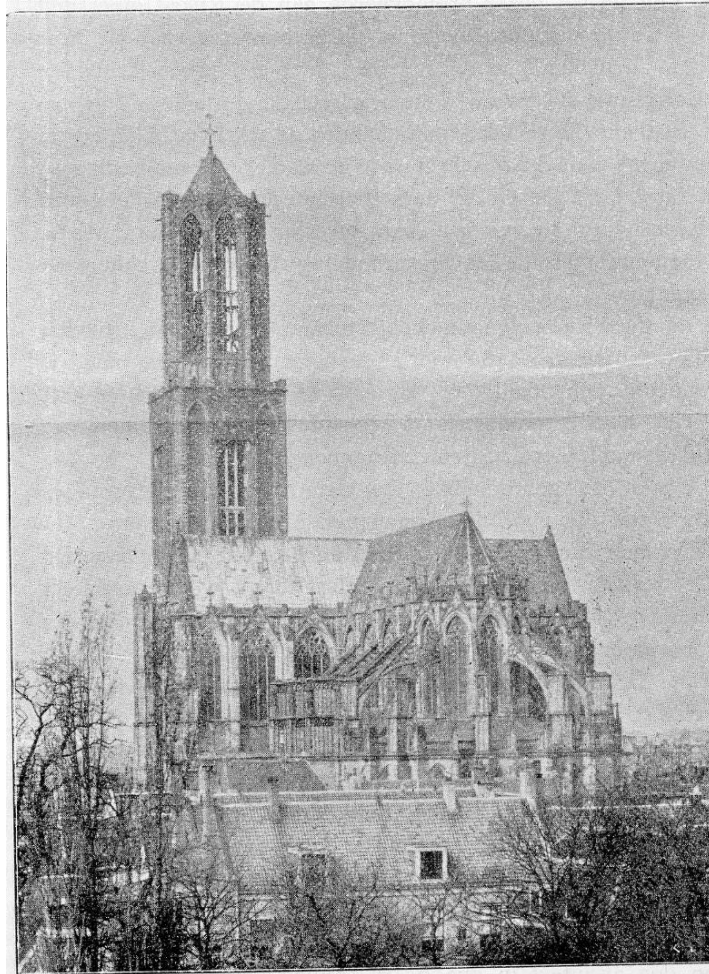


De restauratie van het Domplein te Utrecht, 1875-1932

Over de waarde en betekenis van een plein



Dom te Utrecht.

Masterscriptie



De restauratie van het Domplein te Utrecht, 1875-1932

Over de waarde en betekenis van een plein

Scriptie voor het masterprogramma

Moderne Tijden

Faculteit Letteren

Universiteit Utrecht

2 april 2007

§ 87(2)(b)

Begeleiders: ■■■■■■■■■■

Omslag: 'Dom te Utrecht', uit het *Bouwkundig Weekblad* van 27 oktober 1900, pagina 364

Inhoudsopgave

INLEIDING.....	1
NIEUW HISTORISCH BEWUSTZIJN	2
NATIONALE BOUWSTIJL.....	4
HYPOTHESE.....	6
1 DE STATISCHE DENKWERELD.....	12
1.1 INLEIDING.....	12
1.2 HET DOMPLEIN ALS KATHOLIEK MONUMENT.....	16
1.3 HET DOMPLEIN ALS STATISCH HISTORISCH MONUMENT.....	24
1.4 HET DOMPLEIN ALS STEDELIJK ENSEMBLE	30
1.5 CONCLUSIE.....	34
2 DE DYNAMISCHE DENKWERELD.....	36
2.1 INLEIDING.....	36
2.2 HET DOMPLEIN ALS BURGERLIJK MONUMENT.....	41
2.3 HET DOMPLEIN ALS DYNAMISCH HISTORISCH MONUMENT.....	47
2.4 DE SCHILDERACHTIGHEID VAN HET DOMPLEIN.....	53
2.5 CONCLUSIE.....	57
3 DE MODERNE DENKWERELD.....	59
3.1 INLEIDING.....	59
3.2 HET DOMPLEIN EN ‘WAARHEID’	65
3.3 HET DOMPLEIN ALS MODERN HISTORISCH MONUMENT	70
3.4 HET DOMPLEIN EN DE HARMONIE TUSSEN OUD EN NIEUW.....	75
3.5 CONCLUSIE.....	77

CONCLUSIE.....	79
-----------------------	-----------

LITERATUUR.....	83
------------------------	-----------

PRIMAIRE LITERATUUR	83
---------------------------	----

SECUNDAIRE LITERATUUR.....	86
----------------------------	----

Inleiding

Aan het begin van de negentiende eeuw verkeerde het Utrechtse Domplein in zeer slechte staat. Eens was het Domplein het centrum van de katholieke macht in de Noordelijke Nederlanden. De verschillende gebouwen op het plein - de kerk, de Pandhof, de Kapittelzaal en de toren - kregen vanaf de Reformatie in 1580 nieuwe functies. De kerk was in handen gekomen van de protestanten. De Pandhof had afwisselend als markt, stal en legerplaats gediend. De Kapittelzaal deed dienst als collegezaal van de Universiteit Utrecht en de toren was vanaf 1806 in handen van de staat vanwege strategische redenen. Zonder de aanwezigheid van de machtige bisschop en de talloze welgestelde geestelijken schoot het onderhoud van het plein ernstig tekort. In 1826 kreeg het Domplein, toen nog Munsterkerkhof geheten, een kleine *facelift*. De ruïnes van het in 1674 omgewaaide schip werden opgeruimd en de kerk kreeg een nieuwe hoofdingang midden op het Domplein. Het verval van de gebouwen rond het plein zette echter door en in 1836 werd er zelfs gesproken over afbraak van de Domtoren.¹

Vanaf 1875 beleefde het plein een nieuwe bloeiperiode. Niet als bisschoppelijk centrum, maar als historisch monument. De aandacht voor de historische waarde van het symbool van Utrecht resulteerde in een restauratieproject dat ruim vijftig jaar in beslag zou nemen. De architect Cuypers begon in 1875 met het herstel van de Pandhof. Iets later pakte hij de Domkerk en de kapittelzaal aan en in 1900 maakte hij een begin met de restauratie van de Domtoren. De architecte Gugel adviseerde en bekritiseerde Cuypers en bouwde naast de Domkerk een academiegebouw voor de Universiteit Utrecht. De beeldhouwer Stracké ontwierp een standbeeld van Jan van Nassau midden op het plein. En tot slot restaureerde de architect Van Heukelom vanaf 1922 de Domtoren en die hij bovendien van een

¹ E.J. Haslinghuis & C.J.A.C. Peeters, *De Dom van Utrecht* (Den Haag 1965) 409.

ontvangstgebouw voorzag. In 1932 had het Domplein een totaal andere uitstraling en waren alle gebouwen begonnen aan een tweede leven.

Het restaureren van monumenten dwingt tot het maken van keuzes die bepalend zijn voor de latere uitstraling en het karakter van het monument. In geval van het Domplein zelfs van het gehele gebouwencomplex. Gedurende de hele restauratieperiode van het Domplein is door een aantal architecten, kunstcritici en beleidsmakers gedebatteerd over welke status en karakter het plein moest krijgen. In verschillende bouwkundige en culturele tijdschriften publiceerden de betrokken restauratiearchitecten tientallen artikelen over de wijze van restaureren en over het karakter dat het plein zou moeten uitstralen. In dit onderzoek staat deze discussie centraal. Uiteindelijk wordt geprobeerd een antwoord te geven op de vraag welke culturele en politieke ideeën een rol speelden in het debat over de restauratie van het Domplein.

Nieuw historisch bewustzijn

Het idee dat monumenten uit het verleden de moeite waard zijn om te behouden en te herstellen was in de negentiende eeuw betrekkelijk nieuw. De behoefte om onderzoek naar het verleden te doen en monumenten voor de toekomst te bewaren gaat samen met de bewustwording van het feit dat er een breuk is tussen het heden en verleden. In het boek *Stranded in the Present* (2004) zet Fritzsche uiteen hoe de hang naar het verleden samenvalt met de wetenschap dat de eigen tijd een moderne tijd is. Fritzsche beschouwt de Franse Revolutie als het moment waarop een onherstelbare breuk tussen heden en verleden ontstond. Aan de ene kant deed deze breuk mensen beseffen dat het verleden voorgoed voorbij was. Aan de andere kant maakte deze het verleden des te interessanter als studieobject.² Resten en overblijfselen werden gekoesterd en stonden symbool voor de

² P. Fritzsche, *Stranded in the present; modern Time and the Melancholy of History* (Londen 2004) 6.

breuk, maar boden tegelijkertijd een verbinding tussen de twee werelden.³ Het historisch bewustzijn dat ontstond gedurende de negentiende eeuw bracht de zorg met zich mee voor de conservering van het verleden en gaf tegelijkertijd het erfgoed een steeds grotere betekenis.⁴

Deze herwaardering van de geschiedenis viel samen met een herbezinning op de eigen identiteit. Nationaal besef werd in steeds sterkere mate een gedeeld historisch besef. De cultuurhistoricus Leerssen beschouwt, net als Fritzsche, de Franse Revolutie als een belangrijk breekpunt wanneer het gaat om de rol die het verleden speelde binnen de Europese cultuur. Het nationale saamhorigheidsgevoel was tot in de Franse Revolutie volgens hem synchroon. Na de Napoleontische Oorlogen wordt het in toenemende mate ook diachroon: het besef van een gemeenschappelijke historisch erfgoed en een gedeeld verleden.⁵

Vanaf het begin van de negentiende eeuw werd het verleden in toenemende mate gebruikt om betekenis aan het heden te geven. De interpretatie van het verleden leidde echter tot grote spanningen tussen verschillende politieke en religieuze groepen, die geschiedenis telkens op geheel eigen wijze benaderden.⁶ Leerssen noemt de katholieke publicist en kunstkriticus Alberdingk Thijm die een katholieke visie op het verleden presenteerde. De orthodoxe parlementarier Groen van Prinsteren schreef *Het handboek der geschiedenis van het vaderland*, waarbij Nederland als protestante natie werd gepresenteerd. En rond de eeuwwisseling bracht Henriette Roland Holst de rode geschiedenis van Nederland met haar *Kapitaal en arbeid in Nederland*. In het laatste kwart van de negentiende eeuw zagen de verschillende bevolkingsgroepen zich dus ieder door hun eigen voorgangers bevestigd in hun vaderlandse geschiedenis.⁷

³ P. Fritzsche, *Stranded in the present*, 211-2.

⁴ Ibidem, 214.

⁵ J. Leerssen, *Nationaal denken in Europa, een cultuurhistorische schets* (Amsterdam 1999) 80.

⁶ A. van der Lem, 'Het nationale epos', in: Tollebeek, J. (e.a. red.) *De palimpsest, geschiedschrijving in de Nederlanden 1500 – 2000* (Hilversum 2002) 183.

⁷ Van der Lem, 'Het nationale epos', 182-3.

Nationale bouwstijl

Ook in de bouwkunst kreeg de geschiedenis een prominente rol. In de negentiende eeuw kwam er een discussie op gang over de nationale bouwstijl. De bestudering en verwerking van het verleden leidde tot het besef dat de eigentijdse bouwkunst haar oorspronkelijkheid moest zoeken in het verleden. Hierdoor werd de historische stijl een representatie van het volkskarakter. Dit zorgde voor verregaande spanningen.⁸ Het bleek namelijk dat verschillende politieke en religieuze opvattingen een verering van verschillende periodes uit het verleden en een voorkeur voor verschillende stijlen tot gevolg hadden.

Veel katholieken vonden het volkskarakter terug in de Gotiek. Voor de Nederlandse Katholieken was het in de negentiende eeuw niet eenvoudig om binnen de Nederlandse natie een plaats te verwerven. Nederland had vorm gekregen vanaf de zestiende eeuw, toen niet alleen het Spaanse, maar ook het katholieke juk werd afgeworpen. Voor de versterking van de eigen identiteit gingen katholieken zoals Alberdingk Thijm en Cuypers op zoek naar het katholieke verleden. Gestimuleerd door de romantiek zagen zij de middeleeuwen als een periode van eenheid van kunst en leven.⁹ Hun denkwereld werd gedurende de negentiende eeuw een middel tot culturele en maatschappelijke emancipatie van het katholieke Nederlandse volksdeel.¹⁰ Door deze ontwikkeling werd de neogotiek in Nederland door velen als een katholieke stijl beschouwd.

Waar Thijm de breuk met het middeleeuwse harmoniemodel verafschuwde, beschouwden anderen de Opstand juist als een moment van bevrijding. De architect Gugel schreef dat wanneer 'de invloed van de kerk vermindert, [...] de kunsten uit het begrensde gebied van de kerk in den ruimen kring van het volksleven treden.'¹¹ Voor protestanten en liberalen was de zin voor vrijheid de meest karakteristieke eigenschap van de Nederlandse volksgeest. De Opstand en de tekening van de Unie van Utrecht stonden niet alleen symbool

⁸ A. van der Woud, *Waarheid en karakter. Het debat over de bouwkunst 1840 – 1900* (Rotterdam 1997) 35.

⁹ Van der Woud, *Waarheid en karakter*, 63.

¹⁰ A.J. Looyenga, 'De neogotische droom van de Middeleeuwen', *Theoretische geschiedenis* 26 (1992) 249.

