping it Modern Grant van de Getty Foundation onderzoek mogelijk naar de restauraties van het huis die waren uitgevoerd in de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw.¹ Tot nu toe waren slechts een paar publicaties gewijd aan deze restauraties, alle persoonlijke verslagen van de restauratiearchitect Bertus Mulder (1929).² Het nieuwe onderzoek maakte het mogelijk deze wetenschappelijk te funderen en te verrijken door uitgebreid archiefonderzoek en *oral history*, in de vorm van gesprekken met Mulder.³

In de ontwerpopvattingen van Rietveld speelde de materialisatie van muren en wanden, in stuc en schil-

▲ 1. Het Rietveld Schröderhuis in Utrecht, Unesco Werelderfgoedmonument sinds 2000, foto Stijn Poelstra 2018 (Centraal Museum, Utrecht (CMU))



2. Aan het begin van de jaren zeventig is de slechte staat van onderhoud van het Rietveld Schröderhuis duidelijk zichtbaar (Het Utrechts Archief)



3. Vlak voor het begin van de eerste restauratie van het Rietveld Schröderhuis zijn grijswaarden en intensiteit van het kleurenschema van het exterieur nog maar moeilijk te herkennen; bovendien zijn de grijzen 'blauwig' geworden (Rietveld Schröder Archief, CMU)

derwerk, een grote rol. Ook bij de restauraties bleken (de problemen met) het stucwerk en de keuze van het kleurenpalet belangrijke punten van aandacht; achteraf gezien geven ze, meer dan de grotere, meer constructieve ingrepen, aanleiding tot deze reflectie. Volgens Mulder verkeert het huis nu in zijn 'definitieve oorspronkelijke staat'; hij heeft er naar eigen zeggen een 'technisch betere Rietveld' van gemaakt.⁴ Hoe verhouden de restauratiewerkzaamheden van Mulder zich tot de waarden van het monument en zijn bouwsubstantie? Is deze 'technisch betere Rietveld' hetzelfde monument als het originele gebouw, en wat is dan nog 'authentiek'? Behalve deze vragen komt in dit artikel ook de rol van de opdrachtgever en de erfgoedinstanties aan de orde. Een huis als het Rietveld Schröderhuis moet vaak geschilderd worden, en in de toekomst zal ongetwijfeld weer een restauratie nodig zijn. Er valt veel voor te zeggen om dan niet slechts op één aspect de nadruk te leggen, maar met een bredere, holistische blik naar deze 'herscheping' van Rietveld te kijken.

HET SCHRÖDERHUIS, WERELDBEROEMD MAAR MET EEN ONZEKER PERSPECTIEF

Rietveld ontwierp het Schröderhuis in nauwe samenwerking met de opdrachtgeefster Truus Schröder-Schräder (1889-1985). Zij wilde een huis dat paste bij haar moderne ideeën over wonen en opvoeden, waarmee ze uitdrukkelijk afstand nam van de destijds gebruikelijke indeling, inrichting en manier van leven in een traditioneel burgerlijk woonhuis. Samen kwamen Rietveld en Schröder tot een ontwerp dat met zijn kleurrijke, dynamische en tegelijk eenvoudige voorkomen een bijzondere plek is gaan innemen in de geschiedenis van het twintigste-eeuwse woonhuis. In november 1925, minder dan een jaar na de bouw, plaatste Theo van Doesburg (1883-1931) een foto van het huis in *De Stijl*, met het bijschrift 'G. Rietveld & Schrader, Maison de Mme Schrader a Utrecht'.⁵ Later, in 1958, sprak Rietveld journaliste Bibeb over zijn contacten met *De Stijl*: '[...] ik werd lid van de Stijlgroep en leerde mensen kennen die net zulke dingen maakten als ik. 't Zat in de lucht. Tot Lissitzky toe die uit Rusland kwam, maakte men het zelfde werk.'⁶ Het huis had al vroeg het imago van hét voorbeeld van Stijlarchitectuur, maar dat is eigenlijk een wat zwaar aangezette kwalificatie. Rietvelds werk had korte tijd zeker overeenkomsten met dat van andere Stijlkunstenaars en hij voelde zich ook betrokken bij deze groep, maar uiterlijk in de tweede helft van de jaren twintig hield hij *De Stijl* ook wel voor gezien.⁷

Truus Schröder bewoonde het Schröderhuis vanaf 1925 ruim zestig jaar; eerst met haar drie kinderen en nadat deze het huis hadden verlaten alleen of soms met huurders. Nadat in 1957 Rietvelds echtgenote Vrouwgien was overleden, trok hij bij Truus in; in het

begin van zijn carrière had Rietveld al enkele jaren in het huis gewerkt (tussen 1924 en 1933), in de ruimte aan de straatzijde op de begane grond, waar oorspronkelijk eigenlijk een garage was gedacht. Hij overleed in het Schröderhuis in juni 1964, Schröder in april 1985.

In de loop der tijd onderging het huis wat veranderingen. In 1936 verbouwde Rietveld de badkamer op de verdieping en maakte hij van de voormalige slaapkamer van Schröder ernaast een keuken. Op deze manier kon zij op de verdieping wonen en waren de kamers beneden geschikt voor verhuur. In hetzelfde jaar ontwierp Rietveld voor Schröder een kamer op het dak, waar zij zich desgewenst kon terugtrekken en onzichtbaar was voor nieuwsgierige blikken van architectuurkenners en ander langslappend publiek. De dakkamer werd met het oog op de eerste grote tentoonstelling over Rietvelds werk, in het Centraal Museum in 1958, weer afgebroken. Zolang hij leefde bepaalde Rietveld zelf wat er aan onderhoud moest gebeuren, op welke manier reparaties werden uitgevoerd en welke kleuren bij de regelmatige schilderbeurten moesten worden gebruikt. Het Utrechtse schildersbedrijf J.F. van Santen schilderde de buitenzijde van het huis in 1963 voor het laatst op Rietvelds eigen aanwijzingen. De eerste schilderbeurt na Rietvelds dood – vermoedelijk eind jaren zestig – voerde Van Santen op precies dezelfde manier uit, tot tevredenheid van mevrouw Schröder. Zij kon het wel waarderen dat Van Santen, die van huis uit eigenlijk autospuiter was, de belangstelling had van Rietveld. Over het schildersbedrijf Van Poppel, dat acht jaar later een gedeelte van het exterieur schilderde, was Truus Schröder juist helemaal niet te spreken.⁸

In de jaren vijftig en zestig waren *De Stijl*, Rietveld en het Schröderhuis opnieuw in de belangstelling gekomen. Er was zelfs sprake van een ware 'revival' van *De Stijl*, die in het buitenland werd gepresenteerd als een nationale Nederlandse stijl.⁹ Het Schröderhuis begon in diezelfde tijd steeds meer gebreken te vertonen en was, zeker na Rietvelds dood, in zeer slechte staat van onderhoud (afb. 2 en 3). Wereldberoemd, maar niet 'oud' genoeg voor een monumentale status en in eigendom van een bejaarde dame, ging het huis een onzekere toekomst tegemoet. Hierin kwam verandering toen in 1970 de Stichting Rietveld Schröder Huis werd opgericht, die het huis drie jaar later van Schröder kocht. Daarmee werd deze stichting verantwoordelijk voor de instandhouding, het onderhoud, de (aanstaande) restauraties en het zekerstellen van een passende toekomstige bestemming van het huis, dat vanaf toen niet meer Schröderhuis maar Rietveld Schröderhuis werd genoemd.¹⁰ Schröder was, mét haar kinderen, aanvankelijk nog zeer betrokken bij de stichting en bij de inhoudelijke keuzes voor de restauraties van het huis. In de stichting zaten deskundigen uit de wereld van de vormgeving en de architectuur zoals Pieter Singelenberg, Hugo Isaac, Alexander Bodon en Willem

Sandberg.¹¹ Mede dankzij de inspanningen van de Stichting Rietveld Schröder Huis kreeg het huis in 1975 de rijksmonumentenstatus en de nodige subsidies, aangevuld met particuliere bijdragen, die restauratie mogelijk maakten. Bertus Mulder kreeg in oktober 1973 opdracht voor de restauratie van het exterieur. In oktober 1983 volgde de opdracht voor de restauratie van het interieur, die pas zou worden uitgevoerd nadat Truus Schröder het huis had verlaten.¹²

De keuze van de stichting viel op Mulder omdat hij het werk van Rietveld kende en begin jaren zestig enkele jaren voor hem had gewerkt. Ervaring met restaureren had hij niet.¹³ Vanuit de gemeentelijke monumentenzorg waren er bezwaren tegen Mulder, omdat hij eerder met een verbouwing 'een monument zou hebben vernield', maar de Rijksdienst voor de Monumentenzorg (RDMZ) liet weten dat de gemeente zich erbuiten moest houden.¹⁴ Voor de RDMZ was Mulder acceptabel. Vanuit die dienst werd overigens geen supervisor aangesteld, en zou er ook niemand op het werk komen kijken. Er was namelijk niemand die ervaring had met het restaureren van recente architectuur. Volgens Mulder had waarnemend hoofddirecteur Cees van Swighem zijn ambtenaren zelfs verboden om zich ermee te bemoeien. Het volstond dat in de stichting mensen zaten met verstand van moderne architectuur.¹⁵

DE RESTAURATIE VAN HET EXTERIEUR, 1974-1975 ÉN 1978-1979

Het verbaast dan ook niet dat Mulder, in overleg met Truus Schröder, de uitgangspunten voor de restauratie zelf bepaalde, zonder inbreng van monumentenzorg maar met goedkeuring van de stichting. Hij voelde zich niet belemmerd door algemeen aanvaarde uitgangspunten voor restauraties, zoals die in 1964 waren vastgelegd in het Charter van Venetië.¹⁶ Volgens dit charter is de historische gelaagdheid van de bouwsubstantie essentieel voor een monument en zijn restauratie. Schröder en Mulder waren het er daarentegen meteen over eens dat het huis 'naar de meest oorspronkelijke staat' moest worden teruggebracht. Dit zou volgens hen het meest recht doen aan de essentie van het werk van Rietveld, waarbij de ruimtewerking voorop stond.¹⁷

De restauratie van het exterieur werd uitgevoerd tussen maart en september 1974 (afb. 4). Het huis was niet stabiel en kampte met problemen die waren terug te voeren tot de ongewone experimenten met en combinaties van traditionele en moderne materialen (baksteen, staal, beton) en hun eigenschappen. Vocht en roest hadden ernstige schade aan muren en dak veroorzaakt. In zijn bijdrage aan *Het Rietveld Schröderhuis* (2009) en in een recente *Notitie* (2018) beschrijft Mulder hoe hij deze problemen invasief en met eigentijdse materialen en technieken heeft aangepakt. Hij

ging niet te werk als een restauratiearchitect, maar '[...] voor een deel door reconstructie van de vorm op een technisch gezien betere wijze.'¹⁸ Dit zou effect sorteren, want vandaag de dag verkeert het huis constructief nog steeds in goede staat en is er geen sprake van verzakkingen.¹⁹

In 1974 waren het metselwerk en de stuclaag door vocht en roest op veel plekken gescheurd. Bij de behandeling van die problemen werd Mulder geadviseerd door J.F. Geerken van de Stichting Onderzoek en Voorlichting van het stukadoors-, terrazzo- en stelbedrijf. Geerken adviseerde over de werkwijze en de specifieke samenstelling van de materialen. Voor het repareren van de scheuren in het metselwerk gebruikte Mulder een kunststofmortel die werd bestreken met een kunststofdispersie, zodat de raaplaag zou hechten. Waar alleen het stucwerk was gescheurd, werd slechts een nieuwe raaplaag aangebracht. Net als Rietveld liet Mulder de stukadoos vervolgens in de raaplaag schuren.²⁰ In juli en augustus 1974 werden de muren geschilderd. Maar daarmee was de restauratie van het exterieur nog niet voltooid.

Uit het recente onderzoek is gebleken dat de problemen met het stucwerk snel terugkeerden. Het schilderwerk vertoonde weer scheurtjes, de nieuwe stuclaag hechtte niet aan de ondergrond en de verflaag bevatte donkere plekken. Het vernieuwde stucwerk werd daarom in oktober 1975 gedeeltelijk verwijderd en opnieuw behandeld. Maar de haarscheurtjes kwamen ook toen weer terug. Uiteindelijk besloten Mulder en de opdrachtgever eind 1978 de wanden met problemen tot op het metselwerk kaal te maken. Die ondergrond bleek homogeen en van redelijk goede kwaliteit. De eerdere reparaties met kunststofmortel hadden zich dus goed gehouden. Mulders rapportage hierover (1980) bevat een opmerkelijke zin: 'Het verder[e] stucwerk dat tijdens de restauratie is blijven zitten moe[s]t ook verwijderd worden om één homogene stuclaag te verkrijgen en aansluitingsproblemen tussen oud en nieuw werk te vermijden.'²¹ Deze vermelding lijkt te impliceren dat Mulder alle wanden heeft gestript en deze vervolgens opnieuw heeft laten stuccen en schilderen, zoals de foto's ook lijken te tonen (afb. 5 en 6). Maar als we die foto's nauwkeuriger bekijken zien we ook delen die gestuct zijn, zoals de borstweringen op de begane grond onder het venster aan de Prins Hendrikklaan. Recentelijk wist Mulder zich te herinneren dat ook op de borstwering onder het keukenvenster en op delen van de witte vlakken van de ingangsevel en achtergevel stuc is blijven zitten (afb. 7).²²

4. Het Rietveld Schröderhuis in de steigers tijdens de restauratie van het exterieur, 1974 (Rietveld Schröder Archief, CMU)





5. In 1979 staat het Rietveld Schröderhuis weer in de steigers nadat de problemen met het stucwerk zijn teruggekeerd. Grote delen van het stuc worden eerst afgebikt, waarna een nieuwe laag wordt aangebracht (Bertus Mulder archief)

6. Het kale metselwerk van de muur aan de Prins Hendriklaan in 1979. Op de borstwering onder het raam van het voormalige atelier van Rietveld (linksonder) is nog stucwerk zichtbaar (Bertus Mulder archief)





7. De witte wand rechts naast de voordeur van het Rietveld Schröderhuis wordt in 1979 alleen aan de bovenzijde afgebikt (Bertus Mulder archief)

HET BEPALEN VAN DE KLEUREN

Nadat de problemen met het stucwerk waren verholpen, werd het huis in 1979 opnieuw geschilderd (afb. 8). Hiervoor gebruikte Mulder een sterke muurverf van Sikkens, Alphatex IQ. Deze dichte verf is volgens hem geschikt voor een huis met een steensmuur, dat aan alle kanten ventileert.²³ Rietveld was na wat experimenten al vroeg uitgekomen bij Alphaverf. Dit bedrijf werd later overgenomen door Sikkens, dat sindsdien al decennia de verf voor het (Rietveld) Schröderhuis levert.²⁴ Mulder heeft herhaaldelijk benadrukt dat het maken van het kleurenschema, in het bijzonder de grijswaarden, voor hem het moeilijkste van de hele restauratie was.²⁵ Voor Rietveld was de reflectie van licht op wanden en in kleuren heel belangrijk. Vanaf

de jaren twintig schreef en sprak hij regelmatig over architectuur en ruimte. In een lezing in 1963 benadrukte hij het belang van de zintuiglijke ervaring van architectuur. Voor de zichtbaarheid van ruimten en vlakken was materie nodig en vooral kleur, omdat de lichtreflectie van materie ontstaat door kleur. Met verschillende grijzen, lichtgrijs of juist heel donker, wilde Rietveld verschillende ruimtelijke effecten bereiken. Daarbij werkte hij niet volgens vaste regels en legde hij de grijzen niet van tevoren vast; er zijn ook geen tekeningen met de originele kleurstellingen overgeleverd. Rietveld bepaalde de definitieve kleuren ter plekke, samen met de schilder.²⁶ Waarschijnlijk werden de compositie en de intensiteit van de grijzen bij elke schilderbeurt opnieuw aangepast. Volgens Mulder



8. Het exterieur van het Rietveld Schröderhuis in een nieuwe kleurencompositie naar ontwerp van Bertus Mulder, foto 1981 (Het Utrechts Archief)

moesten de muren elke vijf jaar worden gerepareerd en overgeschilderd. Dan werden de nieuwe lagen over de bestaande lagen heen geschilderd of, als de verflagen te dik waren, soms ook verwijderd.²⁷ Bestudering van historische foto's van het Schröderhuis uit de periode 1925-1975 bevestigt dat het huis er in de loop van de tijd heel anders was gaan uitzien, en dat de compositie en de kleurkracht van diverse grijze en witte wanden varieerden.