¹¹ E. Gugel, *Geschiedenis van de bouwstijlen in de hoofdtijdperken der architectuur* (tweede druk Rotterdam 1886) 20.

voor het ontstaan van de protestantse natie, maar het bevrijdde haar ook van de standenmaatschappij. Deze maakte plaats voor de burgerlijke samenleving en uiteindelijk het liberalisme. Gugel beschouwde de neorenaissance daarom als een moderne stijl, passend bij de burgerlijke cultuur die ruimte bood voor de vrije geest en de ontwikkeling van de kunsten.¹²

Voor Thijm, Cuypers en Gugel was het toepassen van een historische stijl een manier om materie een betekenis te geven. Gotiek en Renaissance waren een vormtaal met een sterk ideologische lading. Vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw beseften sommigen echter dat het hier slechts een architectonische werkelijkheid werd geïdeologiseerd en dat het vormensysteem louter was gebaseerd op conventies. In 1881 schreef August van Delden, medewerker van Cuypers, dat de nationale bouwstijl niet in het verleden gezocht moest worden, maar juist in de contemporaine tijdgeest.¹³ Moderne architecten als Berlage en later Rietveld gingen daarom op zoek naar een nieuwe architectonische werkelijkheid die sommigen ook wel *Waarheid* noemden. Deze waarheid was niet gestoeld op traditie of op historische vormensysteem.¹⁴ Susan Buck-Morss heeft de veranderende houding van Russische en Amerikaanse avant-gardekunstenaars ten opzichte van het concept tijd onderzocht. Zij schrijft in haar *Dreamworlds and Catastrophe* (2002) dat de moderne architecten uit de bestaande orde van tijd en traditie trachtten te stappen. ‘The effect was to rupture the continuity of time, opening it up to new cognitive and sensory experiences’¹⁵

Een dergelijke ontwikkeling was ook in Nederland aan de gang. In het werk van Cuypers is de zoektocht naar een tijdloze vorm van kunst eind negentiende eeuw al terug te vinden. De rationele gotiek was volgens hem niet een subjectieve interpretatie van een kunstenaar, maar onderworpen aan strenge en bovenal eeuwig geldende regels. Berlage liet zich door Cuypers inspireren, hoewel de eerste brak met de gedachte dat de rationele

¹² Gugel, *Geschiedenis van de bouwstijlen*, 677.

¹³ A. van Delden, ‘Onderzoek naar de oorzaken van den strijd op het gebied der bouwkunst in Nederland’, *Bouwkundig tijdschrift* 1 (1881) 6.

¹⁴ Van der Woud, *Waarheid en karakter*, 105.

¹⁵ S. Buck-Morss, *Dreamworlds and Catastrophe; the passing of Mass Utopia in East and West* (Londen 2002) 49.

bouwkunst een historische moest zijn. Hij beschouwde de gemeenschapskunst als ware schoonheid. Kunst kwam volgens Berlage van nature tot stand vanuit de maatschappij en kon niet het product zijn van een individuele kunstenaar. Nog meer dan Gugel, beschouwde hij de bouwkunst als een product van de hedendaagse tijdgeest.

Los van deze stijlen bestond ook nog het eclecticisme. Deze stroming vatte de samenleving niet op als een collectief, maar als een verzameling individuen. Het was voor de architect onmogelijk om zoiets als een collectieve tijdgeest te vangen.¹⁶ Een nationale bouwstijl kon daarom niet bestaan. Eclecticismen hebben zich niet in het debat omtrent het Domplein gemengd en spelen in dit onderzoek daarom geen rol.

Hypothese

Het lijkt er sterk op dat er verschillende denkwerelden zijn te onderscheiden. Deze benaderden het verleden op geheel eigen wijze om vanuit religieus en politiek perspectief de nationale cultuur en de nationale bouwkunst gestalte te geven. Ook de historische monumenten werden op deze manier inzet in het debat. Een historisch gebouw kon bij verschillende groepen in de samenleving een andere herinnering oproepen. Vanuit deze interpretaties van de waarde en de betekenis van een historisch monument ontstonden verschillende opvattingen over hoe de restauratie ervan moest worden uitgevoerd en welk beeld het monument in de toekomst bij de kijker moest oproepen. Tegen deze achtergrond speelde de restauratie van het Domplein zich af.

Om zicht te krijgen op de ideeën die de restauratie van het Domplein vorm hebben gegeven is besloten ze te ordenen in drie verschillende denkwerelden. De eerste denkwereld wordt in dit onderzoek *statisch* genoemd en bestaat uit een verzameling van de ideeën van Cuypers en de mensen om hem heen. Ze is te kwalificeren als katholiek, conservatief en romantisch. De tweede denkwereld omvat de ideeën van de architect Gugel en zijn

¹⁶ Van der Woud, *Waarheid en karakter*, 105.

geestverwanten. Deze is te omschrijven als liberaal, burgerlijk en protestant. Deze tweede denkwereld wordt hier dynamisch genoemd. Rond de eeuwwisseling onderscheidde Berlage zich door te breken met de traditie en de geschiedenis. Schone kunst ontstond volgens hem vanuit de samenleving in de vorm van gemeenschapskunst. Deze ideeën zijn modernistisch en socialistisch te noemen. De laatste denkwereld is daarom een moderne.

Aan de hand van de drie bovenstaande denkwerelden maakten de restauratiearchitecten hun keuzes. De suggestie mag echter niet worden gewekt dat er sprake was van drie afgebakende groepen. De indeling is gemaakt op basis van verschillende ideeën van de betrokken architecten. De architecten opereerden in een kleine wereld. Ze kenden elkaar goed en gaven - zoals blijkt uit de grote hoeveelheid vaktijdschriften - graag kritiek op elkaars werk. De verschillen tussen de architecten komen echter in een ander daglicht te staan als wordt bedacht dat Gugel en Cuypers beiden in de redactie van het *Bouwkundig weekblad* zaten en niet zelden samenwerkten. Er is, zoals zal blijken, veel overlap tussen de drie denkwerelden.

Deze statische en dynamische denkwerelden domineerden de discussie rond het Domplein in de periode 1875 – 1920. Ze zijn beide idealistisch van aard. De architectuur moest een katholiek of juist burgerlijk idee op de toeschouwer overbrengen. Er was een duidelijk omschreven idee met een helder omschreven vormtaal: de gotiek of de renaissance. De opvattingen van Cuypers komen echter deels met die van Berlage overeen. Beide architecten hielden vol dat ware schoonheid in wezen tijdloos was. De drie denkwerelden zijn hierboven gekenmerkt als katholiek, conservatief, romantisch, protestant, liberaal, burgerlijk en sociaal. De verschillende kenmerken blijken echter niet altijd exclusief te horen bij één denkwereld. Katholieken als Cuypers en Alberdingk Thijm kunnen gemakkelijk conservatief genoemd worden. Veel protestanten waren echter ook conservatief, toch is het protestants gedachtegoed hier binnen de dynamische – en tevens liberale - denkwereld ondergebracht. Opvallend is bovendien dat de katholieken het herstel van hun rechten in de eerste plaats aan de liberale grondwet te danken hebben. Terwijl de liberalen samen met koning Willem III een standbeeld oprichtten om het ontstaan van de vrije Republiek te vieren. De opvattingen van Cuypers en Alberdingk Thijm hebben hun wortels zonder enige twijfel in de romantiek. Hetzelfde is echter te zeggen van het Nederlands koningshuis en eigenlijk van het herdenken van het nationale verleden in het geheel.

Statisch

In het eerste hoofdstuk wordt het Domplein besproken in relatie tot de statische denkwereld. Deze denkwereld wordt in de eerste plaats gekenmerkt als katholiek. In *Waarheid en karakter* (1997) schrijft de historicus Van der Woud dat Alberdingk Thijm, Cuypers en De Stuers een verborgen katholieke agenda voerden. Het ware beleid van de drie was er volgens Van der Woud op gericht om juist de gotische en katholieke monumenten te sparen en te herstellen. Als er nieuw gebouwd moest worden, gebeurde dit bij voorkeur in gotische stijl.¹⁷ Hiermee worden De Stuers en Cuypers door Van der Woud als onderdeel van de negentiende-eeuwse katholieke lobby beschouwd en als voorvechters van de katholieke zuil. Hun aandacht voor het Domplein is dan verklaarbaar vanuit de ‘katholieke’ belangstelling. Het gaat immers om de vroegere zetel van de aartsbisschop.

Vervolgens wordt in dit hoofdstuk de interpretatie van Van Leeuwen besproken. Hij geeft in *Maakbaarheid van het verleden* (1995) een ander beeld van Cuypers als restauratiearchitect. Hij benadrukt dat Cuypers de monumenten niet zozeer als katholiek, maar ook als evocatief beschouwde. Ze riepen bij de contemporaine kijker een beeld op van de middeleeuwse samenleving en cultuur. Het was de tijd dat de samenleving in absolute harmonie verkeerde. De gotische kathedraal had als product van deze samenleving een zelfde soort harmonie. Uit de ideeën van onder anderen Cuypers spreekt bewondering voor de harmonie van een verloren wereld en het streven om deze te herstellen. Hiermee hebben de monumenten naast een religieuze ook een belangrijke educatieve functie: ze kunnen iets leren over een verloren tijdperk. Hiervoor is het van belang dat de monumenten zoveel mogelijk worden teruggebracht naar hun oorspronkelijke staat. Aanbouwen en veranderingen verstoren het beeld alleen maar.

Tegenover de opvattingen van Van der Woud staat die van de historicus Perry, uiteengezet in *Ons fatsoen als natie*. Perry vindt geen bewijs voor een geheime katholieke

¹⁷ Van der Woud, *Waarheid en karakter*, 67.

agenda van De Stuers en Cuypers.¹⁸ Bovendien heeft hij zijn twijfels over de onvoorwaardelijke eensgezindheid tussen de twee. Vooral De Stuers was het niet in de eerste plaats te doen om herstel van de katholieke monumenten, maar om het behoud van de schilderachtigheid en stijlzuiverheid in het algemeen. Dat de aandacht vervolgens vooral uitging naar gebouwen uit de late middeleeuwen kwam door het feit dat deze oud en dus schilderachtig en interessant waren. Kerken, torens, stadsmuren en forten waren voor het stadsgezicht bepalende elementen. De Stuers zette zich in om het unieke karakter van het stedelijk ensemble te bewaren en zonodig te herstellen. Perry noemt dit de esthetische visie. Hij ontkent dat Cuypers en De Stuers terug wilden naar een katholiek ideaal, maar onderstreept dat de twee een esthetisch ideaal voor ogen hadden.¹⁹

Dynamisch

In het tweede hoofdstuk wordt de dynamische denkwereld behandeld. Deze is te omschrijven als burgerlijk, liberaal en protestant. Volgens deze denkwereld was Nederland als vrije protestante natie ontstaan vanuit de Opstand. De Unie van Utrecht was een belangrijk moment voor het ontstaan van de Republiek het latere Nederland. De tekening van de Unie die op 23 januari 1579 plaatsvond in de kapittelzaal aan het Domplein werd in 1883 herdacht met de oprichting van een standbeeld van de belangrijkste aanwezige van toen, graaf Jan van Nassau. Drie jaar later werd het 250 jarig bestaan van de Universiteit Utrecht gevierd met de bouw van een nieuw academiegebouw. Beide initiatieven werden ondernomen vanuit en betaald door de burgers van Utrecht. Domplein was nu ook een burgerlijk monument, het stond symbool voor de breuk met de middeleeuwse standenmaatschappij en het ontstaan van de verlichte wetenschappen.

Niet de continuïteit, maar juist de discontinuïteit en de ontwikkeling van de geschiedenis stonden centraal bij de herdenking van de twee momenten. De geschiedenis werd vanuit dit perspectief als een eindeloos ontwikkelingsproces beschouwd: van de

¹⁸ J.F.M.M. Perry, *Ons fatsoen als natie, Victor de Stuers 1843 – 1916* (Amsterdam 2004) 160.

¹⁹ Perry, *Ons fatsoen als natie*, 157.

middeleeuwse standenmaatschappij naar de vrije, liberale en burgerlijke samenleving. Niet zozeer de eenheid van stijl, maar juist de diversiteit aan stijlen, maakte deze ontwikkeling duidelijk zichtbaar in het schilderachtige straatbeeld. Met name de Utrechtse stadsarchitect Nieuwenhuis verdedigde het standpunt 'dat aanbouw aan bestaande gebouwen volstrekt niet in den zelfden stijl behoeft te zijn om een samenhangend geheel te vormen, en dat de scheppingskracht van den bouwmeester in zijn eigen vormstelsel meestal groter en gelukkiger zal zijn dan in een aangeleerden vroegeren vorm.'²⁰

De bonte verzameling van vormen en stijlen resulteerde uiteindelijk in een schilderachtig aanzicht. Voor Cuypers was een ongeschonden middeleeuws monument de toegang tot de middeleeuwse cultuur en samenleving. Het is de vraag wat een schilderachtig monument kan vertellen over het verleden en hoe het begrip schilderachtigheid zich verhoudt met het 'stedelijk ensemble' dat De Steurs voorstond.

Modern

In het derde hoofdstuk worden de restauratiewerkzaamheden onder leiding van Van Heukelom besproken. Na de dood van zowel De Stuers, Cuypers en Nieuwenhuis zette een nieuwe fase van de restauratiewerkzaamheden in. Rond de eeuwwisseling ontstonden nieuwe opvattingen over geschiedenis, traditie en schoonheid. De moderne architecten trachtten uit de bestaande orde van tijd en traditie te stappen en gingen op zoek naar een nieuwe en tijdloze architectonische waarheid. Volgens Berlage 'kreeg de kunst een eeuwigheidswaarde wanneer deze zich collectief verwerkelijk'.²¹ Ware kunst komt volgens hem voort uit de samenleving als geheel. Van Heukelom heeft geprobeerd deze vorm van gemeenschapskunst te verwezenlijken tijdens de restauratie van de Domtoren.

Ware schoonheid was nu het product van een contemporaine tijdsgeest en kon niet meer gebaseerd worden op stijlen en vormen uit het verleden. Het idee dat schoonheid niet iets persoonlijks, maar in wezen tijdloos was en dat de geschiedenis niet gereconstrueerd kon

²⁰ F.J. Nieuwenhuis, 'Herstellen of vervallen' in: *Bouwkundige bijdragen* 25 (1905) 458.

²¹ H.P. Berlage, *Schoonheid in samenleving* (tweede druk Rotterdam 1924) 66.

worden, leidde tot nieuwe restauratiebeginselen. In 1917 werd de brochure *Grondbeginselen en voorschriften voor het behoud en de uitbreiding van oude bouwwerken* uitgebracht, die onder anderen was geschreven door Jan Kalf. Hij was van mening dat ‘de werkmethode van elken tijd anders is dan die van een vroegere periode, omdat een nieuw geslacht noodzakelijk meent iets beters te hebben gevonden dan vorige generaties bezaten’²² en ‘dat het opnieuw bouwen van verdwenen gedeelten van een gebouw een leugen is tegen de geschiedenis.’²³ Kalf wijst de restauratiearchitect erop dat elke tijd zijn eigen tijdgeest heeft en dat het wenselijk noch mogelijk is die van een vroeger periode terug te halen.

Het navolgen van oude vormen was volgens de moderne restauratieopvattingen uitgesloten. Toch mocht de harmonie van het stadsgezicht niet worden verstoord door moderne bebouwing.²⁴ De architect moest dus een midden zien te vinden tussen het behoud van harmonie en het vermijden van geschiedvervalsing. Op deze manier ontstond er een nieuw soort stadsgezicht dat zich op een geheel eigen manier onderscheidde van het stedelijk ensemble van De Stuers en de schilderachtigheid van Gugel en Nieuwenhuis.

Hoewel de ordening van vele tientalle ideeën minstens zoveel problemen oplevert als ze oplost, zal toch worden geprobeerd om de drie denkwerelden in elk hoofdstuk helder af te bakenen. Vervolgens wordt onderzocht welke rol de drie denkwerelden hebben gespeeld tijdens de restauratie van het Domplein. In de conclusie worden de drie denkwerelden met elkaar vergeleken en wordt ingegaan op de vraag in hoeverre deze indeling op basis van historische perspectief bruikbaar is voor historisch onderzoek en in hoeverre ze recht doet aan de historische werkelijkheid.

²² J. Kalf, (e.a., red.) *Grondbeginselen en voorschriften voor het behoud, de herstelling en de uitbreiding van oude bouwwerken* (Leiden 1917) 6.

²³ Kalf, *Grondbeginselen*, 25.

²⁴ Kalf, *Grondbeginselen*, 28.

1 De statische denkwereld

1.1 Inleiding

In de discussievorming rond de restauratiewerkzaamheden aan de Dom tussen 1875 en 1932 zijn verschillende historische denkwerelden te onderscheiden. Elk van deze denkwerelden had een ander gevolg voor de restauratie van het monument. De wijze waarop een restauratie wordt uitgevoerd is immers sterk afhankelijk van het historische bewustzijn. In de inleiding wordt onderscheid gemaakt tussen drie denkwerelden, elk met een eigen vorm van historisch bewustzijn: de statische, de dynamische en de moderne. Dit hoofdstuk gaat in op de statische denkwereld, haar aanhangers en de gevolgen voor het Domplein.

De statische denkwereld is in de eerste plaats evocatief: het Domplein moet bij de kijker een beeld oproepen. Een kerk behoort bijvoorbeeld een beeld van religiositeit op te roepen, een rechtbank een beeld van rechtvaardigheid en een academiegebouw een beeld van geleerdheid. In de tweede plaats gaat de denkwereld er vanuit dat verschillende mensen het monument op dezelfde manier ervaren. Een vijftiende-eeuwse bouwmeester legt dezelfde waarden in een monument als de negentiende-eeuwse architect, die ze herkent en herstelt. Beiden kennen de logica van de architectuur en kunnen deze toepassen. Het is daarom van belang de monumenten als eenheid te beschouwen en te bewaren. Een kerk kan niet de uitstraling hebben van een rechtbank, sterker nog, de beeldvorming van de kerk gaat verloren als het gebouw ten behoeve van de rechtspraak verbouwd wordt. De evocatie kan alleen tot stand komen als er oog is voor het geheel. Het monument moet een eenheid vormen en stijlzuiver zijn.²⁵

Het beeld dat een monument moet oproepen of het idee dat in een monument verscholen zit, is nauw verbonden met de schoonheid van het gebouw. Volgens de Roermondse architect Cuypers was 'schoonheid [...] de ware en gekuischte uitdrukking der gedachte, in overeenstemming gebracht met het materiaal, waarover men beschikt, en met de

²⁵ Van Leeuwen, *Maakbaarheid van het verleden*, 10.

zakelijke en morele behoeften, waaraan men heeft te voldoen.²⁶ Met deze uitspraak richtte Cuypers zijn pijlen op de zogenaamde materialisten, die uitgingen van een empirische benadering van de schoonheid. Een vervallen kasteel in een ruige omgeving kan volgens de empiristen schilderachtig en mooi zijn. Het is een lust voor het oog en schitterend om langs te wandelen. De Engelse landschapstuinen zijn hier een voorbeeld van. Volgens Cuypers is het principe van de kunst echter niet zintuiglijk waarneembaar, maar moet het uit een transcendent ideaal kunnen worden afgeleid.²⁷ Achter de materie van een gebouw gaat dus een idee schuil. Eugen Gugel was het hier mee eens, in zijn standaardwerk *De geschiedenis van de bouwstijlen* schrijft hij ‘dat eenheid en natuurlijkheid of waarheid eigenschappen zijn, wier aanwezigheid in de aldus verkregen artistieke denkbeelden volstrekt vereischt is.’²⁸ Op de precieze overeenkomsten en verschillen tussen Gugel en Cuypers gaat het volgende hoofdstuk verder in.

De stijl van een gebouw verwijst naar een idee dat achter de materie schuilgaat. De esthetica van de zogenaamde idealisten bestaat daarom niet uit het construeren van een gebouw dat er op zichzelf mooi uitzielt: het gebouw is een middel om het hogere ethisch ideaal vorm te geven.²⁹ Deze eigenschap, dat het gebouw een Waarheid in zich moest hebben, werd ook wel karakter genoemd. De anonieme schrijver Vox – volgens Van der Woud een pseudoniem van De Stuers – schreef hierover dat ‘ieder werk [...] zijne eigenaardige bestemming en karakter [heeft]; dit karakter in de sprekendste vormen uitdrukken is het werk van den stijl. Een ontwerp dat het doel, waarvoor het is ontstaan, op treffende wijze vertolkt, bezit – al mist het ook de gewenschte schoonheid van proportie en bewerking – toch het hoofdelement van kunstwaarde.’³⁰

²⁶ P.J.H. Cuypers, ‘Algemeene beginselen van den bouwstijl der midden-eeuwen, vanaf de Karolingische periode tot aan het begin der zoogenaamde “Renaissance” en meer bepaald van de XIIe tot XV eeuw’ in: *Architectura* 8 (1900) 266.

²⁷ Van der Woud, *Waarheid en Karakter*, 140.

²⁸ Gugel, *Geschiedenis van de bouwstijlen*, 8.

²⁹ Van der Woud, *Waarheid en Karakter*, 141.

³⁰ Vox, ‘Gebrek aan stijl’, *Bouwkundig weekblad* 2 (1882), 328.

Stijl is hiermee volgens Vox geen middel om een gebouw er aardig uit te laten zien, ‘het is de krachtige openbaring van de grondgedachte [van de architect] van zijn ideaal.’³¹ Vanuit dit standpunt is smaak niet meer subjectief en valt er goed onderscheid te maken tussen goede architecten en ‘beunhazen.’ Van belang is de doelmatigheid van een gebouw. Wat betekent dat een station er als zodanig moet uitzien, net als op hun beurt een rechtbank of een academiegebouw. Deze doelmatigheid onderscheidt zich wel van de functionaliteit.

In de negentiende-eeuwse roman *Notre-Dame de Paris* legt Victor Hugo uit hoe een gebouw als de Notre-Dame een beeld kan oproepen van de laatmiddeleeuwse samenleving. In het hoofdstuk ‘Ceci tuera cela’³² maakt hij een vrij uitgebreide vergelijking tussen de kathedraal en het - gedrukte - boek. Hij schrijft dat beide een product zijn van de samenleving als geheel en in die zin ook een weerslag zijn van die samenleving. Het is geen kunstwerk van een kunstenaar: de bouwmeester kan niet anders doen dan het karakter van de maatschappij in de kerk te verwerken. Goed en kwaad, mooi en lelijk, koningen en zwervers zijn allemaal terug te vinden in de Notre-Dame en worden als geheel aan de toeschouwer gepresenteerd. De Notre-Dame in volle glorie wekt daarom het beeld op van de Parijse samenleving van de late middeleeuwen. Hugo schrijft dat het gedrukte boek deze functie heeft overgenomen: de literatuur vormt nu de weerslag van de tijd en heeft de grote kerkgebouwen overbodig gemaakt. In die zin heeft het een het ander vermoord.

Het beeld dat een monument moet oproepen heeft in de eerste plaats te maken met de functie van het gebouw. Een kathedraal als de Notre-Dame en uiteraard de Domkerk van Utrecht zijn gebouwd ten behoeve van de katholieke godsdienstoefening. Daarnaast heeft het ook alles te maken met historische beleving. Volgens Victor Hugo hoorde de Notre-Dame bij samenleving, alle elementen ervan hebben een plaats gekregen in de kathedraal. Uiteraard de koningen en bisschoppen door de vele beelden die de ingang van het gebouw sieren. Maar ook de minder fijne kant van de maatschappij heeft zijn plaats. Van buiten is de kathedraal bijvoorbeeld versierd met waterspuwers in de vorm van monsters en duivels. De kathedraal liet zich lezen als een geschiedenisboek. Een goede kennis van de architectuur is

³¹ Vox, ‘Gebrek aan stijl’, 328.

³² V. Hugo, *Notre-Dame de Paris* (Garnier 1961), 209-224.

daarom tegelijkertijd een goede kennis van de samenleving. Het gebouw hoort bij uitstek bij een duidelijk afgebakende periode en is als historisch fenomeen interessant als product van die periode. Van Leeuwen noemt dit de educatieve functie van het monument. Het kan ons nu iets leren over de tijd van vroeger.³³

In de derde plaats kan het evocatieve beeld van een monument ook een esthetisch ideaal zijn. Het gaat hierbij niet zozeer om welk beeld de kathedraal oproept, maar om de schoonheid van het gebouw zelf. Het esthetisch ideaal is veel romantischer van aard dan het evocatieve en het komt dicht in de buurt van het empirisme. Het gaat hier om de kathedraal die hoog boven de bebouwing uitrijst en met de torens, luchtbogen en steunberen het stadsgezicht beheerst. Victor Hugo beschrijft dit beeld in het hoofdstuk 'Paris à vol d'oiseau'.³⁴ In *Ons fatsoen als natie* legt Perry de nadruk op het belang van het esthetische ideaal in het werk van De Stuers. Het ideaal komt vooral tot uiting in het stadsgezicht en het stedelijk ensemble. Stadsmuren, kerktorens en forten bepaalden in hoge mate het aanzicht van een stad. Het was juist in de negentiende eeuw dat veel van dergelijke elementen moesten wijken. Door de moderne oorlogvoering waren de oude forten nutteloos geworden en veel van dergelijk gebouwen werden daarom vanaf 1830 afgebroken. Tegelijkertijd kwam een beweging op gang om het stadsgezicht te bewaren.³⁵

De statische denkwereld is niet alleen katholiek, maar ook nationaal van karakter. Mensen als Hugo en in Nederland De Stuers, Alberdingk Thijm en Cuypers zagen juist de nationale monumenten steeds meer afgebroken worden. De Notre-Dame was voor Hugo zo belangrijk omdat het een deel was van het reeds verlorengedane Franse verleden en wat betreft de Dom van Keulen gold voor Schlegel hetzelfde. Dat het in het geval van de Dom van Utrecht ook om een nationaal monument ging, daar was men het zeker over eens. Zeer tekenend in dit geval is de bijlage die stadsarchivaris en goede vriend van Cuypers, S. Muller Fzn in 1899 bij de subsidieaanvraag voor de herstellingswerkzaamheden van de Domtoren aan de minister van binnenlandse zaken stuurde:

³³ Van Leeuwen, *Maakbaarheid van het verleden*, 91.

³⁴ V. Hugo, *Notre-Dame de Paris* (Garnier 1961) 135-164.

³⁵ Perry, *Ons fatsoen als natie*, 21

‘De Domtoren is geheel eenig in ons land. Het is niet de toren van Utrecht, maar de toren van Nederland. Als wachter is hij geplaatst naast den Dom, die het kerkelijke hoofd was van nagenoeg geheel Nederland, tot aan de invoering der hervorming.’³⁶

In de komende paragrafen wordt de statische denkwereld op drie manieren behandeld. In de eerste plaats is er het Domplein als katholiek monument. Met name de Domkerk en de pandhof zijn gebouwd om een religieus gevoel op te wekken en te versterken. In de tweede plaats is het Domplein een historisch fenomeen. De Domkerk is, net als de Notre-Dame een product van de late middeleeuwen en vertelt daarom ook het verhaal van deze periode. Ten derde zijn de gebouwen rond het plein gezichtsbepalend. De torens en de daken beheersen het stadsgezicht en het stedelijk ensemble van Utrecht. De drie kenmerken zullen met elkaar vergeleken worden om te bepalen op welke manier het evocatief nationale beeld van het Domplein is hersteld gedurende de restauratieperiode. In de conclusie zal vervolgens bekeken worden welke van de drie beelden overheersend was en hoe het nationaal evocatieve beeld uiteindelijk terug kwam tijdens de herstellingswerkzaamheden.

1.2 Het Domplein als katholiek monument

Zeer tekenend voor het beeld van het Domplein, en het katholieke geloof in het algemeen, is het korte verhaal ‘De organist van de Dom’ dat Alberdingk Thijm in 1848 schreef.