Ook bij het bepalen van het kleurenschema was voor Mulder de mening van Truus Schröder zeer waardevol.²⁸ Hij vertrouwde daarnaast op zijn ervaringen door het werken met Rietveld. Maar hij heeft ook kleurenonderzoek aan het huis verricht. Ondanks het feit dat hij er rekening mee hield dat de vroegste lagen

waarschijnlijk bij latere schilderbeurten waren verwijderd, trof Mulder op bepaalde plekken, zoals op de schoorsteen of op de borstwering onder het keukendraam, nog diverse afwerkklagen en kleuren aan (afb. 9 en 10). Deze monsters heeft hij onderzocht en bij zijn afwegingen betrokken.²⁹ Daarna heeft hij ze weggegooid (afb. 11).³⁰ De stalen onderdelen van het huis zijn geschilderd in geel en zwart; kozijnen, ramen en deuren werden eveneens zwart, en accenten zijn aangebracht in geel, wit, rood en blauw. De kleurencompositie van het stucwerk bouwde Mulder vervolgens op uit vijf tinten grijs en wit. Daarbij heeft hij, zoals hij dat zelf zegt, het vroegere kleurencontrast van het huis hersteld, 'in de geest van Rietveld'.³¹



9. Op verschillende plekken, zoals hier op de schoorsteen, trof Bertus Mulder nog diverse resten stuc en afwerklagen aan (Bertus Mulder archief)



10. Op de borstwering onder het keukenraam kwamen verschillende tinten grijs tevoorschijn. Bertus Mulder heeft het grijs voor dit vlak gebaseerd op het donkergrijs in de rechterbovenhoek (Bertus Mulder archief)



11. Monsters van stucwerk en kleur werden eerst verzameld en gesorteerd voor het kleuren-onderzoek; daarna zijn ze weggegooid (Bertus Mulder archief)

12. De slaapkamer van de dochters Schröder rond 1925, met de bedden in de zogenaamde nachtstand. Het grijs van de verticale strook naast de deur loopt door in de wand van het balkon (Rietveld Schröder Archief, CMU)



13. De slaapkamer van de dochters Schröder in 2018, foto Stijn Poelstra (CMU)



HET INTERIEUR, WEER HETZELFDE, MAAR TOCH ANDERS?

Bij het ontmantelen van de muren op de verdieping in het huis, in 1986, ontdekte Mulder in de voormalige slaapkamer van de dochters Schröder onder een witte verflaag een ander grijs dan hij in 1979 op het aanpalende balkon had laten aanbrengen. Omdat deze muur van binnen naar buiten in dezelfde kleur hoort door te lopen, zoals op historisch beeld is te zien, liet hij ook de buitenzijde van de wand opnieuw schilderen (afb. 12 en 13). Dit had tot gevolg dat hij de hele compositie van grijzen van het exterieur opnieuw maakte.³² Het ging Mulder erom een evenwichtig, harmonieus en onberispelijk beeld te creëren met kleuren en vlakken, waarmee het oorspronkelijke ruimtebeeld werd hersteld. In 1981 had de Stichting Rietveld Schröder Huis besloten dat het uitgangspunt voor de restauratie van het interieur zou moeten zijn om te zijner tijd 'het huis op abstracte wijze terug te brengen naar de situatie van 1925-1930'.³³ Ook Truus Schröder vond dat het huis na haar dood niet moest worden getoond 'als ware zij net vertrokken', maar als manifest van een nieuwe architectuur en een nieuwe manier van wonen. Bij de RDMZ was hiertegen aanvankelijk nog enig protest. Wim Denslagen beargumenteerde dat de toekomstige museumwoning dan voorbij zou gaan aan de geschiedenis van de bewoning door Schröder én aan Rietvelds

veranderingen in het huis, die immers onderdeel waren van het monument. Zijn protest werd echter 'overruled'.³⁴

De ongehinderde ruimtelijke beleving die bij het herstel van de situatie 1925-1930 hoorde was het beste zichtbaar op de verdieping, die diende te worden gereconstrueerd naar de oorspronkelijke situatie.³⁵ Het ging Truus wel aan het hart dat de wijzigingen die Rietveld met zo veel liefde voor haar had doorgevoerd zouden moeten worden opgeofferd.³⁶ De traditionele indeling van de begane grond werd niet gewijzigd.

Bertus Mulder was in de loop der jaren zo vertrouwd geraakt met het huis dat hij goed wist waar hij naar oorspronkelijke sporen en andere aanwijzingen moest zoeken voor de reconstructie. Hij ging rigoureuus te werk: de muren werden afgebikt tot de kale baksteen en het plafond werd gesloopt, waarna metselwerk en stucwerk als bij het exterieur konden worden gerepareerd en vernieuwd (afb. 14). Voordat hij het oude stuc liet afvoeren en vernietigen, onderzocht Mulder het op kleur en samenstelling. Daarna mengde stukadoor H. van de Kant het nieuwe stuc in de juiste samenstelling en schuurde hij de raaplaag 'met jute op een houten bord' in ronddraaiende bewegingen, om een korrelig effect te krijgen, net als bij Rietveld.³⁷ Omdat het interieur minder vaak was geschilderd dan het exterieur, vond Mulder bij het 'krabben' naar onderliggende verf

14. Bij de restauratie van de bovenverdieping van het Rietveld Schröderhuis, in 1985-1986, heeft Bertus Mulder wanden en plafond volledig gestript (Bertus Mulder archief)



15. In oktober 2016 liet een stuk stucwerk los van de zuidwand in de studeerkamer op de begane grond van het Rietveld Schröderhuis, foto Edgar Riessen (CMU)



lagen hier meer informatie over de oorspronkelijke kleuren. Deze informatie vormde de basis van zijn nieuwe 'harmonieuze' kleurenschema.³⁸

Mulder zegt nog vaak met trots dat geen vierkante centimeter kleur niet door hem is bepaald. De meeste kleuren zijn in overleg met het laboratorium van Sikkens opnieuw samengesteld. Alleen bij niet-ontmantelde of gereconstrueerde delen van de benedenverdieping, in het bijzonder het voormalige atelier van Rietveld en de kleine studeerkamer, liet Mulder wanden en plafonds overschilderen in de kleuren zoals hij

ze in die ruimten aantrof. Die begane grond was in zijn ogen niet zo essentieel voor de waarde van de architectuur.³⁹ In oktober 2016 liet stucwerk los van een van de wanden van de studeerkamer (afb. 15). Dit bleek een 'blessing in disguise', want het gaf aanleiding om de samenstelling van het stuc te laten onderzoeken door de Technische Universiteit Delft en TNO. Volgens TNO betrof het onderzochte monster mogelijk een restant van het oorspronkelijke pleister.⁴⁰

In 2018 kon op grond van uitgebreider historisch onderzoek en gesprekken met Mulder zelfs worden ver-

ondersteld dat zowel aan het exterieur als op de begane grond in het huis mogelijk nog origineel stuc met afwerklagen aanwezig is (afb. 16). Daarom hebben TNO en de Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL) beperkt vervolgonderzoek uitgevoerd (afb. 17).⁴¹ De uitkomsten van deze onderzoeken bevestigen de veronderstellingen: het Rietveld Schröderhuis bevat nog materiële resten van de buiten- en de binnenschil uit de ‘periode Rietveld’, zij het zeer geconcentreerd op specifieke plekken. Daarnaast kon de SRAL constateren dat delen van de begane grond sinds de restauratie driemaal zijn overgeschilderd, in tinten die afwijken van zowel de periode van de restauratie als van de periode(s) daarvoor.⁴²

WAT IS AUTHENTIEK?

Volgens het nominatiedossier voor de Unesco Werelderfgoedlijst ligt de betekenis van het Rietveld Schröderhuis – als historisch document én als monument –

niet in de bewoningsgeschiedenis, maar in de originaliteit van ideeën en ontwerpconcept. Het is gebouwd als manifest van de principes van De Stijl. Daarom voldoet het huis volgens dit dossier aan alle aspecten van authenticiteit zoals die zijn geformuleerd voor gebouwen van de Moderne Beweging. Het monument is niet alleen authentiek in idee en ontwerp, in vorm, in ruimtelijke organisatie en in uiterlijk. Het huis is ook authentiek in constructie en details, en zelfs in materialen.⁴³

Er is over authenticiteit al veel geschreven, in het bijzonder met betrekking tot modernistische architectuur en de reconstructie van modern erfgoed.⁴⁴ Het reconstrueren van ideeën en ontwerpprincipes als authentieke ingreep vormt een welkome en bruikbare legitimatie waar herstel van de oorspronkelijke materialen en constructies niet of nauwelijks meer mogelijk is. Maar het wringt ook met de eerder genoemde uitgangspunten om een monument met zijn fysieke



16. De zuidwand van de studeerkamer op de begane grond van het Rietveld Schröderhuis, ongedateerde historische opname (Bertus Mulder archief)

hoedanigheden zo veel mogelijk te conserveren en diverse historische tijdlagen te laten zien. In 1994 werden in het *Nara Document on Authenticity* diverse soorten authenticiteit onderscheiden, als gevolg van de grote mondiale culturele diversiteit en de daarmee samenhangende interpretatie van en omgang met erfgoed.⁴⁵ Dit heeft de deur opengezet voor veelzijdige, en vaak persoonlijke interpretaties van erfgoed. Hoe belangrijk en interessant de theoretische discussie over authenticiteit wetenschappelijk ook is, voor de praktijk biedt ze *de facto* geen solide uitgangspunten. Die blijft een opeenstapeling van casuïstiek, zonder duidelijke richting.

Voor Bertus Mulder was het herscheppen van een onberispelijk ruimtebeeld het belangrijkste doel van de restauratie. Het materiaal was daarbij secundair.⁴⁶ Zo begrepen kan het huidige, vernieuwde materiaal inderdaad als 'authentiek' worden opgevat. Maar welbeschouwd staat Mulders opvatting haaks op het belang dat Rietveld juist hechtte aan de materialiteit, die immers noodzakelijk was voor de ruimtelijke expressie en beleving van de architectuur. Anderzijds waren de materialen en de kleuren onderhevig aan veroudering en slijtage, hetgeen zijn weerslag had op de intensiteit en de lichtreflectie. Ook de omgeving van het Schröderhuis veranderde in de loop der jaren, en de lichtinval veranderde mee. Dus pleitte bij de restauraties ook veel voor het herstel van de binnen- en de buitenhuid in de geest van Rietveld. Zonder documentatie of receptuur was dat al moeilijk. Maar in de toekomst zal dit nog problematischer worden, als er geen architect of ambachtsman meer is die zelf nog met Rietveld heeft gewerkt.

Gelukkig zijn in en aan het huis nog originele stuc- en afwerklagen aangetroffen. Om een evenwichtig

beeld te krijgen voor de hele kleurencompositie van (een van) de periode(s) Rietveld moeten de betreffende plekken uitgebreid worden onderzocht op referentiemateriaal. Bij de bovenverdieping en het exterieur zou dat bijna neerkomen op het strippen van de hele 'laag Mulder', en dus het verwijderen van een fase die intussen ook deel is gaan uitmaken van de geschiedenis van het huis. Daarbij kan er redelijkerwijs van worden uitgegaan dat Mulders ingrepen zo veel hebben vernietigd, dat daar weinig oorspronkelijk referentiemateriaal meer te vinden zal zijn. De keuzes waarmee de stichting al in 1980 worstelde zullen dus terugkeren: consolidatie van de bestaande situatie, reconstructie van een (of meerdere) fase(n) tussen 1924 en de eigen tijd, óf reconstructie van de situatie van eind jaren twintig op basis van nieuwe gegevens.⁴⁷ Hier kan nog een vierde optie aan worden toegevoegd, namelijk één waarbij aan elk van deze keuzes recht wordt gedaan, telkens op verschillende plekken in het huis.

NIEUW ONDERZOEK

Uit onderzoek naar het museale interieur van het huis is gebleken dat er in 1986-1987 geen vastomlijnd inrichtingsplan lag. Ook bij de inrichting van het museumhuis speelde Bertus Mulder een grote rol. Nauwkeurige fotografische vergelijking van diverse historische periodes levert een beeld op van een inrichtingsconcept dat zeker niet overal consistent is doorgevoerd, maar waar de bewoningsgeschiedenis is uitgebannen.⁴⁸ Truus Schröder wilde na haar dood niet meer zichtbaar zijn in het huis. Maar het was háár huis, zij was de opdrachtgeefster en ze heeft het huis zestig jaar bewoond (afb. 18). Onder de foto in *De Stijl* stond haar naam samen met die van Rietveld. In die periode hadden zij samen het bureau Rietveld & Schröder

17. In 2018 hebben TNO en Stichting Restauratie Atelier Limburg monsters genomen van bepaalde plekken aan het exterieur en in het interieur van het Rietveld Schröderhuis. De foto toont een monster uit de balkonmuur aan de oostgevel (foto auteur)





18. Interieurfoto van de bovenverdieping van het Rietveld Schröderhuis in de jaren zeventig; de objecten getuigen van de manier waarop Truus Schröder het huis destijds bewoonde (Bertus Mulder archief)

der. Mulder toont zich in zijn restauraties schatplichtig aan Truus Schröder. Maar de rol van Schröder bij het ontwerp en de inrichting van het huis ligt, net als haar aandeel in het overige oeuvre van Rietveld, nog helemaal open voor onderzoek.⁴⁹

We kunnen de restauraties van het Rietveld Schröderhuis uit de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw natuurlijk niet helemaal beoordelen volgens huidige maatstaven of uitgangspunten. Zeker bij het exterieur heeft Mulder een pioniersrol moeten vervullen. 'Niemand kwam op het idee om zich ermee te bemoeien, of op de gedachte het anders te doen', stelt hij; Mulder deed alles 'op eigen houtje'.⁵⁰ Het is opmerkelijk dat de monumenteninstanties en de opdrachtgever alle verantwoordelijkheid bij de architect hebben neergelegd en ook onderzoek en documentatie geheel

uit handen hebben gegeven. Ongetwijfeld zullen ze, zoals tegenwoordig gebruikelijk is, bij een toekomstige restauratie van het huis bouwhistorisch en kleurhistorisch onderzoek laten uitvoeren en de uitkomsten van het recente technische en constructieve onderzoek laten meewegen, voordat een architect een visie op het monument ontwikkelt. Maar ze zouden meer recht doen aan het predicaat 'werelderfgoed' als niet slechts de materiële geschiedenis van het huis in kaart wordt gebracht en het huidige Rietveld Schröderhuis architectuur- en kunsthistorisch opnieuw wordt geduid. Daarvoor liggen nog veel onderzoeksthema's open, zoals de historiografie, het huis en De Stijl, de rol en betekenis van Truus Schröder als ontwerper, de bewoningsgeschiedenis en de inrichtingsconcepten voor een museumwoning.

NOTEN

All works by Gerrit Th. Rietveld © Stichting Auteursrechten G.Th. Rietveld c/o Pictoright Amsterdam 2019

1 De *grant* werd verleend aan het Centraal Museum Utrecht, de beheerder van het Rietveld Schröderhuis, dat het onder-

zoek in opdracht heeft gegeven aan de Technische Universiteit Delft (TU Delft).