Alberdingk Thijm was een katholieke ‘antirevolutionair’, dichter en publicist. In zijn vele essays, dichtwerken en artikelen trok hij fel van leer tegen de geest van de eeuw die zich uitte in opstand en ongeloof, en herstel van de christelijke waarden was voor hem een doel op zich.³⁷ Alberdingk Thijm schreef ‘De organist van de Dom’ in het revolutiejaar 1848, toen het spook van de opstand door Europa waarde.

³⁶ S. Muller Fzn aan minister van binnenlandse zaken, Utrecht 1899, NA 2.04.13.05.

³⁷ P.C. Molhuysen e.a. [red.], *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek* (Leiden 1921) V, 915.

In deze historische novelle voert hij de blinde Janes op, die in 1482 organist van de Domkerk was. Hij beschrijft hoe deze man van simpele komaf uren lang ‘kon zitten spelen en zingen, met halver stem, terwijl de kerk reeds ledig was.’³⁸ Alberdingk Thijm vertelt hoe enige leerlingen na de les blijven wachten en stil zitten te luisteren en toezien ‘hoe uit een hoek bij een der pijlerbundels, die, van de zoldering des orgels af, nog weder een aanzienlijk eind omhoogrezen, alvorens het schemerachtig gewelf van de middenbeuk der kerk te helpen schragen.’ En hoe ‘dan de zon haar laatste roode stralen door de geschilderde glazen bezielend neerschoot op de figuur des blinden Orgelspelers, wiens eerwaardig hoofd, met luttel graauwe haren omkranst, helder verlicht afstak op de duisternis, die de ruimte rondom het orgel vervulde.’³⁹

Het tweede en het derde deel van het verhaal gaan over de ban van het Utrechtse Domkapittel die werd uitgesproken door paus Sixtus IV in 1482. De paus excommuniceerde de hele stad naar aanleiding van een breuk tussen het Domkapittel en bisschop David van Bourgondië. De Domkerk kan niet meer als kerkgebouw functioneren, en Janes vertrekt gedesillusioniseerd uit Utrecht. Uiteindelijk worden alle betrekkingen hersteld en Janes keert weer terug als geliefd organist van de kerk. Door zijn orgelspel is Janes in staat om een wisselwerking tussen de muziek, het gebouw, de geest en het stof tot stand te brengen. Janes, orgel en de Domkerk worden één en de zon beschijnt hen met ‘lichtroode’ stralen. Zo wordt de kathedraal gebruikt waarvoor hij gebouwd was, als monument waar lichaam en geest één worden en zich verheffen. Alles in de tijd dat er nog niets is van de ‘weeke droefheid, welke voor een eeuw later, beschaafder, deels meer, deels minder spirituele eeuw bewaard bleef.’⁴⁰

Het verhaal gaat in feite over de katholieke geloofsoefening en de belangrijke rol die het gotische kerkgebouw daarbij speelt. De mens moet altijd streven om één te worden met de goddelijke macht, net als Janes bereikte tijdens zijn orgelspel. Alberdingk Thijm geeft ook aan dat het van groot belang is het gezag van de katholieke kerk en zeker van diens hoogste

³⁸ J.A. Alberdingk Thijm, ‘De organist van de Dom’ in: *J.A. Alberdingk Thijm, een keuze uit zijn werk* (Zutphen 1972) 84.

³⁹ Alberdingk Thijm, ‘De organist van de Dom’, 84.

⁴⁰ Ibidem, 88.

autoriteit op aarde, de paus, te gehoorzamen. Deze gaat boven het plaatselijke wereldlijke gezag. In 1482 was bisschop David van Bourgondië verstrengeld in een machtsstrijd. Hij wilde in navolging van de hertogen van Bourgondië het bestuur van het Sticht centraliseren. De plannen van de bisschop stuitte op hevig verzet van een groot aantal Utrechtse edelen. De oude strijd tussen de Hoeken en de Kabeljauwen, die de Bourgondiërs trouw waren, laaide op toen in 1477 hertog Karel de Stoute overleed en in heel het Bourgondische rijk edelen in verzet kwamen en ‘oude vrijheden’ opeisten. Bisschop David van Bourgondië raakte na het wegvallen van zijn halfbroer in grote problemen, maar probeerde in de jaren vanaf 1477 zijn macht langzaam te herstellen.

In Holland kwamen de Hoeken in opstand tegen de opvolger van Karel de Stoute, Maximiliaan van Oostenrijk, geholpen door hun Utrechtse geestverwanten. Toen de strijd in Holland mislukte, vluchtten de opstandelingen naar Utrecht. Dezen verjoegen de bisschop en beheersten de stad. Als reactie hierop vaardigde paus Sixtus IV op 1 augustus 1482 een bul uit waarin hij opriep tot een staking van de godsdienstige handelingen in de stad Utrecht en Montfoort zolang men niet gehoorzaamde aan de bisschop.⁴¹ In 1483 pleegde David van Bourgondië een coupoging die mislukte, hij werd gevangen genomen door de Hoekse edelen en op een mestkar naar Amersfoort gebracht. Hertog Maximiliaan zag de Hoekse macht in Utrecht als een gevaar voor de veiligheid van zijn rijk. Hij heroverde de stad en herstelde de macht van de bisschop.⁴²

‘De organist van de Dom’ speelt zich net als *Notre-Dame de Paris* af in het jaar 1482. Het is een nauwkeurig gekozen jaartal, nog vóór de Reformatie en de godsdienstoorlogen die Christelijk Europa verscheurden. Maar wel net na de uitvinding van de boekdrukkunst en na de val van Constantinopel. Het is de tijd die later door Huizinga de ‘herfsttij der middeleeuwen’ zou worden genoemd. Alberdingk Thijm heeft zich voor het schrijven van zijn historische novelle duidelijk laten inspireren door het boek van Hugo. Alberdingk Thijm

⁴¹ A. Janse, *De sprong van Jan van Schaffelaar, oorlog en partijstrijd in de late middeleeuwen* (Hilversum 2003) 21.

⁴² A.J. van den Hoven van Genderen, ‘Op het toppunt van de macht’ in: R.E. de Bruin, (e.a.), *Paradijs vol weelde, geschiedenis van de stad Utrecht* (Utrecht 2000) 181-2.

heeft getracht een historische novelle te schrijven waarmee hij net als Hugo de geest van de tijd trachtte te vangen.

Het is evenmin toevallig dat ‘De organist van de Dom’ in het revolutiejaar 1848 is geschreven. Het is duidelijk een kritiek op de eigen tijd. Alberdingk Thijm maakte zich sterk voor het herstel van de eenheid binnen Europa en die tussen kerk en staat. Een tijd dat aan de autoriteit van verschillende instituties werd getwijfeld en die van een groeiende wens naar een nieuwe autoriteit. Door toedoen van wereldlijke leiders, namelijk de Hoekse edelen, werd de bisschop verdreven en de stad geëxcommuniceerd, dit met grote gevolgen voor het zielenheil van ondermeer de zeer gelovige en trouwe Janes, die de stad zodoende moest verlaten. In 1482 werd de goddelijke macht van de bisschop nog hersteld, kon Janes terugkeren naar de stad en kon hij lichaam en geest weer laten samenvloeien met zijn orgelmuziek. Het ergste moest dan uiteraard nog gebeuren, maar van de ‘weeke droefheid’ die de Reformatie en de Opstand zouden brengen is in Janes’ tijd nog geen sprake.

Alberdingk Thijm eindigt zijn verhaal met een aanklacht tegen het ‘wandalisme’ van zijn tijd wanneer hij spreekt van de ‘jammerlijker gerestaureerden Utrechtsen Dom.’ In 1878 voegt hij de volgende zinnen nog aan zijn verhaal toe:

‘Mijne wraking der “restauratie” van den Dom betrof in Juli 1848 alleen den aanbouw van het tijdperk, dat door den geest van Suys bezielde werd. Toch valt ook zeer te betreuren dat Kamperdijk meest met portlandsch cement gewerkt heeft. Als zins geschikt om ons te troosten, is het besluit, waartoe men in onze dagen gekomen is, om in de transfrontalen⁴³ de geschiedenis van St. Maarten te herstellen, waarvan de hoofdtrekken in de geringe overblijfsels gelukkig hersteld zijn geworden. Mochten wij nog eens de wechbreking der binnenbetimmering beleven, even wanstaltig als de westelijke aanbouw.’⁴⁴

⁴³ Met de transfrontalen worden hier de reliëfs boven de venstertraceringen in de Pandhof bedoeld. In het vervolg zullen deze aangeduid worden met de term wimbergen.

⁴⁴ Alberdingk Thijm, ‘De organist van de Dom’, 101.

Alberdingk Thijm spreekt hier over de verschillende restauraties die uitgevoerd waren om het gebouwencomplex in de eerste plaats niet te laten instorten en het in de tweede plaats geschikt te maken voor de protestantse eredienst. Architect N. Kamperdijk heeft samen met J. van Maurik de kerk zoveel mogelijk opgelapt met krammen en haken zonder naar echt herstel te streven. Met de 'binnenbetimmering' en de 'westelijke aanbouw' doelt Alberdingk Thijm op de zogenaamde 'Hoedendoos' en de 'Puist van Suys'. De Hoedendoos is een toevoeging die in deze tijd wel vaker in oude kerken werd aangebracht: een stadionachtige constructie van hout rond de preekstoel die er voor moest zorgen dat de kerkgangers het minder koud kregen en dat de preek van de dominee beter hoorbaar was.

De 'Puist van Suys' is het westelijk voorportaal, dat vanaf het Domplein recht in de kerk uitkwam. Het voorportaal was weliswaar in gotische stijl opgetrokken, maar had niets van de allure die de ingang van de Domkerk ooit uitstraalde. Deze kwam immers uit onder de Domtoren, waar aan de consoles en de baldakijnen nog te zien is dat ze eens rijkelijk versierd moet zijn geweest.

Alberdingk Thijm verwerkt in zijn verhaal verschillende passages die de lezer bewust moeten maken van de katholieke dimensie van het verleden en hij stipt het belang aan van het behoud van de verschillende monumenten die onderdeel zijn van de katholieke historie. Hiermee is de tekst van Alberdingk Thijm een voorbeeld van twee ontwikkelingen die het aanzien van de Domplein hebben beïnvloed. In de eerste plaats geeft de auteur in hoge mate blijk van een historisch bewustzijn en in de tweede plaats vertegenwoordigde hij, ook in dit stuk, het zich emanciperende katholieke deel van Nederland dat een deel van de vaderlandse geschiedenis inclusief de bijbehorende monumenten voor zich opeist.⁴⁵ Het Domplein in Utrecht neemt daar blijkbaar een belangrijke plaats in, want de auteur laat zien dat de kathedraal essentieel is voor katholieke geloof. De Domkerk is ooit gebouwd met een doel en een visie. Jarenlang is hiermee geen rekening gehouden.

In 1580 overleed de laatste Utrechtse bisschop, Schenk van Tautenburg en sindsdien was de Domkerk in handen van de protestantse kerk, die in de negentiende eeuw werd

⁴⁵ B.C.M. van Hellenberg Hubar, *Arbeid en Bezieling de esthetica van PJH Cuypers, JH Alberdingk Thijm en VEL de Stuers* (Nijmegen 1997) 36.

vertegenwoordigd door de Nederlands Hervormde Kerk (NHK). Uiteraard waren alle beelden en beschilderingen vakkundig verwijderd en een aantal elementen was in de loop der tijd toegevoegd om het gebouw geschikt te maken voor de Hervormde eredienst, zoals bijvoorbeeld de 'Hoedendoos' en de 'Puist van Suys.' Tijdens de restauratieperiode die geleid werd door Cuypers was het daarom geen optie om het interieur van de kerk in oude luister te herstellen.

In de naastgelegen Pandhof kon Cuypers echter wel vrijelijk zijn gang gaan om het nationaal evocatieve beeld te scheppen. De galerij was in deze tijd zeer verwaarloosd en stond grotendeels op instorten. De waterspuwers waren verdwenen en de wimbergen zwaar beschadigd. In de loop van de eeuwen had de Pandhof verschillende functies gehad. In de eerste plaats was het natuurlijk gebouwd als kruisgang van de Kapittelzaal naar de Domkerk. Na de Reformatie werd de hof gebruikt door de universiteit als doorgang richting de Domkerk, halverwege de zeventiende eeuw was het de vaste standplaats van de kermis, de hof is gebruikt als wachtlokaal voor Franse soldaten in 1672 en in 1796 werd de publieke vleesmarkt in de Pandhof gehouden. Begin negentiende eeuw waren zodoende de tracteringen vrijwel geheel verdwenen.⁴⁶ Het gebouw was nauwelijks nog te herkennen als vijftiende-eeuwse kruisgang en Cuypers heeft er vanaf 1876 een goede vijftien jaar aan gewerkt. In zijn werkzaamheden volgde hij duidelijk de lijn van Viollet-le-Duc, die niet voorschreef om monumenten te conserveren of te restaureren, maar om ze te herstellen in de middeleeuwse staat. Het woord herstel is in deze moeilijk te gebruiken en Cuypers neemt dan ook de vrijheid om rigoureuus te slopen en te bouwen.

Tekenend voor de werkwijze van Cuypers is het herstel van de negentien wimbergen die de vensters in de Pandhof sieren. In de reliëfs op de wimbergen staat het levensverhaal van Sint Maarten. Sinds de komst van Willibrord in 690, was hij stadspatroon van Utrecht en bovendien naamgever van de Domkerk, die oorspronkelijk Sint Martinuskerk of Sint Maartenskerk genoemd werd. De tand des tijds had de wimbergen ernstig aangetast en sommigen waren nauwelijks nog te duiden. Voor een herstel van de oorspronkelijke situatie

⁴⁶ Haslinghuis & Peeters, *De Dom van Utrecht*, 462.

was het van groot belang dat de reliëfs terugkwamen en dat de symboliek van de Pandhof werd hersteld. Van de dertien wimbergen aan de oost- en zuidzijde van de Pandhof waren drie deels en vier geheel onherleidbaar. Slechts zes waren nog in zodanige staat dat een nieuwe afbeelding gemakkelijk gemaakt kon worden.⁴⁷ De wimbergen aan de westzijde hebben er nooit gezeten en zijn alle een creatie van Cuypers.