2 B. Mulder, 'Het huis als monument', in: I. van Zijl en B. Mulder, *Het Rietveld Schröderhuis*, Utrecht 2009, 68-93; B. Mulder, 'Het reconstrueren van gebouwd erfgoed', in: S. Stroux e.a. (red.), *Reco. mo.mo. Hoe echt is namaak, hoe dierbaar*

is het origineel?, (mei 2011) 2, 46-51. Zie ook de bijdrage van B. Mulder in: R. de Jong, I. van Zijl en B. Mulder, *Rietveld Schröderhuis, Utrecht/(Rietveld Schröder House, Utrecht) The Netherlands*, Utrecht/Zeist 1999, 26-31: <https://whc.unesco.org/uploads/nominations/965.pdf>

3 De uitkomsten van het onderzoekspro-

- ject zijn verschenen in een publicatie en diverse rapporten. Zie M.T. van Thoor (red.), *Colour, Form and Space. Rietveld Schröder House challenging the Future*, TU Delft 2019: <https://books.bk.tudelft.nl/index.php/press/catalog/book/681>; M.T. van Thoor, *Conclusions and recommendations from the research Colour, Form and Space. Rietveld Schröder House challenging the Future*, Delft 2018, met zes bijlagen betreffende de deelresultaten van technisch en kleurhistorisch onderzoek, uitgevoerd door TU Delft, TNO en de Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL).
- 4 M.T. van Thoor in gesprek met B. Mulder, 25 maart 2016.
 - 5 *De Stijl* 6 (1924-1925) 10/11, 444. De foto staat onder de tekst 'Het fiasco van Holland op de expositie te Parijs in 1925' door Th. van Doesburg, maar heeft er inhoudelijk geen relatie mee.
 - 6 Bibeb, 'Wij maken maar een achtergrond. Gesprek met architect Rietveld', *Vrij Nederland*, 19 april 1958. Zie ook: I. Nevzgodin, 'Het oosters perspectief – de invloed van Rietveld in de Sovjet-Unie', in: R. Dettingmeijer, M.T. van Thoor en I. van Zijl (red.), *Rietvelds Universum*, Rotterdam 2010, 212-225.
 - 7 De relatie en contacten tussen Rietveld en de andere Stijlleden zijn goed beschreven door Marijke Küper. Zie M. Küper, 'Gerrit Rietveld', in: C. Blotkamp e.a., *De beginjaren van De Stijl 1917-1922*, Utrecht 1982, 263-284, i.h.b. 282-284; M. Küper, 'Gerrit Rietveld', in: C. Blotkamp (red.), *De vervoljaren van De Stijl 1922-1932*, Amsterdam/Antwerpen 1996, 195-240, i.b.h. 215-218 en 237-240.
 - 8 Centraal Museum Utrecht (CMU), Bertus Mulder archief, BM 068, vijf gespreksverslagen, verslag 1, 30 oktober 1973. Het betreft verslagen van gesprekken die Bertus Mulder in 1973 met Truus Schröder voerde, waarbij ook Gerrit-Jan de Rook aanwezig was.
 - 9 Zie I. van Zijl, 'De Stijl als stijl', in: Dettingmeijer, Van Thoor en Van Zijl 2010 (noot 6), 226-249. Rietveld had een belangrijke rol bij diverse tentoonstellingen over De Stijl. In 1964 ontving hij een eredoctoraat aan de TU Delft.
 - 10 CMU, Kopie van de acte van oprichting van de Stichting Rietveld Schröder Huis, Utrecht, 28 augustus 1970.
 - 11 Pieter Singelenberg was architectuurhistoricus en verbonden aan het Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit Utrecht; Hugo Isaac was directeur van de Bijenkorf; Alexander Bodon was architect en Willem Sandberg was voormalig directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam.
 - 12 Bertus Mulder archief, ongenummerd, brief van dr. P. Singelenberg, 16 oktober 1973. Archief Stichting Rietveld Schröder Huis (SRSH), verslag bestuursvergadering, 21 december 1983. Truus' dochter Han(neke) Schröder was namens de stichting adviseur bij de restauraties.
 - 13 Bertus Mulder nam de opdracht over van Jan Veroude van de Utrechtse Architec-
tengroep 5, voor Architectuur en Stedebouw.
 - 14 Het 'vernield monument' betrof het gebouw van een studentenparochie aan de Nieuwegracht. M.T. van Thoor in gesprek met B. Mulder, 25 maart 2016. Archief SRSH, verslag bestuursvergadering, 15 oktober 1973.
 - 15 M.T. van Thoor in gesprek met B. Mulder, 25 maart 2016, 21 april 2016 en 31 augustus 2017; Mulder 2011 (noot 2), 46; B. Mulder, 'Notitie betreffende de restauratie en reconstructie van het Rietveld Schröderhuis naar aanleiding van het Getty onderzoek door Marie-Thérèse van Thoor', Utrecht 3 april 2018.
 - 16 www.stichtingerm.nl/doc/Charter%20van%20Venetië%20-%20restauratieladder.pdf.
 - 17 Zie ook Mulder 2009 (noot 2).
 - 18 Mulder 2009 (noot 2); Mulder 2018 (noot 15).
 - 19 S. Pasterkamp, *Het Rietveld Schröderhuis, Utrecht. Constructieve analyse*, rapport TU Delft, Delft 2018.
 - 20 Bertus Mulder archief, BM 006, werkplaats voor architectuur bertus mulder, 'Rapport over de gang van zaken met betrekking tot de reparatie van het stucwerk van het Rietveld Schröder Huis', met bijlagen, 10 april 1980; BM 141, bertus mulder architect, 'restauratie rietveld schröder huis', 6 oktober 1975. Zie voor een uitgebreide beschrijving Van Thoor 2019 (noot 3), 17-20.
 - 21 Bertus Mulder archief, BM 006, werkplaats voor architectuur bertus mulder, 'Rapport over de gang van zaken met betrekking tot de reparatie van het stucwerk van het Rietveld Schröder Huis', 10 april 1980. In het nominatiedossier voor de Unesco Werelderfgoedlijst staat dat de behoudzame methode geen houdbare bleek te zijn, zie De Jong, Van Zijl en Mulder 1999 (noot 2), 29.
 - 22 M.T. van Thoor in gesprek met B. Mulder, 31 augustus 2017; Mulder 2018 (noot 15).
 - 23 M.T. van Thoor in gesprek met B. Mulder, 31 augustus 2017; Mulder 2018 (noot 15).
 - 24 Bertus Mulder archief, vijf gespreksverslagen, verslag 1, 30 oktober 1973; archief SRSH, diverse correspondentie. In het archief van Sikkens in Sassenheim is helaas geen documentatie over de periode Rietveld bewaard.
 - 25 Mulder 2009 (noot 2); M.T. van Thoor in gesprek met B. Mulder, 31 augustus 2017; Mulder 2018 (noot 15).
 - 26 G.T. Rietveld, 'Nieuwe zakelijkheid in de Nederlandsche architectuur', *De Vrije Bladen* 9 (1932) 7; CMU, Rietveld Schröder Archief (RSA), G.Th. Rietveld, 'Kleur in architectuur', in: *Studiedag Mens, Kleur, Ruimte*, ingericht door de v.b.k.a. Vereniging van Belgische Kleurenadviseurs, Antwerpen 16 november 1963; M.T. van Thoor, 'Factoren van het Zichtbare. Rietvelds ideeën over de vernieuwing van de architectuur', in: Dettingmeijer, Van Thoor en Van Zijl 2010 (noot 6), 154-173. Bertus Mulder archief, vijf gespreksver-
slagen, verslag 1, 30 oktober 1973 en verslag 4, 22 november 1973. In de verslagen is bijvoorbeeld opgetekend hoe Rietveld te werk was gegaan bij de bepaling van de grijswaarden van huis Slegers in Velp. Zie ook De Jong, Van Zijl en Mulder 1999 (noot 2), 30.
 - 27 Dan werd de nieuwe laag over de grondverf geschilderd, dat kon de eerste grondlaag zijn, maar ook een nieuwe grondlaag. M.T. van Thoor in gesprek met B. Mulder, 25 maart 2016.
 - 28 Bertus Mulder archief, vijf gespreksverslagen, 30 oktober-29 november 1973.
 - 29 De Jong, Van Zijl en Mulder 1999 (noot 2), 31; Mulder 2018 (noot 15).
 - 30 Mulder zegt dat hij achteraf blij is dat hij alle stukken stuc en kleuren heeft weggegooid, dan kan daar ook geen discussie meer over gaan komen in de toekomst. M.T. van Thoor in gesprek met B. Mulder, 27 juni 2016.
 - 31 M.T. van Thoor in gesprek met B. Mulder, 25 maart en 21 april 2016.
 - 32 M.T. van Thoor in gesprek met B. Mulder, 21 april en 27 juni 2016; Bertus Mulder archief, BM 019, 'De restauratie van het interieur van het Rietveld Schröder Huis', ongedateerd; Mulder 2009 (noot 2), 88-90.
 - 33 Archief SRSH, verslag bestuursvergadering, 18 december 1981.
 - 34 Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE), DS 6138, Monumentnummer 18329, notitie W.F. Denslagen, Kunsthistorische Afdeling, restauratieadvies, 22 april 1985.
 - 35 M.T. van Thoor in gesprek met B. Mulder, 27 juni 2016.
 - 36 Het keukentje dat Rietveld in de voormalige slaapkamer had gemaakt, maakte weer plaats voor een slaapkamer. Op de begane grond werd een keuken naar oorspronkelijk voorbeeld gereconstrueerd. De badkamer op de verdieping bleef wel gehandhaafd op de manier zoals Rietveld hem in 1936 had verbouwd.
 - 37 Informatie uit telefoongesprek van M.T. van Thoor met H. van de Kant uit Zeist, zomer 2017.
 - 38 Het stucwerk is geschilderd in wit, zwart, geel, blauw en twee kleuren grijs; op het houtwerk en de radiatoren is wit, zwart, rood, geel, geelgroen, blauw en grijs aangebracht.
 - 39 M.T. van Thoor in gesprek met B. Mulder, 11 september 2017.
 - 40 T. Nijland, *TNO-rapport 2017 R10902. Petrografisch onderzoek pleister Rietveld Schröderhuis te Utrecht*, Delft 2017. Zie ook B. Lubelli en R.P.J. van Hees, *Onderzoek naar het pleisterwerk van het Rietveld Schröder Huis*, rapport TU Delft, Delft 2017.
 - 41 T. Nijland, *Petrographic investigation of the plasters & renders from the Rietveld-Schröderhuis, Utrecht*, rapport TNO, Delft 2018; A. Friedrichs, C. Junge en N. van der Woude, *Beperkt kleurhistorisch onderzoek Rietveld-Schröderhuis*, rapport SRAL, Maastricht 2018.
 - 42 Hoewel Mulder de kleuren in overleg

met Sikkens bepaalde, is hiervan over de periode van de restauraties geen documentatie meer voorhanden. Na de restauraties heeft Mulder de receptuur laten vastleggen door Sikkens. De recent beschikbaar gekomen archiefstukken daarover betreffen de jaren 1992, 2004 en 2010. Zie voor gedetailleerde informatie hierover Van Thoor 2019 (noot 3).

43 De Jong, Van Zijl en Mulder 1999 (noot 2), 16-17.

44 Zie bijvoorbeeld D. van den Heuvel e.a. (red.), *The Challenge of Change. Dealing with the Legacy of the Modern Movement. Proceedings of the 10th International DO-COMOMO Conference*, Delft 2008; W. Den-

slagen, 'Authenticiteit en spiritualiteit', *Bulletin KNOB* 109 (2010) 4, 135-140; Stroux e.a. 2011 (noot 2); B.G. Marino, 'La materia dell'architettura, l'architettura della materia', in: A. Alveta en B.G. Marino (red.), *Restauro e riqualificazione del centro storico di Napoli patrimonio dell'UNESCO, tra conservazione e progetto*, Napels 2012, 97-139.

45 www.icomos.org/charters/nara-e.pdf. Zie ook: H. Stovel, 'Origins and Influence of the Nara Document on Authenticity', *APT Bulletin* 39 (2008) 2/3, 9-17.

46 M.T. van Thoor in gesprek met B. Mulder, 25 maart 2016.

47 Archief SRSH, verslag bestuursvergade-

ring, 2 en 25 juni, en 3 oktober 1980.

48 N. Dubois, 'The house of Truus Schröder. From home to museum house', in: Van Thoor 2019 (noot 3), 54-89.

49 Aan de persoon Truus Schröder is recentelijk aandacht geschonken in: J. van Geel, *I love you, Rietveld*, Amsterdam 2018. Jessica van Geel heeft daarbij gebruik gemaakt van de persoonlijke archieven van Schröder, die nieuwe aanknopingspunten bieden voor onderzoek naar de ontwerper Truus Schröder.

50 M.T. van Thoor in gesprek met B. Mulder, 25 maart 2016.

DR. M.T. VAN THOOR is architectuurhistoricus en universitair hoofddocent bij de leerstoel Heritage & Values

aan de Technische Universiteit Delft. Sinds 2011 is zij hoofdredacteur van het *Bulletin KNOB*.

THE RESTORATIONS OF THE RIETVELD SCHRÖDER HOUSE A REFLECTION

MARIE-THÉRÈSE VAN THOOR

The Rietveld Schröder House (1924) in Utrecht is the only private home among the ten UNESCO World Heritage sites in the Netherlands. In 1987 it was opened to the public as a museum house and since 2013 it has been part of the collection of Utrecht's Centraal Museum. The world-famous house was designed by the architect Gerrit T. Rietveld (1888-1964) in close collaboration with the client, Truus Schröder-Schräder (1889-1985). During the 1970s and '80s the house was comprehensively restored by the architect Bertus Mulder (b. 1929), who had worked with Rietveld for a brief period in the early 1960s. Thanks to a Keeping it Modern Grant from the Getty Foundation these restorations have now been put on a sound scientific footing by means of archival research, technical analysis and oral history.

The materialization of internal and external walls, in plasterwork and paintwork, was a crucial aspect of Rietveld's design ideas. Unsurprisingly, problems with the plaster and the choice of colour scheme turned out to be key areas of concern in the restorations. During the restoration of the exterior, Mulder largely stripped back the external skin of the house. Although he investigated the composition of the existing plaster, the finishing coats and the colours, this can no longer be verified because no samples or documentation relating to these matters were preserved. Mulder consulted experts about the composition of the restoration plaster, but he determined the new colour scheme himself, relying on his familiarity with Rietveld's work and use of

colour. Mulder and Mrs Schröder were both very keen for the restoration to restore the house as much as possible to its original condition in the 1920s. When it came to the restoration of the interior, which was carried out after Schröder's death in 1985, Mulder and the client, Stichting Rietveld Schröderhuis, adopted the same guiding principle. The key concerns were not the history of the house and its occupation, but Rietveld's original design and his ideas about space. Accordingly, the upper floor was completely stripped back and its inner skin fully renovated. Remarkably, the heritage agencies did not take issue with this approach and nor did they supervise the work.

During the recent research project, remnants of the original plaster and finishing coats dating from one or another of the Rietveld 'periods' were discovered on external wall surfaces and in a couple of ground-floor rooms. These provide possible starting points for material research for a subsequent restoration. The article reflects on the various meanings of the concept of authenticity that are employed to legitimize certain choices in restoration work. They contribute to casuistry, but offer no clear guiding principles for restorations. Instead of emphasizing a single aspect, there is much to be said for taking a broader, holistic view of this 'recreation' of Rietveld. And for that there are any number of research themes worth pursuing, such as the historiography, the house and De Stijl, the role and significance of Truus Schröder as designer, the occupational history, and furnishing concepts for a museum house.

DE HERONTDEKKING VAN DE NEGENTIENDE-EEUWSE BUITENKLEUREN VAN DE VESTING NAARDEN

LENNEKE WILLEMSTEIN



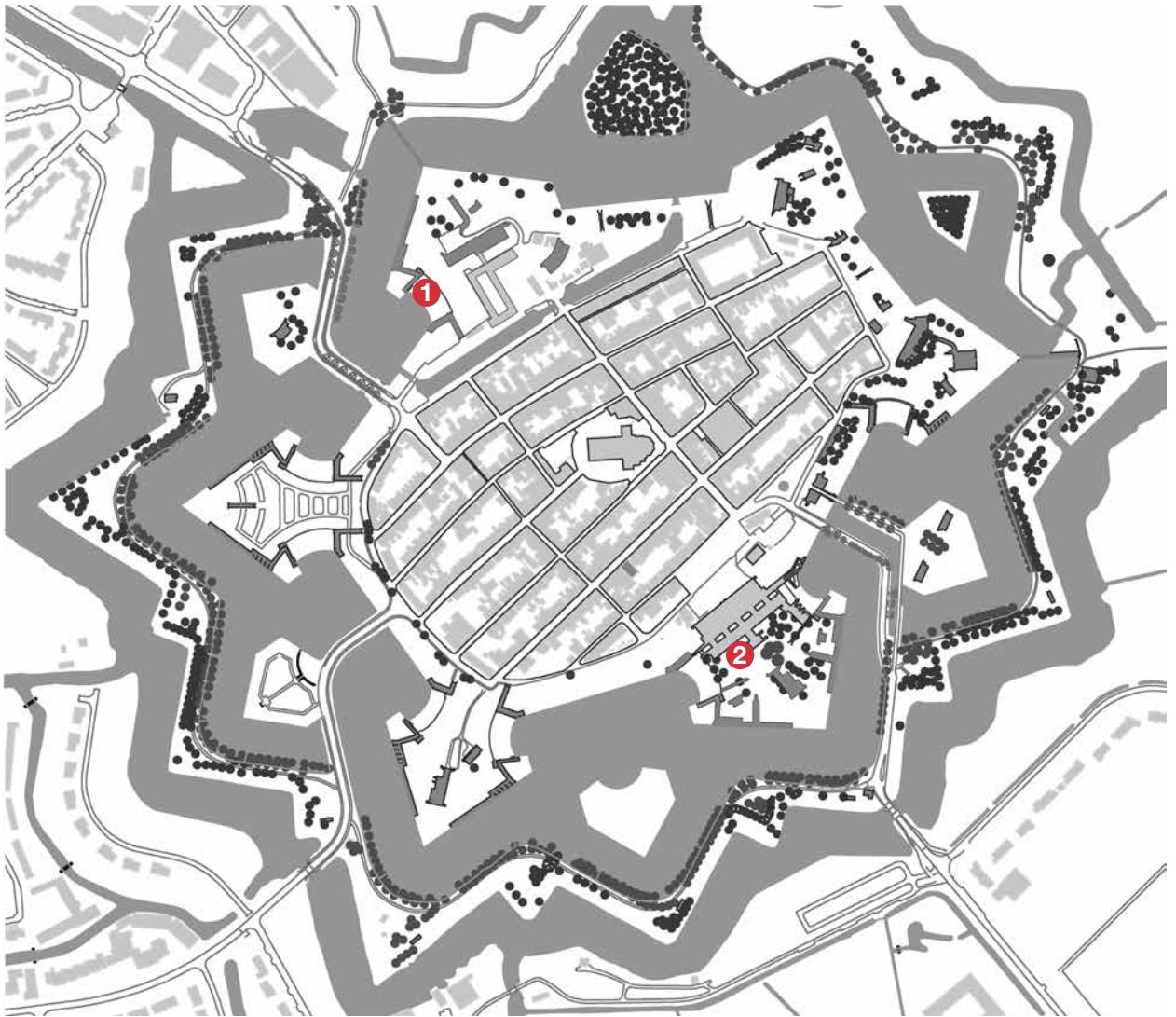
Tegenwoordig kleurt het buitenhoutwerk van Nederlandse vestingen en forten nog altijd ‘monumentengroen’. Deze donkergroene negentiende-eeuwse kleur wordt door veel eigenaren van monumenten op het buitenhoutwerk toegepast. Het is namelijk niet eenvoudig om een kleur te kiezen die past bij zowel de historie als de bouwfase(s) van het monument. Hoewel kleuronderzoek uitkomst biedt, wordt vaak de bestaande kleur, het monumentengroen, gehandhaafd. De problematiek die bij monumentengroen speelt, is de verdonkering en ontkleuring door veroudering en chemische processen in verf. Externe factoren, zoals zonlicht, warmte en water, en koperhoudende pigmenten die gebruikt werden voor de samenstelling van groene verf laten deze verkleuren. De schilder die bij

een onderhoudsbeurt de bestaande kleur opnieuw toepast, zal hierdoor niet de kleur van bijvoorbeeld dertig jaar geleden aanbrengen, maar een veel donkerdere kleur. De kleur van het monumentengroen is hierdoor in de loop der jaren onbedoeld veranderd.

Dit was ook het geval bij de voormalige vesting Naarden (afb. 1). De eigenaar van de vestingwerken, Stichting Monumenten Bezit (SMB), had twijfels bij de historische correctheid van het toegepaste monumentengroen op het buitenhoutwerk. Eerder uitgevoerd kleuronderzoek toonde namelijk aan dat zich onder het donkere monumentengroen een lichter groen bevond.¹ De kleur van het buitenhoutwerk in de vesting Naarden heeft een bepalende rol in de beleving van de gebouwen. Daarom besloot de SMB verder onderzoek

1. Overzichtsfoto van de vesting Naarden (SMB, 20 februari 2019)





2. Situatiekaart van de vesting Naarden waarop de door Josefin Tegelaar onderzochte objecten zijn aangegeven (nummer 1 en 2). Er is gekozen om onderzoek te verrichten op deuren van zowel een zeventiende-eeuwse kazemat als een negentiende-eeuwse kazerne (SMB 2017)

- 1 kazemat K' op bastion Oud Molen, daterend van 1675-1685. Hier zijn de deur van de waterpoort en de toegangsdeur onderzocht
- 2 kazerne Promers op Bastion Promers, daterend van 1875-1879. Hier is één deur aan de achterzijde van de kazerne onderzocht

te verrichten naar het historische kleurbeeld van de buitengevels in Naarden-Vesting. De aanleiding voor het onderzoek waren de onderhoudswerkzaamheden van het buitenschilderwerk.² Het project werd opgestart in samenwerking met Josefin Tegelaar van het bureau voor restauratie en kleuronderzoek Josefin & Co. Dit bureau onderzocht op drie buitendeuren in de vesting de kleurafwerking (afb. 2).³ Tegelijkertijd voerde de SMB zelf aanvullend archiefonderzoek uit met als doel de vroegere kleursamenstelling van de buitendeuren en luiken te vinden. Dit artikel presenteert niet alleen de onderzoeksresultaten van dit kleuronderzoek, maar toont ook aan dat het kleurgebruik in de militaire architectuur weloverwogen en vooraf bepaald was.

MILITAIRE ARCHITECTUUR

Door de aanleg van de zes bastions en ravelijnen kreeg de stad Naarden in de periode tussen 1675 en 1685 haar kenmerkende vorm.⁴ Op de bastions werden verschillende kazematten en het Arsenaal gebouwd. Deze militaire bouwwerken stonden vanaf 1688 onder de bevoegdheid van de Dienst der Fortificatiën, later de Dienst der Genie genoemd.⁵ De Genie was tot omstreeks 1940 belast met het maken van technische tekeningen voor de bouw, het onderhoud en het herstel van militaire gebouwen in Nederland. Voor het toezien op de reeds bestaande militaire bouwwerken en het ontwerpen van nieuwe bouwwerken waren binnen de Dienst der Genie verschillende functionarissen verantwoordelijk.⁶ Alle vestingsteden benoemden in 1713 ingenieurs die toezicht hielden op de bouwwerkzaam-

heden. Grote vestingen, zoals Naarden, kenden de hoogste verantwoordelijkheid toe aan de Eerstaanwezende Ingenieur. Hij hield het dagelijks toezicht op de bouw, zorgde voor het onderhoud van de vestingwerken en beheerde de militaire domeinen.⁷ De Dienst der Genie dacht zorgvuldig na over gebruik, vormgeving, detaillering en kleurgeving van de militaire gebouwen. Dit zien we in 1874 dan ook terug bij het ontwerpproces van de voorgevel van de Promerskazerne in Naarden (afb. 3).⁸ Tijdens de verbetering van de vesting Naarden, in de periode 1872-1879, werd deze voornamelijk kazerne gebouwd. Volgens de eindverantwoordelijke destijds, Eerstaanwezende Ingenieur J. Schuurman, was de voorgevel van de Promerskazerne te eenvoudig ontworpen. De gevel diende meer allure uit te stralen, vanwege het feit dat hij prominent in het zicht staat en naar de stadszijde gekeerd is. Hoewel het bestek al geschreven was en de tekeningen vervaardigd waren, wilde Schuurman dat het ontwerp werd aangepast. Zodoende maakten de eenvoudig gedetailleerde ingangen plaats voor uitbundig gedecoreerde toegangsportalen.

DE ALGEMENE VOORWAARDEN (AV)

Zoals Eerstaanwezende Ingenieur Schuurman nadacht over de vormgeving van de Promerskazerne, zo dacht de Dienst der Genie na over het kleurgebruik van de militaire gebouwen in Nederland. Dit blijkt onder andere uit het feit dat de Genie vanaf 1872 vaststelde dat de buitendeuren die naar buiten opendraaiden zowel aan de binnen- als de buitenzijde de buitenkleur kregen. Deuren die naar binnen opendraaiden, moesten daarentegen aan de binnenzijde de binnenkleur krijgen en aan de buitenzijde de buitenkleur. Deze informatie staat in de 'Algemeene Voorwaarden voor de uitvoering van werken en leveringen voor den dienst der Genie' (afgekort als AV).⁹ In de AV staan voorschriften voor de bouw van Nederlandse militaire gebouwen die uitsluitend geven over de te gebruiken bouwstoffen en de wijze van uitvoering. In 1872 werden de AV voor het eerst vastgelegd.¹⁰ In 1879 volgde een herziening en in 1893 werden nieuwe voorwaarden opgesteld.¹¹ Verdere (her)drukken volgden in 1899, 1906 en voor het laatst in 1922.¹² Voornamelijk aannemers gebruikten de AV als onderlegger bij het bestek. In de bestekken staat

3. Voorgevel van de Promerskazerne (SMB, 20 februari 2019)

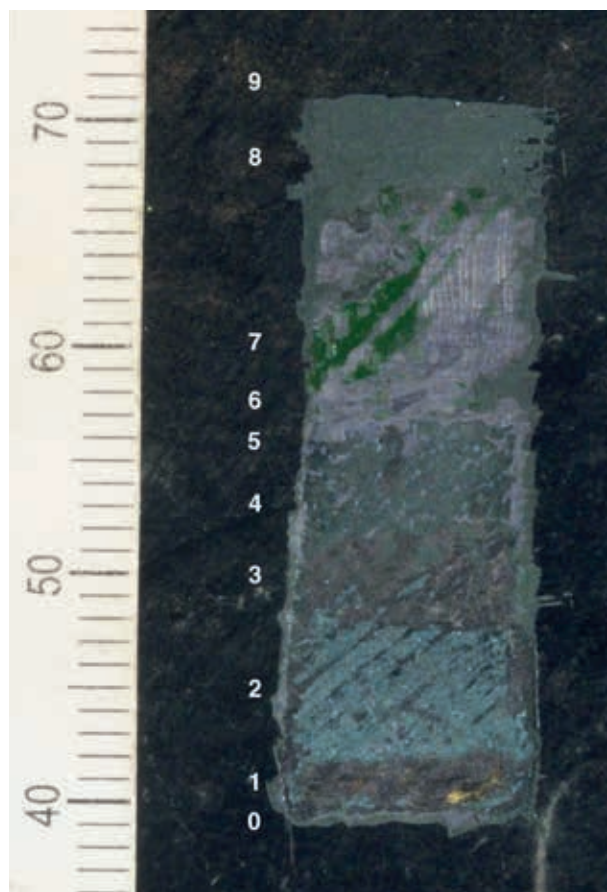


vermeld dat 'de Algemeene Voorwaarden, aangeduid door de letters A.V. van kracht zijn, uitgenomen voor zooveel het daarin gestelde gewijzigd wordt door de bepalingen van het Bestek, of in strijd is met die bepalingen'. Dit wil zeggen dat wanneer er geen extra voorwaarden in het bestek waren opgenomen, de aanne-mer desbetreffend onderdeel volgens de omschrijving in de AV diende uit te voeren. De voorschriften betreffende het uitvoeren van schilderwerk en de te gebruiken materialen staan vermeld onder 'verving en glaswerk'. In dit deel is een paragraaf opgenomen die uitleg geeft over het gebruik van verven. De kleur die gebruikt werd voor het schilderen van het buitenhoutwerk staat hierin gespecificeerd. Indien er geen verdere kleurbepalingen in een bestek waren opgenomen, dan diende men zich te houden aan wat de AV voorschreven. In 1872 waren dit de in tabel 3 omschreven kleuren. Zodoende moesten de 'overige delen' van het buitenhoutwerk donkergrijs geschilderd worden. Hiertoe behoorden buitendeuren en luiken. Verder vereisten de AV dat de binnenzijden van de buitendeuren die naar binnen opendraaiden lichtgrijs werden geschilderd.¹³

In 1879 kwam er een aparte kleuraanduiding voor de onderdelen van het buitenwerk: de kleur groen werd toegevoegd voor de afwerking van houten 'deuren, blinden en luiken'.¹⁴ Om deze kleur te verkrijgen, werden de pigmenten chromaatgeel en Pruisisch of Berlijns blauw gebruikt. In 1906 werd de samenstelling van de kleur groen specifiek omschreven.¹⁵ Gelijke delen droog donker chromaatgroen werden gemengd met gelijke delen droog Spaans groen.¹⁶ Het resultaat was een blauwgroene kleur (afb. 9).¹⁷ Ondanks deze vondst was het voor de SMB noodzakelijk om diepgaander kleur- en archiefonderzoek te verrichten. Niet alleen om de voorgeschreven kleuren uit de AV te controleren met stratigrafieën op buitendeuren in Naarden, maar ook om verfbestekken te onderzoeken. Hierin konden namelijk andere kleurbepalingen staan waaraan de aannemer zich diende te houden. Daarom zijn verfbestekken onderzocht in het Noord-Hollands en Nationaal Archief.

HET KLEURONDERZOEK

Uit het archiefonderzoek bleek dat het houtwerk van de militaire gebouwen in ons land meerdere kleuren heeft gekend. De vroegst gedateerde kleuromschrijving werd gevonden in een verfbestek uit 1837.¹⁸ In deze 'Algemeene verving van 's Rijks Timmerwerken van de vesting Naarden en de forten Uitermeer, Hinderdam en Nieuwersluis' staat dat in de 'gewone Rijks kleuren rood, geel, wit en zwart' geschilderd werd.¹⁹ Buitendeuren en luiken kregen de kleur rood. Dit rood bestond uit een mengsel van '4 ponden best Engels rood en 3 kannen gekookte lijnolie'. Engels rood is een van oorsprong uit Engeland afkomstig pigment dat is

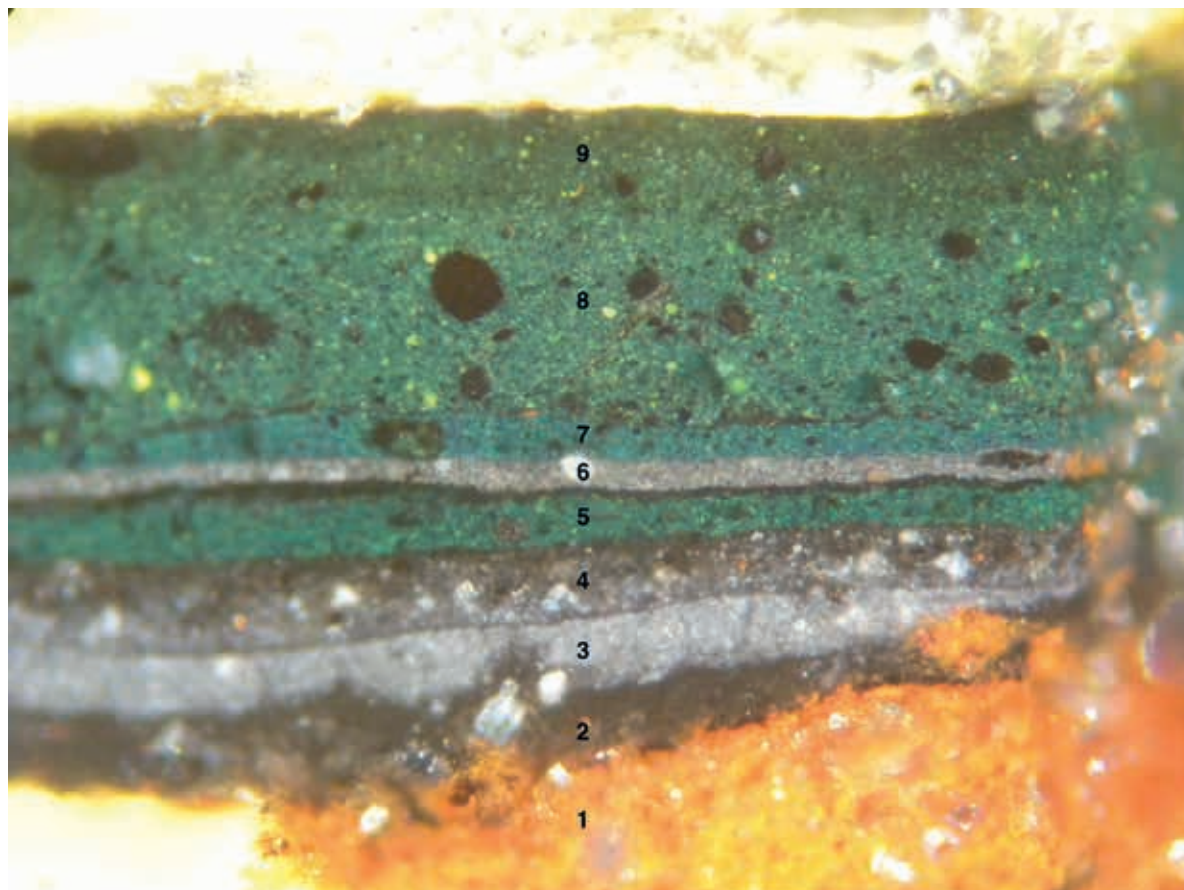


4. Stratigrafie van een buitendeur van de Promerskazerne op bastion Promers (J. Tegelaar, 14 juni 2018)

- FASE 1** 0=hout (ondergrond); 1=donkergrijs (grondering); 2=blauwgroen (afwerking)
- FASE 2** 3=donkergrijs (grondering); 4=donkergroen (afwerking); 5=donkere top (scheidingslaag of vernis)
- FASE 3** 6=grijs (grondering); 7=felgroen (afwerking)
- FASE 4** 8=groen (opengekrabde laag); 9=donkergroen (afwerking)

gemaakt van rode aarde.²⁰ Dit geeft een roodbruine kleur. Het Engels rood wordt tot omstreeks 1860 voorgeschreven in militaire verfbestekken afkomstig uit heel Nederland. Waarschijnlijk werd het Engels rood in de zeventiende en achttiende eeuw ook al toegepast. In deze periode was rood namelijk een veelvuldig gebruikte kleur voor de bescherming van houtwerk en tevens een goedkoop pigment. Omstreeks 1860 werd het Engels rood voor buitendeuren en luiken gewijzigd in de kleur donkergrijs. De onderdelen met de kleuren geel, wit en zwart bleven ongewijzigd (tabellen 1 en 2). Dit is terug te vinden in een 'begroting der kosten der Genie te Naarden' uit 1862.²¹ In dit document wordt donkergrijs genoemd als afwerkingskleur van buitendeuren. Het donkergrijs is overigens teruggevonden in meerdere verfbestekken uit de jaren zestig van de negentiende eeuw.²²