Om de hagiografie van Sint Maarten toch te kunnen herstellen, moest Cuypers als het ware in de huid van de vijftiende-eeuwse bouwmeester kruipen en bedenken welke afbeeldingen op de zeven onbekende plaatsen zouden komen. Cuypers ging vervolgens op zoek naar het levensverhaal van Sint Maarten. Hij stelde een lijst samen van de verschillende levensfasen van de heilige om zo een goede keus te kunnen maken. De passages die in steen in de Pandhof zouden worden vereeuwigd, zijn op de lijst met rode potlood onderstreept.⁴⁸ Voor Cuypers was het een volstrekt logische manier van werken die goed strookte met de theorie van Viollet-le-Duc. Met dezelfde soort argumenten werden de pannendaken van de hof vervangen door leistenen exemplaren en werden de nieuwe waterspuwers aangebracht.

Naast het herstel van de wimbergen in de Pandhof naar zeer vrij ontwerp, heeft Cuypers twee toegangspoortjes toegevoegd. Het was duidelijk het doel om het oorspronkelijke karakter aan het complex terug te geven. Het gaat hier om de poortjes die de oostelijke en westelijke toegang naar de tuin vormen. Oorspronkelijk waren het twee kleine deurtjes zonder enige verfraaiing. Toen de herstelwerkzaamheden van de Pandhof op z'n eind liepen heeft Cuypers twee zeer uitbundige toegangspoorten gemaakt. Cuypers is duidelijk weer in de huid van de middeleeuwse bouwmeester gekropen en heeft zoveel mogelijk de oorspronkelijke symboliek van de Pandhof gevolgd.

Twee onderdelen van de westelijke toegangspoort zijn interessant. Cuypers heeft gekozen om boven de ingang niet het stadswapen van Utrecht aan te brengen, maar het oude wapen van de bisschop van de stad. In het *Utrechts Nieuwsblad* leidde het laatste nog tot enige commotie.⁴⁹ Daarnaast heeft hij boven de ingang in gotische letters de tekst 'In het jaar

⁴⁷ 'S. Martin', NAI, CUBA, g.108.2.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

des Heeren MDCCCXCIV is deze ingang hersteld,' aangebracht. Vooral het woord hersteld doet vreemd aan, aangezien het poortje nooit eerder heeft bestaan. Het poortje aan de oostkant van de Pandhof staat in het teken van de Universiteit Utrecht. Boven de ingang is het wapen van de Universiteit – de zon der gerechtigheid die ons beschijnt – aangebracht en wederom de beeltenis van Sint Maarten. Het is echter de vraag of een dergelijke kruisgang in de middeleeuwen een open verbinding met de buitenwereld zou krijgen. Het was een plaats van rust bezinning en van communicatie met het 'hogere', geen doorgang naar de aardse werkelijkheid.

Cuypers heeft daarom zeer duidelijk zijn stempel gedrukt op de sfeer in de Pandhof. Na zijn restauratie was het onmiskenbaar weer een monument van het katholieke verleden van Nederland. Maar ook was de tuin als 'een bladzij uit het getijdenboek der Natuur' zoals W.P. Gerritsen deze noemde, weer hersteld.⁵⁰ Alhoewel het artikel van de Utrechtse mediëvist en kenner van het middeleeuws wereldbeeld ver na Cuypers' tijd is geschreven, geeft Gerritsen toch mooi aan wat de betekenis van een dergelijk hofje kan zijn. 'Alles wat [er] te zien is, heeft eertijds een betekenis gehad. De bloemen en de boom verwezen naar het aardse paradijs, waar de eerste mensen voor de eerste verleiding waren bezweken. De stenen omheining zorgt voor een analogie met de *hortus conclusus* uit het *Hooglied*, de besloten tuin waarin middeleeuwse exegeten een profetie van de geboorte van Christus uit de maagd Maria hebben gezien. Een omheinde tuin herinnert bovendien aan de Hof van Gethsemane, waar Christus verraden werd. In dit minuscule partje natuur manifesteert zich ook de wisseling van de seizoenen en de weersgesteldheden, waardoor het deel uitmaakt van een kosmische ordening. De telecommunicatie met de hemel komt bij uitstek in en door de natuur tot stand. Zo hangt alles op veelbetekenende wijze met alles samen; alles in deze grootse samenhang wordt van boven op zijn plaats gehouden [...].'⁵¹

Cuypers kon tussen 1875 en 1893 vrijelijk zijn gang gaan om deze evocatie te herstellen en om de betekenis die het tuintje ooit gehad moest hebben, terug te brengen. De

⁵⁰ W.P. Gerritsen, *De clepsydra, een tunnel naar de antipoden, en de natuur in een middeleeuwse proeftuin. Een beschouwing over wereldbeeld en natuur in de Middeleeuwen* (Utrecht 1978) 18.

⁵¹ W.P. Gerritsen, *De clepsydra*, 18-9.

wisselwerking tussen steen en symboliek of materie en geest, zoals Alberdingk Thijm in 'De organist van de Dom' beschreef, was hersteld. Alle – tevens historische – toevoegingen uit latere tijd kregen geen plaats meer in de Pandhof. Hier zal in het volgende hoofdstuk op doorgegaan worden.

1.3 Het Domplein als statisch historisch monument

Het streven naar eenheid van bijvoorbeeld het Domplein raakt op een gegeven moment altijd in conflict met het karakter van het nationale erfgoed.⁵² Cuypers ging in het geval van de Pandhof op zoek naar de meest oorspronkelijke evocatie. Voor hem was dit de Pandhof die ooit door het Domkapittel was neergezet als kruisgang tussen de kerk en het Grootkapittelhuis, nu de aula van de Universiteit Utrecht. Een plaats van symboliek en orde die onmiskenbaar hoorde bij de vijftiende eeuw. Overblijfselen van de latere functies van het hofje zijn volledig weggepoetst en niemand zal nog kunnen bedenken dat er ooit Franse soldaten lagen te slapen, of dat de marktkooplui hier hun waar aanprezen. Deze laatste twee zaken, hoewel minder verheven, horen ook bij de geschiedenis van de Pandhof. Cuypers heeft echter de keuze gemaakt om het conflict met de geschiedenis aan te gaan ten behoeve van die ene functie die het gebouw ooit gehad heeft.

Volgens Hugo was de kathedraal een boek dat de geschiedenis van een tijdperk vertelde. Het vormt een geheel en vertelt de geschiedenis als een geheel. Het gebouw bezit een logica en een orde. Meet een klein onderdeel en je meet de gehele kathedraal. De kathedraal hoort daarom ook bij een specifieke periode, namelijk de late middeleeuwen. Alleen over deze periode kan de kathedraal ons iets vertellen. Een gedegen restauratie richtte zich dan ook alleen op deze afgebakende periode. Volgens Cuypers was dit ook zeer goed mogelijk. Hij werkte volgens de regels van Viollet-le-Duc, die stelde dat de restauratie niet het behoud van het monument in de aangetroffen staat betekende, noch het herstel naar de oorspronkelijke

⁵² Van Leeuwen, *Maakbaarheid van het verleden*, 10.

staat. Restaureren betekende dat het monument moest worden teruggebracht in de staat zoals deze had moeten zijn.⁵³

De gotiek was een logische en constructieve bouwkunst: niet de bouwmeester bepaalde hoe de kathedraal vorm gegeven moest worden, maar de wetten van de logica. Deze wetten waren universeel waardoor het volgens Viollet-le-Duc en Cuypers, maar ook volgens Victor Hugo, goed mogelijk was om de perfecte staat van de kathedraal te scheppen. Cuypers' herstelwerkzaamheden aan de Pandhof laten mooi zien hoe de restauratie volgens deze theorie behoorde te gebeuren. Het poortje aan het Domplein was daarom niet gebouwd of toegevoegd, maar in 1894 'hersteld'. De vijftiende-eeuwse bouwmeester zou het immers ook zo gedaan hebben.

Als De Stuers, Cuypers en Alberdingk Thijm in het geval van het Domplein een historisch ideaalbeeld voor ogen hadden, is het in de eerste plaats natuurlijk goed om te weten wat voor ideaalbeeld dit was en uiteraard naar welke periode het verwees. De eerste steen van de Domkerk was in 1254 gelegd door bisschop Hendrik van Vianden en in 1517 moest het Domkapittel noodgedwongen stoppen met bouwen. Het geld was op en er deden zich in deze periode veel nijpender problemen voor dan het afbouwen van een kerk. De politiek van de bisschop stond nog steeds in het teken van de Hoekse en Kabeljouwse twisten. Bovendien stond de Reformatie voor de deur en de keizer van Oostenrijk had duidelijk zijn zinnen gezet op het kleine gewest. De gevolgen van het niet afbouwen van het middenschip zijn bekend. Hoewel Bisschop David van Bourgondië in versneld tempo het schip trachtte af te bouwen, was hij financieel niet in staat de voor de constructie zo belangrijke steunberen en luchtbogen aan te brengen, wat het geheel tijdens de tornado van woensdag 1 augustus 1674 om half acht deed instorten.⁵⁴

De toren stamt uit de veertiende eeuw. De Luikse bouwmeester Jan van Henegouwen begon in 1319 met de grondwerken en in 1382 werd de kap met de windvaan op de top geplaatst. De Pandhof en de Kapittelzaal stammen beiden uit de vijftiende eeuw en zijn over

⁵³ Van der Woud, *Waarheid en karakter*, 64.

⁵⁴ D.E.A. Faber & R.N.J. Rommes, 'Op weg naar stabiliteit' in: R.E. de Bruin (e.a.), *Paradijs vol weelde; geschiedenis van de stad Utrecht* (Utrecht 2000) 295-6.

een lange periode in verschillende fases gebouwd. Voor de beide bouwwerken zijn verschillende namen. Zo wordt de Aula afwisselen Grootkapittelhuis, Uniezaal of Aula genoemd. Dit omdat het gebouw achtereenvolgens is gebruikt door het Domkapittel, voor de ondertekening van de Unie van Utrecht in 1579 en als collegezaal van de Universiteit van Utrecht die in 1636 werd opgericht. Hier zal het gebouw Kapittelzaal genoemd worden. De Pandhof wordt ook wel kloostergang of kruisgang genoemd, dit omdat het onderdeel was van de immuniteit van Oud-Munster. Om diezelfde reden werd het Domplein ook wel Munsterkerkhof genoemd.

De situatie in 1875 was allerm minst dezelfde als die in de vijftiende eeuw. Twee gebeurtenissen hadden het aanzien van het plein danig veranderd. In de eerste plaats was er de Reformatie. De kerk was protestants geworden, de Aula was nu van de universiteit en de toren was wegens strategische redenen in de tijd van Lodewijk Napoleon door de staat gevorderd. Daarnaast verwoestte een tornado op woensdag 1 augustus 1674 het middenschip. De belangrijkste toevoegingen van na de Reformatie waren het leesmusem aan het Domplein, de stovenhokken in de Pandhof, het Bätzorgel in de kerk en uiteraard de schitterende Hemony-beiaard uit 1664. Bovendien was in de kerk nog de zogenaamde 'Hoedendoos' aangebracht en was er een nieuw voorportaal gebouwd, de 'Puyst van Suys'.

Het herstel van de vijftiende-eeuwse situatie was in de loop der jaren onmogelijk geworden, niet in de laatste plaats omdat het plein niet meer in handen was van de instituties die het hadden gebouwd. De universiteit en de NHK hadden heel andere belangen. De kwestie van de stovenhokken bleek uiteindelijk een geldkwestie te zijn. De NHK wilde graag meewerken, maar het mocht niets kosten.⁵⁵ Het gaat in het geval van de Pandhof immers om een ommuurd terrein, vanaf de rijweg niet zichtbaar en dus niet bepalend voor het straatbeeld.

Het gebouwencomplex als geheel stamt dus allerm minst uit de vijftiende eeuw. Toch blijkt uit de restauraties en de correspondentie dat de vijftiende eeuw als een soort leidraad is gebruikt. Van Alberdingk Thijm is al duidelijk geconstateerd wat hij van de vijftiende-eeuwse

⁵⁵ Minister van BiZa aan Cuypers, 19 december 1888, NAI CUBA, g.108.1.

geloofsoefening, met bijbehorende bebouwing vond. ‘De Organist van den Dom’ is duidelijk genoeg. Hij verfoeide werkelijk alles wat na de Reformatie was gebeurd, de vele andere functies die de gebouwen gehad hadden, zag hij duidelijk als een degradatie en een schande. Toen bijvoorbeeld de Unie van Utrecht zou worden herdacht op 23 januari 1879 bedankte hij demonstratief voor de plaats in de feestcommissie die hem werd aangeboden. Hij noemde de Unie ‘een verbond door de Hollandsche provinciën in 1579 gesloten, à la barde⁵⁶ van den Paus en de Landsheer, den koning van Spanje.’⁵⁷ Dit terwijl De Stuers en Cuypers graag meewerkten aan de organisatie van een dergelijke herdenking.