Tussen 1872 en 1879, toen de verbetering van de vesting Naarden in volle gang was, veranderde de kleur van het buitenhoutwerk van donkergrijs naar blauw-



5. Verfdoorsnede van een verfrest aangetroffen op de waterpoort van kazemat K' op bastion Oud Molen, datering niet vastgesteld (Oostendorp, juni 2018)

1=eerste rode gronderingslagen (2); 2=zwarte onduidelijke tussenlaag;
3=eerste licht grijze afwerkingslaag; 4=donkergrijze gronderingslaag;
5=blauwgroene afwerkingslaag; 6=grijze gronderingslaag;
7=blauwgroene afwerkingslaag; 8=mosgroene voorlaklaag;
9=donkergroene afwerkingslaag

groen.²³ In het bestek en voorwaarden voor 'het verbeteren der fronten Oranje-Promers en Promers-Turfpoort der Vesting Naarden' uit 1875 staat in artikel 9 'verving en glaswerk' niets over het kleurgebruik van de te schilderen onderdelen.²⁴ Omdat de AV uit 1872 van kracht waren, moesten alle buitendeuren en luiken donkergrijs worden geschilderd. Daarentegen is volgens de stratigrafie die Josefin Tegelaar maakte van een buitendeur van de in dit bestek opgenomen Promerskazerne, de eerste afwerkingslaag blauwgroen op een donkergrijze onderlaag (afb. 4).²⁵ Voor deze tegenstrijdigheid geeft 'het bestek betreffende het voortzetten van de verbetering van de Vesting Naarden' verduidelijking.²⁶ Dit bestek uit 1877, dat dus dateert van vóór de aanvulling van de AV uit 1879, schrijft als afwerkingskleur van buitendeuren en buitenluiken voor het eerst groen voor. Voor een betere hechting van het groen werd eerst een laag donkergrijs aangebracht. Het groen was donker chromaatgroen, dat naar opgave van de directie werd gemengd met het

koperpigment Bremer en Fries groen. Door deze menging werd een blauwgroene kleur verkregen. De informatie uit het bestek van 1877 komt dus exact overeen met de stratigrafie van de Promerskazerne van Josefin Tegelaar. Hieruit is de conclusie te trekken dat tijdens de uitvoering van de verbetering van de vesting een kleurwijziging is doorgevoerd.²⁷ Evenals Schuurman, die na de bestekfase het ontwerp van de Promerskazerne herzag, wijzigde de directie na het schrijven van het bestek in 1875 het donkergrijs in blauwgroen.

MICROSCOPISCH KLEURONDERZOEK

De kleuren rood, grijs en groen die tijdens het archief- en kleuronderzoek zijn gevonden werden eveneens aangetroffen in een microscopisch onderzoek van een verfmonster afkomstig van een waterpoort in de vesting. De waterpoort is gesitueerd in de zeventiende-eeuwse kazemat K' op bastion Oud Molen (afb. 2.2). De firma Oostendorp Restauratie & Onderzoek Huissen analyseerde het verfmonster (afb. 5).²⁸ Uit microscopisch



6. Oude kleursituatie van het buitenhoutwerk van de militaire gebouwen, gebouw P' op ravelijn 6 (J. van der Werf, maart 2018)

pisch kleuronderzoek blijkt dat de eerste verflaag is opgebouwd uit twee bruinrode gronderingen waarbij een rode afwerkingslaag ontbreekt. De oudste afwerkingslaag is namelijk een koelgrijze verf die uit drie dunne lagen bestaat. Hierop liggen een grove donkergrijze grondering en een groene afwerkingslaag. Deze eerste groene laag is afgesloten met een transparante vernislaag. Na de eerste groene uitmonstering volgt weer een grijze grondering met minimaal drie (blauw) groene afwerkingslagen. De tweede groene uitmonstering heeft een blauwere nuance dan de andere, veel op elkaar lijkende groene lagen. Deze laag heeft eveneens een transparant laagje, wat typerend is bij het gebruik van Pruisisch of Berlijns blauw. Het groen van deze oudere groene afwerkingen is een mengkleur van blauw en geel, waarschijnlijk Pruisisch of Berlijns blauw en geel orpiment met de toevoeging van Spaans groen. In de bovenste groene afwerkingslagen is naast het vermoedelijke Pruisisch of Berlijns blauw een mengsel van gele pigmenten aangetroffen, waarschijnlijk Napels geel en chroomgeel. In dezelfde bovenste lagen zijn mogelijk ook nog andere groene pigmenten gebruikt, namelijk Viridiaan groen of Scheelesgroen. Beide pigmenten, op basis van respectievelijk chroom en koper, geven het groen de blauwe toon.

Het microscopisch kleuronderzoek laat zien dat het groen vaker is toegepast. Het onderzochte groen is opgebouwd uit Pruisisch of Berlijns blauw, geel en een

toevoeging zoals Spaans groen, die het groen blauwachtig maakt. De AV schreven dit eveneens voor.²⁹ Op basis van de overeenkomende onderzoeksresultaten uit de analyse van de verfddoorsnede, het archiefonderzoek en de stratigrafieën kan met zekerheid worden geconcludeerd dat het buitenhoutwerk van de militaire gebouwen na de verbetering van de vesting blauw-groen was (afb. 7-8).

BLAUW-GROEN IN DE VESTING

De ontwerp-aanpassing van de Promerskazerne in opdracht van Eerst aanwezende Ingenieur Schuurman en de historie van het kleurgebruik in de vesting tonen aan dat er in de militaire architectuur wel degelijk een esthetisch belang was. De Dienst der Genie had een duidelijk beeld voor ogen van de uitstraling van de vestingwerken en forten in Nederland. De gedetailleerde Algemeene Voorwaarden tonen dit aan. Voor het schilderen van het buitenhoutwerk van deuren en luiken stelde de Dienst der Genie landelijk de kleuren rood, grijs en groen vast. Voor de bouwwerken die in de periode voor 1860 zijn gebouwd, was Engels rood de voorgeschreven kleur. Omstreeks 1860 wijzigde de Genie de afwerkingskleur in donkergrijs en kort daarop, in 1879, in chromaatgroen (met hier en daar een aanvulling op het bestek dat dit gemengd moest worden met Bremer, Fries of Spaans groen). In 1906 stelde de Genie een mengsel van gelijke delen chromaatgroen

en Spaans groen vast. Echter werden voor 1879 chroomgroen en blauwgroen al toegepast. Opvallend is dat het donkergrijs slechts een zeer korte periode werd gebruikt. Hieraan kunnen verschillende redenen ten grondslag hebben gelegen. Verf is namelijk niet alleen een esthetische kleurlaag, maar ook een beschermingslaag voor het houtwerk. Bij de keuze van een kleur in de architectuur werd niet alleen rekening gehouden met de materiaaltechnische aspecten, maar ook met economische factoren en, daarmee samenhangend, de verkrijgbaarheid van producten.³⁰ Het fletse donkergrijs in combinatie met het natuursteen van de militaire architectuur, materiaaltechnische en economische aspecten is bepalend geweest voor deze kleurwisseling.

Aan het begin van de twintigste eeuw werden talrijke vestingen en forten opgeheven als militaire bolwer-

ken. Zodoende verdween bij de Genie de prioriteit en de controle op deze bouwwerken. Er kwam bijvoorbeeld geen nieuwe uitgave meer van de AV. Mede hierdoor raakte het voorschrift voor de blauwgroene kleur voor buitendeuren en luiken in onbruik. Dit heeft tot gevolg gehad dat in de loop van de twintigste eeuw de buitendeuren en luiken van de vestingen en forten monumentengroen werden geschilderd. Als gevolg van onder andere de verdonkering benadert dit monumentengroen steeds meer de kleur zwart. Dit is ook in de vesting Naarden gebeurd. Naar aanleiding van de onderzoeksresultaten voert de SMB momenteel gefaseerd een kleurwijziging door in de vesting (afb. 7-9). De SMB heeft er namelijk voor gekozen om het historische blauwgroen terug te brengen op de buitendeuren en luiken van zowel de zeventiende-eeuwse als de negentiende-eeuwse militaire gebouwen. De belangrijk-

7. Nieuwe kleursituatie van het buitenhoutwerk van kazemat B' op bastion Nieuw Molen (SMB, 20 februari 2019)



8. Kruitkamerdeur van kazemat C' op bastion Nieuw Molen (SMB, 20 februari 2019)





9. Detail van het blauwgroen (SMB, 20 februari 2019)

ste reden hiervoor is het creëren van de kleursituatie die in de negentiende eeuw daadwerkelijk bestaan heeft. Het Engels rood van de zeventiende-eeuwse gebouwen is in de vesting nooit gelijktijdig zichtbaar geweest met het blauwgroen van de negentiende-eeuwse gebouwen.³¹

Dit kleuronderzoek is verricht voor de vesting Naarden, maar de uitkomsten ervan kunnen voor alle Ne-

derlandse forten en vestingsteden van belang zijn. Geïnteresseerden kunnen nu vergelijkbaar onderzoek doen naar de passende historische kleuren van het eigen militaire erfgoed. Was dat chromaatgroen, blauwgroen of misschien het Engels rood? De handreiking is gegeven, nu rest enkel nog de zoektocht in de (verf)bestekken. Want daar kan men in veel gevallen het antwoord op deze vraag terugvinden.

KLEUR	TE SCHILDEREN ONDERDELEN	MENGVERHOUDING
ROOD	Deuren en luiken der vestingwerken, kazematten, deksels van regenbakken en putten, benevens de deuren der waterpoorten en kruidkelders, de dekken, buitendeuren en vensterluiken der militaire gebouwen, schermen van privaten, de houten ramen van aschbakken, alle houten afhangkokers, de stijlen van alle houten leuning en der bruggen en scheeringen, de stijlen en keerzijden der waarschuwingborden en de afsluitingen van 's Rijks Werken. Zowel van binnen als van buiten.	Op 4 ponden best Engels rood, 3 kannen gekookte lijnolie.
GEEL	Deur- en vensterkozijnen, kroon plansier en andere lijsten met hunne klossen, de frontispices, rib- en blokgoeten, cimaas goeten en lijsten, waterborden en gootschalen.	Op 25 ponden loodwit, 12 ponden en 5 ons gewassen en gemalen gele oker, 10 kannen ongekookte lijnolie.
WIT	Vensterramen van alle militaire gebouwen in het bestek voorkomende, de middelscheijen en kruisen van de scheeringen en houten brugleuningen.	Op 3 ponden zuiver gemalen en gebuild Loodwit, 1 kan ongekookte lijnolie en vijf looden saccharum saturni.
ZWART	In het algemeen al het ijzerwerk.	1 pond gedempt tonnetjes zwart, 2 ons spaans groen, 4 kannen en 5 maatjes gekookte lijnolie.
STEEN-GRAUW	Binnen en buiten kroonlijsten, entablementen, plinten en pijlasters van de poorten, beschotten, kasten, binnendeuren met dezelve kozijnen en de blinden voor de vensterramen van militaire woningen.	Op 1 pond loodwit, een lood en 5 wingtjes gedempt zwart een maatje en 5 vingerhoeden ongekookte, een maatje en 5 vingerhoeden gekookte lijnolie.

Tabel 1. Kleuroverzicht uit het bestek en voorwaarden van de Algemeene Verving van 's Rijks Timmerwerken van de Vesting Naarden, benevens de Forten Uitermeer, Hinderdam en Nieuwersluis uit 1837 (NHA, 84, inv.nr. 82)

KLEUR	TE SCHILDEREN ONDERDELEN VAN HET BUITENWERK
WIT	Ijzeren glasramen, houten glasramen aan de buitenzijden, regelwerk en roeden van glasramen, brugleuningen de koppen der palen van afregelingen en peilschalen.
GEEL	Buitenlijstwerk, dakgoten en afvoerbuizen, houten deur- en vensterkozijnen aan de buitenzijde met uitzondering van hunne onderdorpels
ZWART	Schoorsteenmantels en het metaalwerk in den dag.
LICHTGRIJS	Het metaalwerk aan de brugliggers.
DONKERGRIJS	Het overige buitenwerk.
PARELKLEUR	Het overige binnenwerk.

Tabel 2. Passage over kleurgebruik uit bestekken betreffende het maken van een fort op 'den Voordorpschen dijk' en 'den Ruigenhoekschen dijk' bij Utrecht uit 1869. De parelkleur wordt in Naarden niet toegepast. Behalve het weglaten van de kleur rood en de onderverdeling van het steengrauw in donker- en lichtgrijs, zijn de overige kleuren ongewijzigd. Ook de toepassing van de kleuren per onderdeel blijft hetzelfde t.o.v. 1837 (NA, 2.13.45, inv.nr. 3293)

	KLEUR	TE SCHILDEREN ONDERDELEN
BUITENWERK	WIT	De roeden en het regelwerk van glasramen, de middel- en bovenregels van leuning en glintingen, zomede de koppen van palen, rasters en dergelijk
	GEEL	De deur-, raam- en vensterkozijnen (uitgezonderd de onderdorpels), de bekleding van dakvensters, de water- en windborden, de buitenzijde van dakgoten met bijbehorende lijstwerken en steunsels, zomede de vergaarbakken, afvoerbuizen en ander dergelijk werk.
	ZWART	De metalen waarvoor geen andere kleur is bepaald.
	DONKERGRIJS	Het overige werk.
BINNENWERK	DONKERGRIJS	De vloeren.
	LICHTGRIJS	Het overige werk, uitgenomen de gedeelten van hang- en sluitwerk en van andere metalen, die in kleur volgens aanwijzing van de Directie geleverd moeten worden.