Maar ook van De Stuers en Cuypers is bekend dat ze streefden naar stijlzuiverheid en naar herstel van de vijftiende-eeuwse situatie. Uit de verbouwing van het Groot Auditorium en de Pandhof blijkt dat de vijftiende eeuw als uitgangspunt werd genomen. Hoewel de gebouwen werkelijk vijftiende-eeuws zijn, wordt toch duidelijk dat ze van zeer groot belang zijn voor het completeren van het esthetisch en historisch ideaal dat de twee voor ogen stond. De Stuers benadrukt in zijn rede bij de heropening van het Auditorium bijvoorbeeld dat het gebouw zoveel mogelijk is teruggebracht naar de oorspronkelijke staat. Toevoegingen uit de tijd dat de ruimte gebruikt werd als collegezaal voor de Universiteit van Utrecht heeft Cuypers geheel verwijderd, zelfs de originele plafondschilderingen zijn teruggevonden en hersteld. De Stuers schrijft dat

‘Aan de stijl te zien komt de huidige zaal uit de vijftiende eeuw, in deze periode zal er behoefte geweest zijn om over een grotere zaal te beschikken, hier moesten immers de bisschoppen verkozen worden.’⁵⁸

Hij schrijft het te betreuren dat het niet meer dienst doet als Kapittelzaal, wanneer hij opmerkt dat

⁵⁶ Ten koste van

⁵⁷ J.A. Alberdingk Thijm aan C. Alberdingk Thijm, Maria-Lichtmis 1878, in: C. Alberdingk Thijm, *Jos. Alb. Alberdingk Thijm in zijne brieven geschets als christen, mensch kunstenaar* (Amsterdam 1896) 268-9.

⁵⁸ V.E.L. de Stuers, *Het groot auditorium voormalige Kapittelzaal van den Dom te Utrecht* (Haarlem 1881), 6.

‘het kappittel [sic] nog een halve eeuw in het ongestoord bezit bleef van het gebouw, totdat de magistraat van Utrecht in 1634 op vrij autocratische wijze zich van de Kapittelzaal meester maakte ten behoeve der nieuwe illustre schole, welke bij octrooi van ’s Lands Staten van 16 Februari 1636 werd verheven tot een Universiteit, Hoogeschool of Academie’⁵⁹

Niet alleen in het geval van de Pandhof en de Aula pleitten Cuypers en De Stuers voor herstel van de middeleeuwse staat, maar ook tijdens de restauratie van de kerk en de toren zou Cuypers meerdere malen op de stijlzuiverheid van het Domplein wijzen. Om de juiste middeleeuwse staat te bewerkstelligen werd afbraak en herbouw van op zich goede gedeelten van de kerk en toren niet geschuwd. Om het historische beeld van het complex te herstellen was het volgens Cuypers noodzakelijk om het dak van de kooromgang en van de toren ingrijpend te verbouwen. Het eerste dak moest bestaan uit zadeldaken en het tweede moest een meter of zes verhoogd worden.

Cuypers kon zijn bevindingen niet stoeien op enig bewijsmateriaal. Schilderijen noch bronnen verraadden iets over de oorspronkelijke daken. Cuypers kon zich alleen baseren op zijn waarneming dat dergelijke constructies logisch en constructief moesten zijn en dat een kooromgang volgens Viollet-le-Duc altijd uit zadeldaken en netgewelven bestond en dat de houten bekapping van de toren in verhouding te laag was.⁶⁰ De Utrechtse architect Nieuwenhuis die benoemd was tot bouwopzichter schreef echter dat deze zadeldaken net als de netgewelven een kenmerk waren voor de vijftiende-eeuwse gotiek. De kooromgang van de kerk stamde uit 1254, de sobere periode. Het zou dus belachelijk zijn om de Domkerk zadeldaken en netgewelven te geven. Ook Nieuwenhuis beriep zich op het werk van Viollet-le-Duc.⁶¹ In reactie hierop gaat Cuypers nogmaals de Domkerk bekijken, maar nu vergezeld Eugen Gugel, hoogleraar bouwkunde aan de polytechnische school te Delft. Ze komen tot de conclusie dat ‘[m]en zich bij gebouwen uit de XIII eeuw steeds de waarheid voor oogen

⁵⁹ De Stuers, *Het groot auditorium*, 7

⁶⁰ P.J.H. Cuypers aan minister Th. Heemskerk 16 mei 1881, NAI CUBA g. 108.1.

⁶¹ N.J. Nieuwenhuis, ‘Verslag van de vergadering van de afdeling Utrecht’, in: *Bouwkundig weekblad* 1 (1881) 125.

[moet] houden dat de wetten der logica en der constructie den bouwmeester leidden.⁶²

Kortom de Domkerk is ooit bedekt geweest met zadeldaken, of de bouwmeester had dit voor ogen. Uiteindelijk leidt dit alles tot een impasse en de subsidie voor het herstel van de Domkerk wordt stilgezet.

Ook toen de Domtoren werd hersteld, ontstond een kleine kwestie over het dak. Cuypers was van mening dat de kap van de toren te laag was gebouwd en niet paste bij de constructie. Hij wilde de toren met ongeveer zes meter verhogen en wederom beriep hij zich op Viollet-le-Duc. In deze kwestie wordt duidelijk dat Cuypers en De Stuers het niet altijd met elkaar eens waren en dat de laatste niet in alle gevallen tot sloop en herbouw wilde overgaan. Om zijn mening kracht bij te zetten ging De Stuers in 1910 met een camera naar Utrecht om daar de kap te fotograferen vanaf dezelfde punten waar Saenredam en Saftleven de toren hadden geschilderd en getekend. Na een vergelijking kon hij niet direct tot de conclusie komen dat de toren werkelijk hoog genoeg was – de schilderijen verschilden immers ook erg van elkaar – maar uit de foto's was volgens hem duidelijk op te maken dat het dak in orde was.⁶³ De Stuers was echter geen referendaris meer en had zijn invloed derhalve verloren. Cuypers ging gewoon door met het vervangen van het dak.

De historische argumenten van De Stuers en Cuypers komen echter het meest aan de oppervlakte tijdens de twist om het nieuwe academiegebouw. Over de exacte gang van zaken omtrent het nieuwe onderkomen van de Universiteit Utrecht zal in het volgende hoofdstuk verder worden ingegaan. In het kader van de statische denkwereld met betrekking tot het Domplein is het interessant om twee van de gebruikte argumenten tegenover elkaar te zetten. Aan de ene kant stonden Gugel en Vermeijs. Zij wilden graag een gebouw opgetrokken in neorenaissancistische stijl en hielden vol dat de universiteit een product was van de Renaissance en de Verlichting van de zeventiende eeuw.⁶⁴ Het karakter van het universiteitsgebouw zou dan ook het beste tot uiting komen bij een neorenaissancistische stijl.

⁶² P.J.H. Cuypers & E. Gugel, 'De Dom van Utrecht, rapport II', in: *Bouwkundig weekblad* 1 (1881) 113.

⁶³ V.E.L. de Stuers, 'Nota Domtoren te Utrecht', 21 juni 1909, NA 2.04.13.05.

⁶⁴ 'Het universiteitsgebouw te Utrecht', *Bouwkundig weekblad* 7 (1887) 241.

Cuypers bracht hier tegenin dat de universiteit in het geheel geen product van de Renaissance was, maar uit de middeleeuwen stamde. De universiteit hoort dus wat karakter betreft bij de kerk en diende dus in een overeenkomstige stijl gebouwd te worden.⁶⁵ Het zijn twee van de vele soorten argumenten die over en weer gebruikt werden tijdens de strijd om het academiegebouw, maar ze geven mooi weer dat zowel Cuypers als De Stuers het vijftiende-eeuwse beeld van het Domplein zoveel mogelijk wilden bewaren en herstellen.

1.4 Het Domplein als stedelijk ensemble

In het *Bouwkundig weekblad* van 27 oktober 1900 staat een foto van de Domkerk afgedrukt. 'De afbeelding is eene reproductie van eene photographische opname, zooals men zal zien, van uit een zeer hoog gelegen standpunt genomen, zodanig, dat van het plein waar eenmaal het gedeelte van de kerk stond dat is ingestort, niets is te zien. Men verkrijgt daardoor den indruk, dat het eene afbeelding is van het volledige gebouw'⁶⁶

Het korte bericht laat zien welke aandacht er was voor het Utrechtse stadsgezicht. De kerk en de toren rezen in deze jaren nog werkelijk boven de stad uit en was een echt *landmark*. Het behoud van gebouwen op het plein als bepalend element van het Utrechtse stadsgezicht en als belangrijk stedelijk ensemble was evenals het behoud van de kerk als katholiek en historisch monument een van de speerpunten van het beleid van De Stuers en Cuypers. Hierin onderscheidt dit aspect van de statische denkwereld zich van de katholieke en de historische. In paragraaf 1.2 ging het om het katholieke of religieuze beeld dat moest spreken uit het bouwwerk. Het is een duidelijke evocatie in de zin dat een dergelijk gebouw in de eerste plaats gebouwd is vanwege het christelijke doel. Ook roept de kathedraal het beeld op van de laatmiddeleeuwse samenleving zoals beschreven in paragraaf 1.3. Het is er weliswaar niet bewust door de bouwers ingelegd, maar mensen als Cuypers, De Stuers, Alberdingk Thijm en Hugo vonden de idee van deze samenleving terug in de kathedraal.

⁶⁵ 'Het universiteitsgebouw te Utrecht', *Bouwkundig weekblad* 7 (1887) 255.

⁶⁶ 'Dom te Utrecht', *Bouwkundig weekblad* 20 (1900) 364.

Als het echter gaat om het stedelijk ensemble en het stadsgezicht is het moeilijker om het in verband te brengen met beeldvorming of evocatie. Wat betreft het stedelijk ensemble moest het Domplein zijn laatgotische karakter behouden. Dit betekende bijvoorbeeld dat het nieuwe academiegebouw niet mocht vloeken met de reeds bestaande bebouwing. Dit standpunt is goed te verklaren vanuit het oogpunt van Cuypers en De Stuers. Zoals al uit de roman van Hugo blijkt, wordt de vijftiende eeuw gezien als een soort *Totalerlebnis* en de kathedraal is een *Gesamtkunstwerk* waarin alle elementen van de maatschappij zijn verwerkt. Cuypers propageerde de eenheid der kunsten en het ene schone kon niet in tegenspraak zijn met het andere.⁶⁷ Dat het Domplein een harmonie moest vormen, is daarom logisch en begrijpelijk vanuit Cuypers' perspectief. Het was een voorwaarde voor de eerste twee betekenissen van het Domplein in het kader van de statische denkwereld: de katholieke en de historische.

De schoonheid van het stadsgezicht hoeft veel minder in samenspraak te zijn met de schoonheid van bijvoorbeeld het Domplein als historisch of katholiek monument. Waar vanuit katholiek en historisch oogpunt makkelijk vol te houden is dat achter megaprojecten als de Domkerk een idee of een beeld schuil gaat, zo is dat in het geval van het stadsgezicht veel moeilijker. Tot 1853 – het jaar van de afbraak van de stadsmuur en de aanleg van het Zocherplantsoen – bestond het stadsgezicht van Utrecht uit deze muur en de vele kerken en torens van diverse bouwstijlen en formaten. Het zal ongetwijfeld door velen mooi en schilderachtig genoemd zijn, zeker in de tijd dat de grote buitenwijken nog niet stonden. Stijlzuiver of harmonisch zal het echter niet geweest zijn. De waardering van het stadsgezicht is daarom eerder empirisch of romantisch te noemen dan evocatief. Het streven naar schilderachtigheid moet gezien worden als een stijlbreuk met de theorievorming van het idealisme. De schilderachtigheid stelde namelijk het *kijken* naar het gebouw centraal en niet het *begrijpen*. De esthetica verschoof van de samenhang van constructie en decoratie, naar het belang van kleurgebruik, visuele harmonie en contrast, en dus naar meer subjectieve

⁶⁷ Van Leeuwen, *Maakbaarheid van het verleden*, 34.

kenmerken.⁶⁸ Toch wijst alles erop dat het Domplein als blikvanger minstens zo belangrijk was voor Cuypers en De Stuers als katholiek en historisch monument.

Het beleid omtrent het stedelijk ensemble valt uiteen in twee delen. In de eerste plaats is er het behoud en het herstel van de stijlzuiverheid van het plein. De meeste agendapunten die hiermee te maken hebben zijn al in de eerdere paragrafen besproken. Zo moesten de stovenhokken en het leesmusem verdwijnen en was een academiegebouw in neorenaissancistische stijl onbespreekbaar. Volgens Cuypers en De Stuers ging veel van de waarde van de monumenten rond het plein verloren als teveel stijlen door elkaar gebruikt zouden worden. Stijlen die bovendien een heel ander en soms tegenstrijdig beeld opriepen. De gotiek werd immers in verband gebracht met de katholieke kerk en met de late middeleeuwen. Met Utrecht als onderdeel van het Heilige Roomse Rijk, de stad die eens nog een paus zou leveren, Adrianus VI. Dit terwijl de neorenaissance meer in verband werd gebracht met de opkomende burgerlijke cultuur en uiteraard de Reformatie. Behoud van het stedelijk ensemble betekende dus het behoud van de eenheid van het beeld dat uit het Domplein sprak.

In de tweede plaats zijn de gebouwen rond het plein een bepalend voor het stadsgezicht. De hoge torens, de daken en de gevels geven Utrecht nog steeds een zeer herkenbaar stadsgezicht. Cuypers en De Stuers hebben veel aan gedaan om vooral deze gezichtsbepalende punten op te knappen en aan te pakken. Twee zaken heeft Cuypers kunnen veranderen: de Kapittelzaal heeft aan weerszijden trapgevels gekregen en het dak van de toren is met bijna zes meter verhoogd. Daarnaast heeft Cuypers zich sterk gemaakt voor het – in zijn ogen – herstel van de zadeldaken van de straalkapellen van de kooromgang. Zoals besproken in het vorige hoofdstuk heeft hij de minister van binnenlandse zaken meerdere keren gewezen op het belang van de zadeldaken, maar kon de NHK niet overgehaald worden om het dak te verbouwen.

De hierboven besproken werkzaamheden zijn relatief nog onbeduidend in vergelijking tot die rond het gat dat sinds 1674 tussen de kerk en de toren gaapte. Het is verleidelijk om

⁶⁸ Van der Woud, *Waarheid en Karakter*, 117.

te veronderstellen dat Cuypers plannen had om het schip van de Domkerk te herbouwen. Er zijn geen harde bewijzen voor te vinden, wel zou het passen in het restauratiebeleid van De Stuers en Cuypers. Wilde men de kerk herstellen in de staat zoals die had moeten zijn, dan hoorde daar bij uitstek een volledige kerk bij. Dat men wel eens met de gedachte speelde, blijkt uit de foto en het citaat waarmee deze paragraaf opende. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Cuypers in een brief aan de minister van Binnenlandse Zaken twee schetsjes heeft toegevoegd van de hele kerk dus inclusief het ingestorte grote schip.⁶⁹ Cuypers schetste een Domkerk met zadeldaken en één zonder. Deze minister ging immers over het monumentenbeleid en dus over het herstel van de overkapping van de straalkapellen.

Het is opvallend dat relatief veel van de restauratieplannen gingen over het herstel van daken en gevels. Waar het in de Pandhof nog mogelijk was om de vijftiende-eeuwse symboliek te herstellen, stond herstel van het interieur van de Domkerk uiteraard niet ter discussie, de protestantse eredienst maakte dat niet meer mogelijk. Het is de vraag in hoeverre Cuypers en De Stuers daarom hun aandacht extra richtten op het herstel van het stadsgezicht, of dat het werkelijk een onderdeel uitmaakte van het evocatieve beeld van het plein. Het is in elk geval duidelijk dat Cuypers zich in het geval van het herstel van de verschillende daken zich minder makkelijk op Viollet-le-Duc kon baseren. Waar hij in het geval van het herstel van de Pandhof nog vrijelijk zijn gang kon gaan, kreeg hij nu van verschillende kanten kritiek van mensen die zich ook beriepen op het werk van de Franse architect. Wellicht wijst dit erop dat het herstel van het dak vooral een kwestie van smaak was. Cuypers hield echter vol dat het een kwestie was van logica en stijlzuiverheid, vanuit zijn oogpunt voegde het stadsgezicht dus werkelijk iets toe aan het beeld dat uit de Dom sprak.

⁶⁹ NAI CUBA g. 102.1

1.5 Conclusie

De ideeën van Cuypers, De Stuers en Alberdingk Thijm over het Domplein hadden verschillende raakvlakken. Het katholieke beeld dat moest spreken uit de Dom wordt omschreven in 'De organist van den Dom', met de kathedraal als ideaal waar lichaam en geest samenvloeien. Gezien de katholieke achtergrond van Cuypers en De Stuers is het moeilijk voorstelbaar dat ze een ander ideaalbeeld van de kathedraal voor ogen hadden. Uitgaande van in elk geval de theoretische teksten over architectuur en kunst van Cuypers kan verondersteld worden dat hij het ideeëngoed van Alberdingk Thijm zeker onderschreven zal hebben. Ook De Stuers refereerde in zijn openingsrede van de Aula graag aan het feit dat 'hier' de bisschoppen zijn verkozen. Verder is tijdens de restauratie veel gedaan om de verdwenen symboliek terug te brengen. De wimbergen, de poortjes en het bisschoppelijke wapen spreken voor zich. In de oostelijke toegangspoort naar de Pandhof heeft Cuypers zelfs de baldakijnen en de consoles aangebracht. De beelden kunnen zo gemaakt en teruggezet worden.

Het is verder opvallend dat de aandacht van de drie voor een groot deel uit gaat naar de vijftiende eeuw. Het was de tijd van de meest uitbundige gotiek en de bloeiperiode van de katholieke kerk. Bovendien maakte Utrecht in deze tijd nog echt deel uit van het Heilige Roomse Rijk, was de Reformatie nog niet aan de orde en was van enige Opstand nog geen sprake. Begrijpelijkerwijs was het voor een aantal katholieke Nederlanders een interessante periode. Toch is het de vraag in hoeverre Cuypers en De Stuers hier in de eerste plaats bezig waren het katholieke verleden te laten herleven. Kenmerkend aan de verschillende gebouwen rond het plein is dat ze niet alleen zijn gebruikt voor katholieke doeleinden. Ook de ondertekening van de Unie van Utrecht en de universiteit hebben de waarde en de betekenis ervan veranderd. In zijn rede noemt De Stuers het belang van de Unie van Utrecht, en Cuypers werkte mee aan de voorbereidingen van het feest ter ere van de onthulling van het standbeeld van Jan van Nassau. Dit terwijl Alberdingk Thijm demonstratief niet aanwezig was bij de herdenking van de tekening van de Unie van Utrecht op 23 januari 1879.

Het katholieke beeld van het Domplein was een echte eenheid. Het historische beeld vormde slechts een eenheid zolang het betrekking had op de katholieke geschiedenis van de Dom. Het is daarom begrijpelijk dat zeker De Stuers en in zijn kielzog ook Cuypers de historische eenheid op bepaalde punten moesten opgeven omdat de historische

werkelijkheid dat nu eenmaal eiste. Aan het interieur van de kerk kon weinig worden veranderd en aan de tekening van de Unie van Utrecht moest aandacht besteed worden.

Het stedelijk ensemble en het stadsgezicht hoeven in principe geen eenheid te vormen om mooi gevonden te worden. Niet op de manier waarop de katholieke of historische eenheid tegelijk een idee uitsprak en in die zin schoon was. Het stadsgezicht was in de eerste plaats natuurlijk gewoon mooi om te zien. Toch is de eenheid van het stadsgezicht en het stedelijk ensemble een voorwaarde om de eerste twee ideeën tot uiting te laten komen. Het stedelijk ensemble moet een harmonie zijn om de werkelijke idee van de vijftiende eeuw uit te spreken. Daarentegen kan niet anders geconcludeerd worden dan dat De Stuers de Domkerk als horizonbepalend element graag wilde behouden en herstellen juist vanwege de schoonheid die het uitstraalde. De Stuers maakte zich al vanaf zijn jeugd druk om de sloop van diverse bepalende elementen in de stad. Niet zozeer het katholieke of gotische karakter van de gebouwen waren bepalend voor hem, maar ook de mate van schilderachtigheid en van romantiek. Hiermee komt hij toch dicht in de buurt van de ideeën die in het volgende hoofdstuk zullen worden besproken.

Niet alle plannen van Cuypers zijn uitgevoerd. De Pandhof en de Kapittelzaal kon hij naar eigen inzicht verbouwen. Ook van de twee poortjes werd – los van de korte discussie in het *Utrechts Nieuwsblad* – geen punt gemaakt. De grootste problemen ontstonden tussen Cuypers en de NHK omtrent de restauratie van het dak van de Domkerk. Het is echter de vraag in hoeverre het hier echt om verzuilde problemen ging. Trad de katholieke Cuypers op als voorman van de zich emanciperende katholieke zuil tegenover de hervormde zuil, die net de nederlaag van 1848 had geleden? De kwestie van de stovenhokken bleek uiteindelijk een geldkwestie te zijn. De NHK wilde graag meewerken, maar het mocht niets kosten.

De verbouwing van het dak werd door de NHK met Cuypers' eigen argumenten bestreden, waaruit blijkt dat de theorie van Viollet-le-Duc ook niet altijd even duidelijk was. Het meest opvallend is echter dat de verbouwing van de Pandhof zonder enig probleem doorgang kon vinden. Tot nog toe zijn geen documenten gevonden waaruit blijkt dat men niet in kon stemmen met het herstel van de hagiografie van Sint Maarten. Uiteindelijk kan wel geconcludeerd worden dat het herstel van de Pandhof en de Aula de enige restauratie is geworden, die echt geheel in de geest van Cuypers is uitgevoerd. Het geeft wellicht een beeld van Cuypers idee over de rest van de gebouwen.

2 De dynamische denkwereld

2.1 Inleiding

Het probleem met de opvattingen als die van Cuypers en Alberdingk Thijm is dat ze nagenoeg niet voor discussie vatbaar zijn. Beiden waren heel duidelijk: een monument moet een eenheid uitstralen. Het moet stijlzuiver zijn, waardoor de katholieke idee, of de idee van de vijftiende-eeuwse samenleving uit het materiaal spreekt. Het grote probleem is echter dat juist de waarde en de betekenis van het Domplein multi-interpretabel zijn. In de Kapittelzaal aan het Domplein, is tevens de Unie van Utrecht gesloten. De kerk is gebruikt voor de protestantse eredienst en de Kapittelzaal als collegezaal. Een conflict over de juiste betekenis van het plein kon daarom niet uitblijven. De problemen die de verschillende interpretaties van het Domplein voortbrachten, kwamen het duidelijkst aan het licht toen het nieuwe academiegebouw aan het Domplein moest worden gebouwd. Cuypers wenste een gotisch en Gugel een renaissancistisch gebouw. De onenigheid leidde uiteindelijk tot zes jaar getouwtrek tussen de gemeente, het rijk en de universiteit.

Deze kwestie, die wel bekend is geworden als de ‘stijlenstrijd’, is echter veel meer dan een ruzie om wie de beste smaak heeft. In jaren ’70, ’80 en ’90 van de 19^e eeuw gingen architecten en kunstcritici op zoek naar een nationale bouwkunst, die de aard van het Nederlandse volk het best weer zou kunnen geven.⁷⁰ In deze strijd kwamen al snel de neogotiek en de neorenaissance tegenover elkaar te staan. Het eigen karakter van de universiteitskwestie zou echter verloren gaan als ze alleen besproken zou worden als deel van het debat omtrent de nationale stijl. Het blijkt dat niet alleen het nieuwe academiegebouw een probleem vormde, maar dat juist het eigen karakter van de plaats – het Domplein – de discussie deed oplaaien.

De statische denkwereld van Cuypers kwam hier in conflict met de dynamische van Gugel en zijn medestanders. De verschillende ideologische, historische en esthetische

⁷⁰ P. Brouwer, ‘Een babylonische spraakverwarring; op zoek naar een negentiende-eeuwse stijl’, *Simulacrum* (1994) 18.

interpretaties van het plein waren niet goed te verenigen. Belangrijkste pleitbezorgers van deze tweede denkwereld waren de Delftse hoogleraar Gugel, de Utrechtse stadstimmerman Vermeijs, de architect Nieuwenhuis en de beeldhouwer Stracké.

Het debat over de stijlen lijkt volgens de historicus Van der Woud in eerste instantie te gaan over de grondbeginselen van de bouwkunst. In werkelijkheid was men het over de grondbeginselen roerend eens: de vorm van een gebouw moest het idee ervan uitdragen. Dit werd ook wel ‘karakter’ genoemd. De discussie ging volgens Van der Woud echter over de verschillende vormsystemen, gotiek of neorenaissance, die men kon gebruiken om de juiste idee, of de juiste waarheid over het voetlicht te brengen.⁷¹ De overeenkomsten tussen de twee stijlen werden dus grotendeels aan het blikveld onttrokken door de discussie over de nationale bouwstijl en over het karakter dat het best bij Nederland paste. Gugels en Cuypers’ tijdgenoot August van Delden schreef hierover dat ‘in plaats van bij de oplossing harer vraagstukken [die over de nationale bouwkunst M.A.W.] van de gegevens uit te gaan, die de tegenwoordige tijd haar aanbiedt, zij er integendeel naar streeft, de ons vreemde beschaving en denkwijze van vroegere tijden of vreemde volken op te dringen, zonder echter de overleveringen in acht te nemen, die onzen tijd aan het verleden knopen.’⁷²

August van Delden was sinds 1876 opzichter bij de bouw van het Rijksmuseum te Amsterdam, hij was dus werknemer van Cuypers en wist waarover hij sprak. Niet alleen bij de bouw van het museum, maar bij de bouw van vele rijksgebouwen ontstond vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw steeds vaker een strijd om de juiste stijl.

Van der Woud relateert de verschillen tussen gotiek en renaissance terecht. Deze relativisering geldt echter alleen als de twee historische stijlen – zoals Van Delden deed – worden geplaatst tegenover de moderne stijlen, zoals bijvoorbeeld het eclecticisme en later de Amsterdamse School. Grootste overeenkomst tussen de historische stijlen is de idealistische grondslag. Toch mondde het debat over het Domplein uit in een behoorlijk felle discussie over juist die ideologische en historische waarheid die veel verder ging dan slechts

⁷¹ Van der Woud, *Waarheid en Karakter*, 369.

⁷² A. van Delden, ‘Onderzoek naar de oorzaken van den strijd op het gebied der bouwkunst in Nederland’, *Bouwkundig tijdschrift* 1 (1881) 6.

een meningsverschil tussen ‘gotici’ en ‘renaissancisten’. Los van het vormsysteem bestond er onenigheid over de betekenis van het Domplein. Het verschil tussen Cuypers, De Stuers en Alberdingk Thijm aan de ene kant en Gugel, Vermeijs en Nieuwenhuis aan de andere kant moet groter zijn geweest dan onenigheid over het vormsysteem dat gebruikt kon worden. Achter de vormsystemen schuilden verschillende opvattingen over de historische waarheid. Dit betekende dat er niet alleen onenigheid was over de te gebruiken stijl, maar dat des te meer onenigheid bestond over de manier waarop met oude monumenten moest worden omgegaan. Tegenover de statische denkwereld van Cuypers, Alberdingk Thijm en De Stuers, staat daarom een dynamische. Uit de theoretische inleiding van *De geschiedenis van de bouwstijlen* (1886) van Gugel wordt duidelijk wat een dynamische geschiedopvatting inhoudt. Hieronder zal de kern van Gugels theorie worden samengevat, waarna in de drie verschillende paragrafen verder zal worden ingegaan op het Domplein als burgerlijk, historisch dynamisch en schilderachtig monument. Met als uiteindelijke vraag wat het voor het Domplein betekende.