Tabel 3. Passage uit de Algemene Voorwaarden uit 1872 betreffende de kleuren van het buitenwerk (NMM, obj.nr. 00098969, 186-187)

NOTEN

- S.G. van Ginkel-Meester, 'Kleuronderzoek Utrechtse Poort Naarden', Bureau voor bouwhistorie en architectuurschiedenis (BBA), april 2011; S.G. van Ginkel-Meester, 'Verkennd kleuronderzoek gebouwen Bastion Oranje Naarden', BBA, maart 2013; S.G. van Ginkel-Meester, 'Kleuronderzoek Gele Loods Naarden', BBA, november 2012.
- SMB heeft zich om wille van de door haar uit te voeren onderhoudswerkzaamheden aan de buitendeuren en luiken in eerste instantie enkel gericht op het vinden van de historische kleurafwerking van deze bouwdeelen. Desondanks worden in de tabellen alle kleuren van de verschillende bouwdeelen genoemd.
- J. Tegelaar, 'Naarden Vesting. Een kleuronderzoek naar de oorspronkelijke afwerking van enkele 17de- en 19de-eeuwse deuren', juni 2018 (ongepubliceerd rapport).
- J. van der Werf en L. Willemstein, "'Gebouw P' te Naarden. Bouwhistorisch onderzoek en waardstelling', Stichting Monumenten Bezit, mei 2018, 9. static1.squarespace.com/static/5585ad3ae4b0e36e2ad56762/t/5bed75324fa51a83926c6365/1542288761295/Bouwhistorisch+onderzoek+P%27_1.3.pdf (geraadpleegd 3 april 2019).
- J.A. de Vries, 'Drie eeuwen bouwen voor de landverdediging', *Militaire Spectator* (1988) 10, 47.
- De Vries 1988 (zie noot 5), 451.
- E. Burger en H.H. Jongbloed, 'Inventaris van het archief van de Chefs van het Wapen der Genie, (1741) 1813-1840 (1857)', Nationaal Archief (NA), Den Haag (1995), 11, 41.
- J. Kamphuis, A. Viersen en E. Vink, 'Bouwhistorische documentatie en waardebeoordeling. Vesting Naarden, Promerskazerne', Rijksgebouwendienst (oktober 1994), 4-5.
- Nationaal Militair Museum (NMM): obj.nrs. 00098969 (1872), 00098949 (1879), 00179348 (1893), 88857795 (1899), 00057794 (1906) en 00040707 (1922).
- NMM, obj.nr. 00098969 (1872).
- NMM, obj.nrs. 00098949 (1879), 00179348 (1893).
- NMM, obj.nrs. 88857795 (1899), 00057794 (1906) en 00040707 (1922).
- Door Josefiën Tegelaar van Josefiën & Co is het lichtgrijs vastgesteld op RAL 7038.
- Het groen was chromaatgroen dat al dan niet werd gemengd met Spaans groen; NMM, obj.nr. 00098949 (1879), 192.
- In een bestek uit 1909 'ten behoeve van het onderhoud en herstelwerkzaamheden van de vesting Naarden en de Forten Uitermeer, Hinderdam en de Nieuwersluis' wordt rechtsreeks verwezen naar deze kleur. In de tabel betreffende het schilderen van het buitenverfwerk staat dat geselecteerde opnieuw te verven gebouwoonderdelen 'met donkergroene verf volgens 8355-6° der A.v.' afgeschilderd dienden te worden. In deze paragraaf staat de specifiek omschreven blauwgroene kleur uit de AV van 1906; NA, 2.13.02, inv.nr. 209, x3 (1909), 11.
- NMM, obj.nr. 00057794; 8355-6°, 271.
- Door Josefiën Tegelaar van Josefiën & Co is het blauwgroen vastgesteld op RAL 6004.
- Noord-Hollands Archief (NHA), 84, inv.nr. 82, Algemeene Verving van 's Rijks Timmerwerken (1837).
- NHA, 84, inv.nr. 82; Algemeene Verving van 's Rijks Timmerwerken (1837); NA, 2.13.02 inv.nr. 324, Bestek en voorwaarden van eene Algemeene Verving in de Vesting Naarden en op de Forten Uitermeer, Hinderdam en de Nieuwersluis (1844); NHA, 241, inv.nr. 21, Begroting der kosten Naarden (1851); NA, 2.13.02 inv.nr. 319, Algemeene buitenverving en eenige binnen vervingen Fort Batle (1840).
- P. Bot, *Vademecum. Historische bouwmaterialen, installaties en infrastructuur*, Alphen aan de Maas 2009, 494.
- NHA, 241, inv.nr. 21, Begroting der kosten der Genie te Naarden (1862).
- NHA, 241, inv.nr. 21, Begroting der kosten wegens het doen eener verving van Werken, onder het beheer der Genie te Naarden (1863); NA, 2.13.45, inv.nr. 3293, Het maken van een fort op en Voordorpschen dijk bij Utrecht (1869); Het maken van een fort op den Ruigenhoekschen dijk bij Utrecht (1869); NA, 2.13.45, inv.nr. 3293, Het inrichten van een gedeelte der Kavallerie-stallen te Den Bosch tot hoofdwachthuis (1868); NA, 2.13.45, inv.nr. 3293, Het inrichten van een gebouw bij de kazerne Valkhof te Nijmegen tot huisvesting van troepen (1867).
- In welk jaar deze verandering precies heeft plaats gevonden, is vooralsnog onbekend.
- Vereniging Menno van Coehoorn (MvC),

- obj.nr. 20112, Bestek en voorwaarden (1875), 3.
- 25 Tegelaar 2018 (zie noot 3), 12-14.
- 26 MvC, obj.nr. 20113, Bestek en voorwaarden (1877), 11.
- 27 In de vesting Leiden werd in 1874 al gebruik gemaakt van chromaatgroen; NA, 2.13.45, inv.nr. 3293, Het bouwen van een afzonderingsstal te Leiden (1874).
- 28 Tegelaar 2018 (zie noot 3), 15-16.
- 29 NMM, obj.nr. 00098969 (1872), δ334 chromaatgroen, 186.
- 30 M.G. Polman, *De kleuren van het nieuwe bouwen tijdens het interbellum in Nederland. Materialisering van een ideaal*, proefschrift TU Delft 2011, 150.
- 31 Deze keuze is in 2018 gemaakt door de teamleden van SMB. Het is mogelijk dat in de toekomst alsnog de voorkeur wordt gegeven aan het maken van onderscheid tussen de zeventiende- en de negentiende-eeuwse bouwwerken.

MA. ING. L.M. WILLEMSTEIN studeerde bouwkunde aan de Hogeschool Tilburg en architectuurgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht. Momenteel is ze als bouwkundig adviseur en architectuurhistorica werkzaam bij Stichting Monumenten Bezit. De stichting

beheert, onderhoudt en restaureert een portefeuille van dertig rijksmonumenten. Haar onderzoek naar de historische kleurafwerking is voortgekomen uit het schilderonderhoud in de vesting Naarden.

THE REDISCOVERY OF THE NINETEENTH-CENTURY EXTERIOR COLOURS OF THE VESTING NAARDEN

LENNEKE WILLEMSTEIN

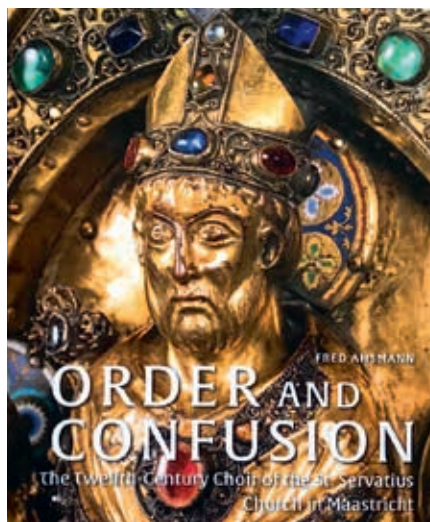
In the former fortress town of Naarden, the exterior woodwork of the military buildings from both the seventeenth and nineteenth centuries is still painted in a dark shade of green known as 'monumentengroen'. The colour plays an important role in the buildings' appearance. The owner of the fortifications, Stichting Monumenten Bezit (SMB), had doubts about the historical authenticity of this colour because previous colour research had revealed the presence of a lighter shade of green beneath the dark Monumentengroen. Accordingly, in 2018, in advance of a scheduled refurbishment of the exterior paintwork, another chromatic analysis was carried out in collaboration with Josefien Tegelaar of Josefien & Co. The firm investigated the colour finish on three external doors from the period 1872-1879. At the same time, SMB conducted supplementary archival research in the hope of unearthing a record of the earlier colour composition used on external doors and shutters. This article presents the results of the colour analysis and also shows that the colour used in military architecture was carefully considered and predetermined.

Archival research showed that the exterior woodwork of military buildings in the Netherlands was painted in English Red until around 1860, after which the mandated colour changed to dark grey. Interestingly, the dark grey was only used for a very short time: during a major upgrade of the Naarden fortress between 1872

and 1879, the colour of the exterior woodwork changed from dark grey to blue-green. More information about the composition of the blue-green came to light while consulting the archives held by the Information Centre of the National Military Museum. The 'Algemeene Voorwaarden voor de uitvoering van werken en leveringen voor den dienst der Genie' (General Conditions for the execution of works and provision of supplies for the Fortifications Department, or AV), contain specifications regarding the construction of Dutch military buildings and provide conclusive evidence as to the prescribed materials and the manner of execution.

The colours red, grey and green discovered during the archival and colour research, were also found in microscopic paint analysis of a paint sample from a watergate in the Oud Molen bastion. The microscopic analysis revealed that the green had been used more generally. It was made up of Prussian or Berlin blue, yellow and an addition such as Spanish green, which gave the green a bluish tinge. This, too, was specified by the AV.

This colour research was conducted for the Naarden fort, but it can in fact be applied to all Dutch forts and fortress towns. As a result of the research results, the SMB decided to reinstate the historical blue-green colour on external doors and shutters of seventeenth- and nineteenth-century military buildings and is currently carrying out a phased change of colour in the fortress.



FRED AHSMANN

ORDER AND CONFUSION THE TWELFTH-CENTURY CHOIR OF THE ST. SERVATIUS CHURCH IN MAASTRICHT

Utrecht (Clavis Publicaties Middeleeuwse Kunst) 2017, 416 pp.,
400 ill. in kleur, ISBN 978-90-75616-13-2, € 105

Wie had verwacht dat er nog zo veel te ontdekken is aan de middeleeuwse St. Servaasbasiliek in Maastricht? In de laatste decennia zijn er meerdere studies over de kerk verschenen waarbij het accent lag op de architectuur, beeldhouwkunst of de vele kostbare objecten die staan te pronken in de Schatkamer. Toch had Fred Ahsmann vanaf 1980 een nieuw spoor te pakken dat uitnodigde tot een verdere uitwerking. Het boek *Order and Confusion* is het resultaat daarvan. In deze Engelstalige publicatie staat het twaalfde-eeuwse koor van de kerk centraal en specifiek de betekenis van het iconografische programma van de decoratie in relatie tot het hoogaltaar met de belangrijkste religieuze objecten uit die periode. Het meest bekend is de zogenaamde Noodkist van St. Servaas, een reliekschrijn dat oorspronkelijk de stoffelijke resten van de heilige Servatius en enkele andere bisschoppen bevatte.

Om de betekenis van het twaalfde-eeuwse beeldprogramma te achterhalen, begon Ahsmann met het maken van een reconstructie van de romaanse gewelf- en muurschilderingen. Dat was geen gemakkelijke opgave. De gewelven zijn meerdere keren overschilderd, waarbij van de originele schilderingen slechts minimale fragmenten bewaard zijn gebleven. Pas in de negentiende eeuw ontstond er weer belangstelling voor de middeleeuwse gewelfschilderingen. Tijdens de eerste grote restauratie van de kerk in de tweede helft van de negentiende eeuw, onder leiding van de bekende architect Pierre Cuyper, kwam een groot deel van de oorspronkelijke schilderingen tevoorschijn. Deze zijn ingepast in een nieuw iconografisch programma voor de beschildering van de kerk, waarbij het overgrote deel van de fragmenten werd verwijderd. Samen met de restanten die in de jaren zestig van de vorige eeuw zijn gedocumenteerd, vormen de tekeningen en beschrijvingen van Cuyper en Kläsener de basis voor de reconstructie van de gewelfschilderingen.

Er zijn ongetwijfeld critici die zullen zeggen dat er te weinig bewaard is gebleven om tot een betrouwbare

reconstructie te komen. Toch heeft Ahsmann het aangedurfd om de losse elementen te combineren tot een coherent beeldprogramma. Hij ontdekte dat er grote overeenkomsten bestaan tussen de gewelfschilderingen in de St. Servaas en twee specifieke folia uit een laattwaalfde-eeuws manuscript getiteld *Hortus Deliciarum* (Tuin der kostelijkheden). Dit boek is een geïllustreerde encyclopedie met een bloemlezing van profane en theologische kennis uit het laatste kwart van de twaalfde eeuw. Met behulp van deze miniaturen heeft Ahsmann de ontbrekende delen van de gewelfschilderingen weten te reconstrueren en heeft hij op overtuigende wijze aannemelijk gemaakt dat een vier-tal Visioenen van Zacharias was afgebeeld. De gelijkenis tussen de miniaturen en de schilderingen is zo groot dat het volgens Ahsmann zeer waarschijnlijk is dat de gewelfschilderingen zijn overgetekend in de *Hortus Deliciarum*.

In de koorsluiting zijn geen restanten van schilderingen bewaard gebleven. Voor de reconstructie van de iconografie heeft Ahsmann moeten teruggrijpen op contemporaine voorbeelden uit de twaalfde eeuw. In de apsiskalot reconstrueert hij een 'Majestas Domini', een tronende Christusfiguur in een mandorla omringd door afbeelding van de symbolen van de vier evangelisten: de adelaar, de gevleugelde leeuw, de gevleugelde os en een gevleugelde menselijke figuur. Direct aansluitend op de twee miniaturen met de visioenen van Zacharias zijn op twee andere miniaturen uit de *Hortus Deliciarum* zestien profeten afgebeeld die, volgens Ahsmann, vermoedelijk tegen de halfronde achterwand van het koor terug te vinden waren.

In het tweede deel van het boek staat de reconstructie van het hoogaltaar centraal. Het centrum van het altaar-ensemble was de al genoemde Noodkist van St. Servaas. Het reliekschrijn van verguld koper dateert uit het derde kwart van de twaalfde eeuw en was prominent opgesteld in een groot (mogelijk halfronde) retabel op het hoogaltaar. Dit retabel is helaas niet be-

waard gebleven. Slechts een enkele beschrijving en de vergelijkingen met nog bestaande twaalfde-eeuwse retabels bieden voldoende houvast voor een globale reconstructie. Naast de Noodkist was aan de voorzijde van het retabel een viertal pendants met achterliggende reliekkastjes opgesteld. Op twee van de vier pendants zijn de opdrachtgevers van het altaar-ensemble afgebeeld. Ahsmann identificeert de ene figuur als Rainald von Dassel, die tot 1159 rijkskanselier van keizer Frederik I Barbarossa was en tevens proost van het kapittel van de St. Servaas in Maastricht. De andere figuur wordt geïdentificeerd als Christian von Buch, vanaf 1165 aartsbisschop van Mainz, opvolger van Rainald von Dassel als rijkskanselier en eveneens proost van de St. Servaas.

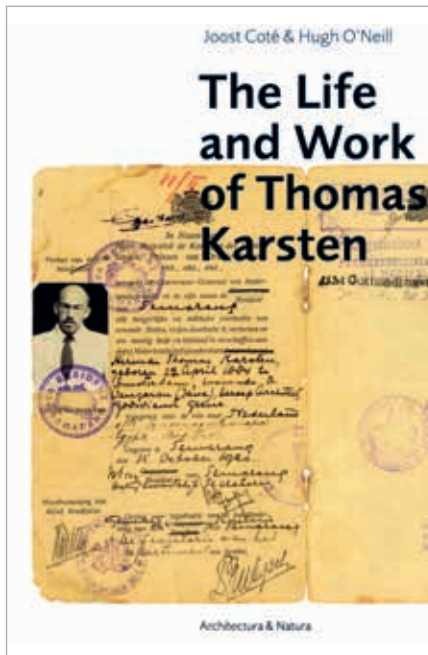
In het derde en laatste deel van het boek brengt Ahsmann een duidelijk verband aan tussen de iconografie van de gewelfschilderingen en de iconografie van de Noodkist. Het westelijk deel van het gewelf toont de profeet Jozua die zijn oude kleren worden afgenomen (de zonden van de mensheid) en wordt gehuld in de dracht van een bisschop. Daarmee ligt een vergelijking met de heilige bisschop Servaas voor de hand, die op zijn beurt op de naar het westen gerichte zijde van de Noodkist is afgebeeld. Aan de oostkant van het gewelf is de *ecclesia* afgebeeld met een zevenarmige kandelelaar en koning Zerubbabel, die tezamen met de hogepriester Jozua de verwoeste Tempel van Salomo herstelde. Dit correspondeert met de oostelijke zijde van de Noodkist, waarop Christus als heerser over het toekomstige vredesrijk is afgebeeld. Aan de zuidkant van het gewelf zien we de verbanning van het Kwaad naar de stad Babylon, een scène die gekoppeld kan worden aan de zuidzijde van de Noodkist, waarop de aartsengel Michaël de legerschare van God aanvoert in de bestraffing van de 'maledicti', de slechte mensen. Ten slotte wordt op het gewelf aan de noordelijke zijde het hemelse Jeruzalem afgebeeld. Dit kan gerelateerd worden aan de corresponderende zijde van de Noodkist, waarop engelen de uitverkorenen voor hun goede leven belonen met de kroon van het eeuwige leven.

Alle onderdelen van de totale iconografie vormen volgens Ahsmann samen een uitgekiend visueel exegetisch programma waarin meerdere betekenislagen op schitterende wijze met elkaar zijn verweven. De auteur onderscheidt een viervoudige exegese (historia, typologia, tropologia en anagoge), waarbij met name de typologische (= voorafbeeldende) relatie tussen de oudtestamentische Zachariasvisioenen en de nieuwtestamentische voorstellingen uit de Apocalyps op de voorgrond staan. In de voorstellingen in de noordelijke en zuidelijke gewelfvakken worden de beëindiging van de heilsgeschiedenis (het scheiden van Goed en Kwaad) en de positie van Servatius als dertiende apostel en bezitter van de sleutelmacht benadrukt. Naar de actuele politieke situatie (investituurstrijd, herstel van

de Karolingische machtsorde) wordt op typologische wijze verwezen door de afbeelding van de samenwerking tussen koning (Zerubbabel = Frederik Barbarossa) en priester (Jozua = St. Servatius/Rainald von Dassel/Christian von Buch). De oost-westas van het programma representeert de innige samenwerking tussen de koning en de hogepriester in hun inspanningen tot herstel van de Tempel, lees: het Heilige Roomse Rijk. De noord-zuidas ten slotte representeert de scheiding van Goed en Kwaad bij de wederkomst van Christus op aarde en het begin van het duizendjarige vredesrijk.

Ahsmann trekt de conclusie dat het centrale thema van het iconografische programma van het koor van de St. Servaas (altaar-ensemble en gewelfschilderingen samen) betrekking heeft op de positie van de keizer in een tijd waarin diens gezag over zijn rijk en de kerk onder zware druk stond. De heilige Servatius was sinds de Karolingische tijd een belangrijke beschermheilige van de keizer. De bisschoppen werden op hun beurt door de keizer benoemd en aangesteld als zijn wereldlijke vertegenwoordiger in de regio. Maar het keizerlijk gezag over de bisschoppen werd betwist door de paus (*confusio*). Toch wist keizer Frederik I Barbarossa het tij voorlopig te keren en zijn gezag over de kerk voor een belangrijk deel te herstellen met behulp van twee machtige mannen: Rainald von Dassel en Christian von Buch. De keizer legitimeerde zijn streven naar het vestigen van de goddelijke orde (*ordo*) vanuit de gedachte dat de Eindtijd weldra zou aanvangen met de wederkomst van Christus en het vestigen van het duizendjarige vredesrijk. De heilige Servaas speelde daarbij een belangrijke rol. Hij had immers volgens de legende de sleutel van de hemelpoort van Petrus verkregen en was daarmee in staat om de goede mensen – de aanhangers van de keizerlijke partij – toegang te geven tot het Rijk Gods en tegenstanders te veroordelen tot een minder gunstig lot. Wie de vijanden van de keizer (*confusio*) wist te verslaan, leverde een bijdrage aan de rust en orde (*ordo*) die nodig was om Gods Rijk op aarde te brengen. Het centrale thema is dus 'Ordo et Confusio' en Ahsmann heeft dat op overtuigende wijze aannemelijk weten te maken.

De Engelse tekst van het boek is goed leesbaar en de foto's zijn van hoge kwaliteit. Ahsmann laat veel onbekend, interessant beeldmateriaal zien ter ondersteuning van zijn betoog. De reconstructies van het interieur zijn geloofwaardig en mooi uitgevoerd. Vermeldenswaardig is nog dat Ahsmann op de website van uitgever Clavis Publicaties (www.clavis-publicaties.nl/) voor wie zich verder wil verdiepen alle bronteksten toegankelijk heeft gemaakt. *Order and Confusion* is een prachtig boek, dat aantrekkelijk is voor de geïnteresseerde leek en boeiend voor de in de materie ingewijde.



JOOST COTÉ, HUGH O'NEILL, HELEN IBBITSON JESSUP & PAULINE VAN ROOSMALEN

THE LIFE AND WORK OF THOMAS KARSTEN

Amsterdam (Architectura & Natura) 2017, 383 pp.,
ills. in zwart-wit en kleur, ISBN 978-9461-4005-98, € 29,50

De in Amsterdam geboren en in Delft opgeleide Herman Thomas Karsten (1884-1945) geniet in Indonesië tot op de dag van vandaag bekendheid als architect en stedenbouwkundig pionier. In Nederland is hij veel minder bekend. Deze eerste boekpublicatie die geheel aan hem is gewijd, is het resultaat van een Australisch-Amerikaans-Nederlandse samenwerking tussen onderzoekers Joost Coté, Hugh O'Neill, Helen Ibbitson Jessup en Pauline van Roosmalen. Zoals de kaft van het boek al verraaft, is gekozen voor een persoonlijke benadering; voordat de ontwerpen van Karsten aan bod komen, wordt uitgebreid ingegaan op zijn familiegeschiedenis, levensloop en zijn kijk op de wereld. Deze context is dan ook essentieel om zijn werk te begrijpen.

Thomas Karsten werd op 22 april 1884 in Amsterdam geboren in een welgestelde familie. Zijn vader was van Nederlandse komaf, zijn moeder kwam uit een Indiëse familie met Javaanse, Nederlandse, Duits-Joodse, Franse en Chinese voorouders. Over de jeugd van Karsten vertelt de biografie weinig. Na een beschrijving van de familiegeschiedenis wordt de draad weer opgepakt bij Thomas' studie bouwkunde aan de Technische Hoogeschool in Delft. Hier wordt mede onder invloed van Berlage (1856-1934) de basis gelegd voor zijn opvattingen over de maatschappelijke verantwoordelijkheid van de architect en de relatie tussen architectuur en stedenbouwkunde. Ook de vriendenkring die hij tijdens zijn studietijd opbouwt, met onder anderen Granpré Molière (1883-1972) en Maclaine Pont (1885-1971), zal van invloed blijken op het verloop van zijn werkende leven.

Waar Maclaine Pont naar Indië voer zodra hij zijn studie in Delft in 1909 had afgerond, verbleef Karsten nog enkele jaren in Europa. In 1911 vertrok hij uit fascinatie voor de Deutscher Werkbund en het grootste-

delijk leven voor enkele jaren naar Berlijn. Hier groeiden zijn opvattingen over de leidende rol voor kunstenaars om de samenleving op een hoger plan te tillen. Kort na het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog besloot Thomas Karsten mede op aanraden van Maclaine Pont naar Indië te vertrekken. Onder invloed van gunstige economische omstandigheden, nieuwe immigranten, nieuwe ideeën en nieuwe technologieën ontwikkelden zich hier levendige, moderne steden, die meer Delftse bouwkundigen aantrokken. Van deze stap zou Karsten gedurende zijn werkende leven nooit spijt krijgen.

De eerste vijf jaar werkte Thomas Karsten als partner in het succesvolle bureau van Maclaine Pont. Na diens repatriatie wegens ziekte zette Karsten dit bureau zelfstandig voort. Vanaf 1916 gaf hij in verschillende samenwerkingen leiding aan eigen bureaus. In 1921 trouwde Karsten met de Javaanse Soembinah Magun-redjo. Dit in het Nederlands-Indië van de jaren twintig vrij ongebruikelijke gemengde huwelijk lijkt een voortzetting van de interculturele geschiedenis van beide families; Soembinah's grootvader was een Zwitser die in het Nederlands koloniaal leger had gediend. Daarbij lijkt deze keuze te passen in Karstens zoektocht naar verbondenheid met de Javaanse cultuur. Het streven andere culturen te leren begrijpen, stond centraal in zijn leven en werk. Dat is in de eerste plaats terug te zien in zijn publicaties en brieven. Vooral in de tijdschriften *De Taak* en, later, *Djawa* betoogt hij hoe begrip en verdere ontwikkeling van de Javaanse cultuur de sleutel zijn tot maatschappelijke vernieuwing van Java. In tegenstelling tot zowel het koloniaal gezag als de opkomende Indonesische onafhankelijkheidsbeweging stelde Karsten zich als verdere uitwerking van de associatiegedachte uiteindelijk een 'eenheid der

wereld' voor, waarin Oost en West van elkaars geschiedenis en culturen zouden leren.

Pas vanaf het vijfde hoofdstuk van deze biografie komen Karstens ontwerpen aan de orde. Hij voerde zeer uiteenlopende opdrachten uit: van kantoor- en spoorweggebouwen tot markten en moskeeën, en van de interieurafwerking van vorstelijke paleisarchitectuur tot gehele stadsuitbreidingsplannen. Bij deze projecten hoorde een even grote variatie aan opdrachtgevers, van Nederlandse ondernemingen en gemeentebesturen tot een Javaanse vorst en welgestelde Chinese families.

Helaas zijn de archieven van de vier ontwerp bureaus waar Karsten werkte in de jaren veertig verloren gegaan. Het blijkt vooralsnog dan ook onmogelijk de precieze omvang van zijn oeuvre vast te stellen. De verbeelding van zijn werk leunt vanwege het gebrek aan tekeningen vooral op foto's, waarbij opvalt dat de vooroorlogse afbeeldingen soms van betere kwaliteit zijn dan de recente opnames. Bouwkundige tekeningen van de projecten op basis van de huidige situatie zouden een waardevolle aanvulling zijn geweest. Evengoed biedt het boek inzicht in het fascinerend veelzijdige werk dat Karsten heeft verricht. Voor de Nederlandstalige lezer is het wel jammer dat van zijn teksten alleen de naar het Engels vertaalde versies in het boek zijn opgenomen. Gelukkig zijn hier en daar wel enkele mooie, slecht vertaalbare termen in de originele taal (naast Nederlands, ook Maleis of Javaans) toegevoegd.

In Karstens gebouwen valt geen eenduidige vormtaal te ontdekken. Invloeden van Berlage en Wright, maar ook jugendstildecoraties en Javaanse vormen wisselen elkaar af. De enige constante lijkt zijn zoektocht naar een juiste balans tussen westerse en lokale vormen en behoeften. De westerse architectuur diende op Java niet alleen, zoals gebruikelijk in Indië, te worden aangepast aan het klimaat, maar ze moest ook lokaal sociaal-maatschappelijk zijn ingebed. Karstens gedachten hierover worden nog het meest duidelijk aan de hand van de in het boek opgenomen citaten uit de vele publicaties, brieven en persoonlijke notities die hij over dit thema schreef. Interessant is vooral de correspondentie rond de opdrachten die Karsten ontving van de Javaanse prins Prang Wedono (de latere Mangkunegoro VII), waaraan een hoofdstuk is gewijd.

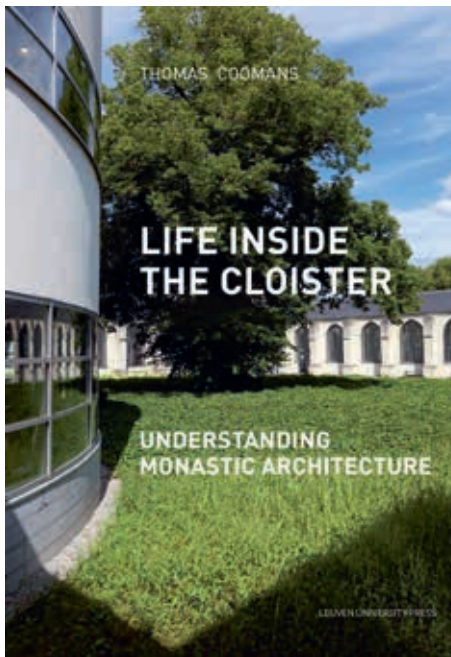
Na een bespreking van Karstens architectuurprojecten volgt een hoofdstuk over het aandeel dat hij heeft

gehad in de ontwikkeling van de moderne Indische stedenbouw. Pauline van Roosmalen bespreekt hierin onder meer zijn uitbreidingsplan voor Semarang en masterplan voor Malang en zijn publicaties over 'Indiese stedenbouw'. In de stedenbouw zag Karsten dezelfde problemen in Indië als in Europa, maar hij meende dat de oplossingen voor Javaanse steden anders moesten zijn: aangepast aan de lokale klimatologische, sociale en maatschappelijk context. Zijn nadruk hierop werd door veel collega's maar weinig begrepen. Met een inzending over Bandung voor het vierde CIAM-congres in 1933 – bemiddeld door zijn neef Charles Karsten (1904-1979), die als een van de oprichters van *De 8* deel uitmaakte van het organiserend comité – hoopte Karsten aandacht te genereren voor de specifieke uitdagingen waarvoor multi-etnische steden in koloniaal Azië stonden. Dit lukte door fundamenteel andere vertrekpunten echter maar ten dele.

In Nederland heeft het pionierswerk van Thomas Karsten nooit veel belangstelling gekregen. In Indonesië wordt daarentegen vandaag de dag nog veelvuldig aan zijn architectuur en vooral ook aan zijn pioniersrol in de stedenbouw gerefereerd. Een van de verklaringen die de auteurs hiervoor geven, is dat Karsten zich te midden van een snel polariserende maatschappij nooit volledig bij een gedefinieerde groep aansloot. Zijn wereldbeschouwing stond in schril contrast met hoe de geschiedenis zich zou voltrekken. Thomas Karsten stierf in 1945 in een Japans interneringskamp. Maar niet voordat hij zijn notitieboek getiteld 'De Eenheid der Wereld' voltooide. Joost Coté typeert dit als het laatste werk van een 'architect van een geïdealiseerde wereld'.

Dat deze monografie een zo persoonlijke inkijk kan verschaffen in het denken van Karsten, is te danken aan de medewerking van zijn vier kinderen, die herinneringen met de auteurs hebben gedeeld en familiearchieven ter beschikking hebben gesteld. De aandacht voor Karstens uitzonderlijke familiegeschiedenis en levensfilosofie vormt zeer terecht de rode draad in deze monografie. Alleen tegen die achtergrond zijn Thomas Karstens uiteenlopende ontwerpen en de beperkte aandacht die daar tot nu toe in Nederland voor is geweest te verklaren. Het boek vormt een onmisbaar startpunt om Karstens denken en werken te begrijpen en nodigt uit zijn oeuvre nog verder in kaart te brengen en te analyseren.

DAAN LAVIES



THOMAS COOMANS

LIFE INSIDE THE CLOISTER
UNDERSTANDING MONASTIC ARCHITECTURE:
TRADITION, REFORMATION, ADAPTIVE USE

Leuven (Leuven University Press) 2018, 176 pp.,
 ill. in zwart-wit en kleur, ISBN 978 94 6270 143 4,
 € 45 (paperback)

In *Life inside the Cloister* wordt de architectuur van kloosters en conventen opgevat als materiële en symbolische uitdrukking van religieuze gemeenschappen die leven volgens een kloosterorde. Het eerste doel van het boek is duidelijk te maken wat precies de essentie is van deze architectuur door de eeuwen heen. Het tweede doel betreft het hergebruik en de herbestemming van kloostergebouwen, nadat ze hun oorspronkelijke functie hadden verloren. Het verbinden van de fysieke realiteit (de gebouwen) met de metafoor voor een religieus leven dat een klooster eveneens is, staat in het boek centraal. Hoe kunnen immateriële waarden die aan kloosterarchitectuur verbonden zijn, worden behouden na het vertrek van de religieuze gemeenschap? De auteur stelt meteen in het begin programmatisch vast dat het proces van herbestemming en het succes van transformatie afhankelijk is van hoe op bovengenoemde vragen antwoord kan worden gegeven.

Coomans – die eerder boeken schreef over de abdij van Villers en reeds jaren over religieuze architectuur publiceert – schreef *Life inside the Cloister* in de eerste plaats voor studenten in de Advanced Master in Conservation of Monuments and Sites aan de Universiteit Leuven. De reden hiervoor was dat hij studenten duidelijk wilde maken hoezeer immateriële aspecten die aan de ontstaans- en gebruiksgeschiedenis van een gebouw verbonden zijn, van belang zijn bij het maken van cultuurhistorische waardestellingen en, uiteindelijk, ook bij het succesvol herbestemmen van gebouwen. In die zin is dit boek hoogst actueel: gedegen kennis van het religieuze leven is een vereiste voor het begrijpen van kloosterarchitectuur. Toch is de doelgroep veel breder dan studenten alleen, het boek is gericht aan iedereen die kloosterarchitectuur wil begrijpen.

pen. Hiervoor heeft de auteur gekozen voor een opzet in vier delen.

In het eerste deel worden de belangrijkste onderdelen van een klooster behandeld, gevat in hun historische context en wordingsgeschiedenis. De cel van de heremiet, de rol van de kloosterregel, de adaptatie van de regel van Benedictus door Lodewijk de Heilige tijdens het Concilie van Aken in 817 en de samenstelling van de kloostergemeenschap vormen de basis voor het begrip van de achtergronden van de kloosterkapel en de kloostergang.

Het tweede deel behandelt de manier waarop verschillende religieuze ordes en gemeenschappen vormgaven aan de kloostercellen, de kapel en de kloostergang. Hierbij wordt duidelijk dat kloosters allerm minst statische verschijningen waren, maar integendeel instituties die zich voortdurend aan veranderende maatschappelijke omstandigheden aanpasten. Deze veranderingen komen ook tot uiting in de architectuur van de kloosters. Benedictijnen, reguliere augustijnen, cisterciënzers en premonstratenzers bouwden duizenden abdijen met een enorme variëteit. Vanaf de tiende eeuw was de abdij van Cluny richtinggevend voor de kloosterontwikkeling in Europa, vanaf 1098 was dit de abdij van Cîteaux. Ook andere kloosterordes bouwden hun abdijen, de uitgangspunten waren echter steeds dezelfde, met kleine variaties. Andere typologische vormen van kloostergebouwen die in dit tweede deel voorbijkomen, zijn de kartuizers (vanaf 1084), geestelijke ridderordes zoals de tempeliers of de Duitse Orde, waarvan de kapellen een centraalbouw waren en die hun onderkomen, commanderijen, meer het uiterlijk van kastelen gaven, waarvan de Krak des Chevaliers (Kasteel van de Koerden) in Syrië de bekendste is. In overzichtelijke, beknopte hoofdstukken worden ver-

volgens de gebouwen van franciscaner en dominicaan bedelordes beschreven, begijnhoven, die uitsluitend in de Lage Landen voorkwamen, en gasthuizen. Die laatste twee waren qua typologie geen kloosters in de traditionele zin, maar werden wel door religieuze gemeenschappen georganiseerd. Het hoofdstuk wordt afgesloten met tijdens de Contrareformatie ontstane colleges ten behoeve van onderwijs van de ursulinen en de jezuïeten, met koninklijke of keizerlijke abdijen, waarvan El Escorial waarschijnlijk de beroemdste is, en de meer bescheiden huiskloosters, die na het Tweede Vaticaanse Concilie (1962-1965) ontstonden.

Het derde deel is gewijd aan de vraag wat precies kloosterarchitectuur van andere architectuur onderscheidt, met andere woorden: wat definieert het karakter van kloosters? Aspecten die hierbij aan bod komen, zijn de keuzes die werden gemaakt bij het bepalen van de plaats van een klooster. De symbolische betekenis daarvan – in de woestijn, op een berg, in een vallei – ging hand in hand met een weerslag die de omgeving had op de materiële cultuur van een klooster. Ook de manier waarop de kloostergemeenschap zich van de wereld afsloot en hoe de afzondering binnen de kloostermuren zelf was georganiseerd – zowel bij mannen als bij vrouwen – wordt gethematiseerd. De liturgie, de omgang met de dood en de memoriecultuur en de schaal van kloosters hebben eveneens gevolgen voor de uiterlijke verschijningsvorm. Als laatste element in dit hoofdstuk worden de bouwstijl en het probleem van de stilistische identiteit behandeld.

Het vierde en laatste deel van het boek is gewijd aan kloostergebouwen nadat die hun oorspronkelijke functie hadden verloren. Coomans noemt nauwelijks aantallen, alleen voor Nederland stelt hij dat van de 172 nog bestaande kloosters in 2008, er in 2020 zo'n 150 zullen zijn verlaten. Dit zijn ontstellende cijfers, die de actuele transformatieopgave eens te meer duidelijk maken, een probleem dat overigens ook in België, Frankrijk, Spanje, Ierland en andere landen met een

katholiek bevolkingsdeel bestaat. Hergebruik is echter geen modern fenomeen. In Nederland zijn na de Reformatie tientallen kloosters herbestemd tot weeshuis of gasthuis en na de Franse Revolutie werden deze gebouwen ook als kazerne, paardenstal of school gebruikt. Andere zijn gesloopt of vervallen tot ruïne. Wat volgt, is een overzicht van kloosters die zijn getransformeerd tot huizen, landhuizen, boerderijen, fabrieken, arsenalen, gevangenissen et cetera. Het aantal voorbeelden van recente herbestemmingen dat voorbijkomt, is groot, maar geen enkel voorbeeld wordt daadwerkelijk nader uitgewerkt. Hoewel een van de doelen van het boek is om duidelijk te maken hoe hergebruik en herbestemming van kloosters mogelijk is zonder daarbij het wezen van het klooster aan te tasten, blijft dit aspect daardoor wat onderbelicht. In de conclusie vraagt Coomans zich af: 'how can the shift from the sacredness of religion to the sacredness of heritage and culture be made successfully? Is such a transfer possible without a loss of meaning, without losing the *spirit of the place*?' Om op het antwoord op die vragen een voorschot te nemen, zou een vijfde hoofdstuk, met daarin recente voorbeelden van hoe gedegen onderzoek en waardestelling tot succesvolle herbestemmingen hebben geleid, een waardevolle aanvulling zijn geweest. Op die manier had kunnen worden aangetoond hoezeer kennis van het verleden kan bijdragen aan actuele herbestemmingen van kloosters.

Dit neemt niet weg dat *Life inside the Cloister* een rijk boek is. Ondanks het feit dat het met 176 pagina's bescheiden van omvang is, biedt het boek een uiterst helder overzicht in de zeer diverse materie die het behandelt, in het licht van een actueel onderwerp. Het boek is met 104 afbeeldingen voorbeeldig geïllustreerd, beschikt over een namen- en plaatsnamenregister en de zeer uitgebreide bibliografie biedt vele aanknopingspunten voor nader onderzoek.

GABRI VAN TUSSENBOEK



ERIK BETTEN EN SIMONE VERMAAT (RED.)

KUNST MET EEN OPDRACHT JAAP VAN DER MEIJ MONUMENTAAL KUNSTENAAR UIT DE WEDEROPBOUW

Rotterdam (naio10 uitgevers) 2017, 244 pp.,
ills. in zwart-wit en kleur, ISBN 978 94 6208 359 2, € 29,95

Jaap van der Meij (1923–1999) was beeldhouwer, schilder en bovenal monumentaal kunstenaar. Hij volgde zijn opleiding aan het Instituut Opleiding tot Tekenleraren, later bij Heinrich Campendonk aan de Rijksakademie in Amsterdam en aan het Gents Hoger Instituut voor Schone Kunsten. In 1961 verhuisde hij naar Friesland, waar hij in 1963 de Adelskerk van Oud Beets in gebruik nam als atelier. Hij gaf les aan de Academie Vredeman de Vries in Leeuwarden. Zijn werk is voornamelijk in Noord-Nederland te vinden; het oeuvre bestaat onder meer uit reliëfs en plastieken in beton, soms in combinatie met glas of hout.

Het boek *Kunst met een opdracht. Jaap van der Meij monumentaal kunstenaar uit de wederopbouw* verscheen als onderdeel van het project 'Kunst met een opdracht, kunst en gemeenschap'. Dit project is een initiatief van Hanneke Heerema, curator Kunst- en cultuurgerelateerde projecten, en Tresoar, het 'Fries Letterkundig en Historisch Centrum'. Het project wil cultuur en erfgoed verbinden en de verschillende bijbehorende vakdisciplines laten samenwerken door een cross-over-benadering, met als doel het publiek meer te betrekken bij de kunst en de maatschappelijke relevantie van cultuur te stimuleren. En juist dat was ook een belangrijke doelstelling van de monumentale kunst en kunst in de openbare ruimte in de wederopbouwperiode: kunst meer in de openbaarheid brengen en daarmee de mensen meer met cultuur in contact brengen. Daar zat tevens een opvoedkundige kant aan, horend bij de 'maakbaarheidsgedachte' uit die tijd. In die periode zijn vele kunstwerken in en aan (openbare) gebouwen, in plantsoenen, parken en op pleinen gerealiseerd. Opdrachtgevers waren vaak de Rijksoverheid of lokale overheden, maar soms ook instellingen en bedrijven.

Doordat de omgevingskunst uit de mode raakte, werden de kunstwerken veelal verwaarloosd, vergeten of vernietigd. Toch kan deze kunst zich sinds een paar jaar weer verheugen in toenemende belangstelling, wat ook te merken is aan toenemend verzet tegen sloop van panden waaraan of waarin de kunstwerken zich bevinden. Sinds 2007 heeft de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed met de website helpwandkunst-opsporen.nl ruim 3000 kunstwerken weten te lokaliseren. En bij de selectie van rijksmonumenten uit de wederopbouwperiode is de aanwezigheid van monumentale kunst soms doorslaggevend geweest bij de keuze tot aanwijzing. Ook verschijnen er steeds meer onderzoeken en publicaties. In 2013 kwam *Kunst van de wederopbouw. Nederland 1940-1965. Experiment in opdracht*, als resultaat van onderzoek dat in 2006 bij de RCE (toen nog RACM en ICN) was gestart. Gemeenten als Amsterdam en Leiden hebben hun monumentale kunst in kaart laten brengen en de Bond Heemschut heeft een Werkgroep Monumentale Kunst.

Door het ontbreken van een overzicht en een goede documentatie is het onbekend hoeveel monumentale kunst en kunstwerken in de openbare ruimte in de wederopbouwjaren en de periode erna (toen omgevingsvormgeving genoemd) zijn gerealiseerd en hoeveel daarvan ook alweer zijn verdwenen. Het boek over Jaap van der Meij is daarom van groot belang om deze kunstwerken opnieuw onder de aandacht te brengen en daarmee het behoud ervan beter te waarborgen. Want juist de publieke aandacht zorgt voor de instandhouding van dergelijke kunstwerken. Een goed voorbeeld daarvan is in het boek vermeld: het betonnen werk *Startschot* van Van der Meij in Leeuwarden. Dit enorme plastiek van Frans aluminiumbeton aan de Middelzeelaan in de wijk Nijlân werd in opdracht van

de gemeente ontworpen bij het zwembad en de sportvelden. Na sluiting van het zwembad en de verkoop van de grond voor de bouw van huizen in 1989 verdween het kunstwerk eerst naar het terrein van het sloopbedrijf en vervolgens naar een industrieterrein. Het zou geplaatst worden bij een nieuw zwembad, maar dat bouwplan werd afgeblazen. De bewoners van de wijk hebben er vervolgens bij de gemeente op aangedrongen het kunstwerk toch weer terug te plaatsen in de wijk. Dat is uiteindelijk gelukt in 2004. Zonder betrokken bewoners was dit zeker niet gebeurd en het is de vraag of het kunstwerk dan nog behouden zou zijn.

Wie was Jaap van der Meij, wat voor kunst maakte hij en wat is de betekenis van zijn werken? Het boek geeft daarop antwoord vanuit verschillende perspectieven. Allereerst door de ontwikkeling van Van der Meij te schetsen in de historische context van de monumentale kunst als kunstdiscipline in Nederland: de opleidingen, de opdrachtgevers en de kunststromingen. Vervolgens wordt zijn ontwikkeling geplaatst in het licht van de percentageregeling voor monumentale kunst, een rijksregeling uit 1952 bedoeld om kunstenaars financieel steun te bieden in een tijd dat velen van hen niet konden leven van vrije kunst door een gebrek aan particuliere opdrachtgevers en kopers. Deze periode, de jaren veertig en vijftig, is – vrij dwingend – in twee hoofdstukken gegoten. Daarna volgen er hoofdstukken over de jaren zestig, de jaren zeventig en tachtig en een hoofdstuk ‘Tot aan vandaag’. In die hoofdstukken worden steeds relaties gelegd met andere kunstenaars en met kunstwerken. Soms is er een directe relatie doordat het tijdgenoten zijn of omdat ze vergelijkbare technieken gebruikten. Andere relaties zijn minder evident en zijn dan gekoppeld aan thema's die in de hoofdstukken aan de orde komen. Zo is ‘Tot aan vandaag’ vooral gewijd aan de waardering van monumentale kunst of het gebrek daaraan. Hierbij is de relatie met Van der Meij onduidelijk en lijkt zijn werk (in de paragraaf ‘De laatste jaren van Jaap van der Meij’) meer een soort zijspoor dan hoofdzaak.

In het boek zijn diverse intermezzo's en interviews opgenomen. Dit geeft de lezer de mogelijkheid al bladerend korte stukken te lezen, bijvoorbeeld een interview met een oud-leerling of een hedendaagse monumentale kunstenaar, of wat meer te lezen over betontechniek (Rutger Morelissen, ‘Jaap van der Meij en zijn betontechniek’, p. 106-117) of over verplaatste kunst (Sandra Smets, ‘Kunst op drift’, p. 152-173). Door de hoeveelheid en grote diversiteit aan essays en arti-

kelen heeft het boek echter ook iets rommeligs gekregen, met veel herhalingen en soms ook tegenstrijdigheden: waar de één een herplaatsing geslaagd vindt, is de ander een tegengestelde mening toegedaan, zonder verwijzing of nadere toelichting. Ook kun je je afvragen wat de bijdrage over de elf fontein in het kader van Leeuwarden/Fryslân Culturele Hoofdstad in dit boek doet, zeker omdat het bij het verschijnen van het boek nog maar om ontwerpen ging. Erg theoretisch en weinig verhelderend is het essay ‘Het geluid van weerklank’ (p. 140-147) van Jeroen Boomgaard en Anke Coumans over de publieke opinie met betrekking tot kunst in de openbare ruimte. In feite is dit niet meer dan de beschrijving van een onderzoek door middel van twee methodes om de emotionele waardering van het publiek te bepalen. De ene is een onderzoek door kunsthistorici, visual matrix en focusgroep, en de andere door twee kunstenaars, die volgens een action research als ‘embedded artists’ tijdens bijeenkomsten de publieke opinie proberen te beïnvloeden. Beide onderzoeken moesten (deels) nog plaatsvinden en waren nog niet afgerond, dus zijn er geen bevindingen. Inmiddels zijn we een jaar verder en zouden er nu wel resultaten moeten zijn. Een zoektocht op internet leverde echter niets op. Dat maakt deze bijdrage extra onbevredigend.

Het boek is wel een feest voor het oog. Het is rijk geïllustreerd met fraaie kleurenfoto's van de huidige kunstwerken, maar ook veel oude foto's van de werken en de kunstenaar. Aan het eind van het boek wordt kort een aantal van zijn meest beeldbepalende kunstwerken besproken. Sommige staan er nog prachtig bij, andere staan overgroeid verscholen in de bosjes (*De Ziener* in Dronten), verweesd naast nieuwbouw (*Figuren/Boorders* bij het gebouw van de Gasunie in Groningen) of fraai opgeknapt maar zonder context (*Wrakhout*, Rijksscholengemeenschap te Heerenveen). Speciale aandacht krijgen – terecht – de betonplastieken van het Eemsmondgebouw in Delfzijl, het magnum opus van Jaap van der Meij. Dit grootste en indrukwekkendste monumentale kunstwerk in Nederland is door zijn ligging in de uiterste noordoosthoek van ons land niet erg bekend. Over de volle hoogte van 28 meter van de twee zijgevels zijn betonnen panelen aangebracht en ook de gevels van de laagbouw zijn ermee bekleed, een ultieme synthese van architectuur en monumentale kunst.

ANITA BLOM