Volgens Gugel was ‘de kunst [...] even oud als de taal: het natuurlijkste middel van uitdrukking onzer denkbeelden en gewaarwordingen.’⁷³ Verder schreef hij dat, ‘[s]choonheid in eerste instantie tot ons komt via de natuur.’⁷⁴ ‘Tegenover dien inhoud of de stof eener kunstschepping, als de zuiver objectieve, uiterlijke grondslag, staat dan de opvatting van den kunstenaar, als de wezenlijke subjectieve, innerlijke factor.’⁷⁵ Gugel maakt hier een correctie op Cuypers en hij voegt de kunstenaar toe als scheppend wezen. Hij gaat verder door de kwaliteit van de kunst te spiegelen aan de ontwikkeling van de mens. Hij schrijft dat ‘het dier, [...] even als de mensch, een zekeren streelenden indruk van de schoonheid in de natuur ontvangt. Met den eersten oogopslag als het ware, treedt de mensch als tekenaar op. Zijn lichaam tooit hij met kleuren, hij versiert zijne gereedschappen, zijne wapens, eindelijk zijn hut, met voorwerpen, die zijn oog streelen.’⁷⁶ Gugel meent dat de kunst bloeit naarmate de

⁷³ Gugel, *De geschiedenis van de bouwstijlen*, 1.

⁷⁴ Ibidem, 3.

⁷⁵ Ibidem, 3.

⁷⁶ Ibidem, 3.

beschaving groeit, wat uiteindelijk de bloei van de wetenschap en de kunst op het hoogstmogelijke plan brengt.⁷⁷

Gugel gaat er in *De geschiedenis van de bouwstijlen* vanuit dat de mens zich zeer sterk ontwikkelt en met hem de kunstuitingen. Hij typeert kunst als product van de scheppende mens, die echter wel de natuur constant als inspiratiebron gebruikt, '[h]et einddoel en de hoogste roeping van alle kunsttoefening op beiderlei gebied is veeleer, het leven in den natuur in zijne verschillende vormen en uitingen voor te stellen, en wel met de strekking, om daardoor zekere intellectuele en zedelijke gewaarwordingen bij den beschouwer tot bewustzijn te brengen.'⁷⁸ Cuypers ziet de regels van de kunst en van de esthetica als statisch en universeel, terwijl Gugel de regels van de kunst ziet als product van een tijdperk en de fase van ontwikkeling waarin de mens zich bevindt, zoals de titel van zijn boek al doet vermoeden. Hij suggereert zelfs een elementaire kunstzin bij dieren, die blijkbaar met de biologische ontwikkeling bij de mens heeft geleid tot de kunst en de cultuur zoals die nu is. Gugel is niet erg duidelijk in deze stellingname, maar hij verradt dat hij speelde met monistisch en Darwinistisch gedachtegoed. De monisten zagen een eenheid tussen de geestelijke en de biologische ontwikkeling van de mens. Samen met de biologische ontwikkeling, beschreven in Darwins *The origin of Species* (1859), ontwikkelde de mens zijn geest en dus zijn cultuur. Deze sociaal-darwinistische theorie komt bij Ernst Haeckel vandaan en was zeer populair bij verschillende wetenschappers die een nieuwe, andere dan religieuze basis zochten voor de kunst, cultuur en soms zelfs voor de religie zelf.⁷⁹ Het ideeëngoed is in Nederland uitgewerkt en verspreid door Hermanus Hartogh Heys van Zouteveen in het boek *Over den oorsprong der godsdienstige denkebeelden van een evolutionistisch standpunt* (1883). Gugel is in *De geschiedenis van de bouwstijlen* erg vaag over dergelijke standpunten. Hij doet een kleine aanzet. Het wordt echter nergens duidelijk in hoeverre hij het werk van Haeckel en Hartogh Heys van Zouteveen werkelijk onderschreef.

⁷⁷ Ibidem, 13.

⁷⁸ Ibidem, 5.

⁷⁹ J.G. Hegeman, 'Darwin en onze voorouders. Nederlandse reacties op de evolutieleer 1860-1875: een terreinverkenning', *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis van Nederland* 85 (1970) 272.

Het geloof neemt in het werk van Gugel een zeer belangrijke plaats in. Bovenal is het de motor achter de kunstzin: 'kunst is in de eerste plaats sterk afhankelijk van godsdienst. Verschil in godsdienst laat daarom een sterk verschil in kunst zien.'⁸⁰ Het is echter van groot belang dat het geloof zich ontwikkelt, 'alle Aziatische en Afrikaansche volken bogen onder het juk eener geestdoodende en alles verdrukkende tirannie, die elken vooruitgang, iedere ontwikkeling, ook op godsdienstig gebied belemmerde. De geschiedenis van deze landen biedt ons dan ook het inderdaad zeldzame schouwspel aan van een, anders onbegrijpelijken, stilstand der kunst;'⁸¹ 'Ook de verdere vooruitgang en de hoogste bloei der christelijke kunst [...] staan met de ontwikkeling van het godsdienstig leven in het nauwste verband.'⁸²

De laatste fase van de ontwikkeling van de kunst treedt in als 'het verband tusschen [kerk en kunst] schijnbaar geheel wordt verbroken'⁸³ en de kunsten 'uit het begrensde gebied der Kerk [treden] in den ruimen kring van het volksleven.'⁸⁴ Hierin vindt Gugel aansluiting bij de theorie van Hartogh Heys van Zouteveen die ook schreef dat het onderdrukkende karakter van het monotheïsme de vrije geest belemmerde waardoor de laatste en hoogste culturele fase van de mens pas kan ingaan als de geest van religieuze dogma's is bevrijd.⁸⁵

Uiteindelijk ontstonden er twee soorten bouwkunst, aan de ene kant de spirituele bouwkunst en aan de andere kant de utiliteits- of nuttigheidsgebouwen. 'De eerste soort heeft men aan de schoone, de laatste aan de burgerlijke bouwkunst toegewezen.'⁸⁶ Het gaat hier om gebouwen van praktisch nut, die in eerste instantie niet schoon behoeften te zijn. Gugel stelt dat ze wel degelijk schoon dienen te zijn in de zin dat de vorm de constructie moet volgen. 'Niemand mag ontkennen, dat overal in de werken der bouwkunst, alsmede in

⁸⁰ Gugel, *De geschiedenis van de bouwstijlen*, 17.

⁸¹ Ibidem, 17.

⁸² Ibidem, 17.

⁸³ Ibidem, 19.

⁸⁴ Ibidem, 20.

⁸⁵ H. Hartogh Heijs van Zouteveen, *Over den oorsprong der godsdienstige denkbeelden van een evolutionistisch standpunt* (Gouda 1883) 118.

⁸⁶ Gugel, *De geschiedenis van de bouwstijlen*, 23.

die der aanverwante kunstambachten, behalve aan de voorwaarden der materiele bestemming ook tevens aan zekere eischen van meer idealen aard voldaan moet zijn.⁸⁷

Cuypers en Gugel waren het roerend eens dat achter de materie een idee schuil behoorde te gaan. Waar Cuypers echter achter de bouwkunst een statische waarheid zag, zag Gugel een dynamische. Kunst is constant in ontwikkeling en onderhevig aan politieke, religieuze en geografische factoren. Wat nu schoon wordt gevonden was vroeger ondenkbaar, terwijl Cuypers theoretisch gezien de middeleeuwse kathedraal kon bouwen als ware hij een middeleeuwse bouwmeester.

De dynamische denkwereld zoals Gugel deze in *De geschiedenis van de bouwstijlen* uiteenzette is in drie delen op te splitsen. In de eerste plaats heeft de theorie een sterk burgerlijk karakter, getekend door het negentiende-eeuwse vooruitgangsgeloof, het huidige hoge stadium van de kunst is immers het burgerlijke stadium. Deze is ontstaan met de ontwikkeling van de steden en de wetenschap. Daarnaast is de denkwereld te typeren als historisch. Elk tijdperk heeft zijn eigen kunstzin. Deze kunst is te kennen omdat de basis, namelijk de natuur als grondslag, een constante is. Uiteindelijk resulteert dit in een opeenstapeling van verschillende stijlen en bouwvormen, wat de stad als geheel een schilderachtig aanzien geeft.

In de komende drie paragrafen zal het Domplein in het kader van de dynamische denkwereld besproken worden, waarbij eerst de burgerlijke kant, vervolgens de historische kant en ten slotte de schilderachtige kant van de denkwereld aan bod zullen komen. De theorie van Gugel zal ook worden ingezet voor de analyse van de plannen en opmerkingen van derden.

2.2 Het Domplein als burgerlijk monument

De burgerlijke kunst kan op twee manieren worden geduid. Aan de ene kant verwijst deze kunst naar een burgerlijk ideaal. Gugel brengt dit verschijnsel in verband met de opkomst van de utiliteitsbouw. Deze hoefde in eerste instantie niet schoon te zijn, maar vanaf de

⁸⁷ Ibidem, 24.

negentiende eeuw onstond een beweging om ook deze gebouwen tot schone bouwkunst te verheffen door ze een eigen karakter te geven. Onderzoek naar de burgerlijke kunst wordt dan onderzoek naar het karakter van de kunst: welk idee moest achter de materie schuilen.

In de tweede plaats is burgerlijke kunst het product van een burgerlijke maatschappij. In hun studie naar de burgercultuur, *De stijl van de burger* (1998), leggen Remieg Aerts en Henk te Velde uit wat de burgerlijke cultuur aan het einde van de negentiende eeuw inhield. De tweede manier om naar burgerlijke kunst te kijken is daarom door aandacht te richten op de burger achter de kunst. De term 'burgerlijke kunst' suggereert een bevolkingsgroep die zich vereenzelvigd met een zeker schoonheidsideaal. Het is belangrijk te weten wat voor soort groep dit was. De burgerlijke cultuur werd gekenmerkt door een hoge mate van vrijheid. 'Ware Vrijheid' was echter geen losbandigheid, maar ging gepaard met verantwoordelijkheid en aandacht voor het innerlijke leven.⁸⁸ De burger stond midden in de maatschappij en had zijn plichten aan de gemeenschap. Dit betekende dat hij een productief bestaan moest leiden en vooral niet afhankelijk moest zijn. In het meest gunstige geval betekende het dat hij zich moest bezig houden met culturele arbeid of met werk voor maatschappelijke organisaties die zich voor het algemeen belang inzetten. De kunst kan dus niet alleen een burgerlijk karakter hebben omdat de kunstenaar dat erin heeft gelegd. Kunst kan ook burgerlijk genoemd worden omdat het vanuit burgerlijk of particulier initiatief tot stand is gekomen.

De ware vrijheid was vrijheid in een geordende omgeving. Het was voor de burger van constant belang die omgeving op te bouwen en in stand te houden. De burger opereerde daarom vanuit genootschappen of andere organisaties.⁸⁹ De burgerlijke cultuur wordt door Remieg Aerts een *holistische* cultuur genoemd. Cultuur, economie, politiek en kunst kenden minder ieder een eigen stijl dan tegenwoordig. De eigenlijke burgers waren lid van de genootschappen van waaruit ze de burgerdeugden propageerden. De burgerlijke vrijheid veronderstelde daarom betrouwbaarheid, samenhang en harmonie.⁹⁰

⁸⁸ R. Aerts, & H. te Velde, (red) *De stijl van de burger. Over Nederlandse burgerlijke cultuur vanaf de middeleeuwen* (Kampen 1998) 17.

⁸⁹ Aerts, *De stijl van de burger*, 18.

⁹⁰ Ibidem, 21.

De burgerlijke cultuur propageerde de vrijheid. Dit betekende dat de kunst, zoals Thorbecke zei, geen zaak van de staat was, maar vanuit particulier initiatief tot stand moest komen. Tegelijkertijd hield de burgerlijke cultuur een zekere gemeenschapszin en harmonie in. Individueel optreden werd niet gewaardeerd en de burgerlijke cultuur en kunst kwamen voort uit een gezamenlijk burgerlijk optreden. In de negentiende eeuw werden voor verschillende gelegenheden genootschappen of organisaties opgericht om de burgerlijke cultuur en kunst tot uiting te laten komen. In veel gevallen werd een eeuwfeest aangegrepen om een herdenking te houden en een monument te plaatsen. De herdenking als die van de Slag bij Heiligerlee in 1868 werden georganiseerd om het historisch bewustzijn van de burgers te stimuleren en te intensiveren.⁹¹

Met betrekking tot het Domplein waren twee eeuwfeesten te vieren. In 1879 was de tekening van de Unie van Utrecht driehonderd jaar geleden en in 1886 bestond de Universiteit Utrecht tweehonderdvijftig jaar. Het waren twee gelegenheden die door de burgerij van Utrecht en zelfs van heel Nederland aangegrepen werden ter bevordering van het historische bewustzijn. Tegelijkertijd zijn de twee gebeurtenissen van groot belang voor de opkomst van de burgerij. Gugel schreef dat de burgerlijke kunst pas tot stand kon komen toen de greep van de kerk op de samenleving verslaptte en toen de wetenschap een vlucht nam. De Unie van Utrecht van 23 januari 1579 was bij uitstek de gebeurtenis waarbij de macht de van katholieke kerk en de katholieke landsheer verdween en de weg vrij kwam voor de meer burgerlijke tolerante christelijke samenleving. Het stichten van de universiteit in 1636 is uiteraard het teken dat de wetenschap een hoge vlucht nam.

De twee gebeurtenissen passen uitstekend binnen het theoretische kader van Gugel en waren zelfs een voorwaarde voor het ontstaan van de moderne burgerlijke samenleving. De twee momenten waren in negentiende-eeuwse ogen exemplarisch voor de breuk tussen de middeleeuwse feodale maatschappij en de renaissancistische burgersamenleving. Het zijn momenten van discontinuïteit die de weg vrijmaakten voor een dynamische burgerlijke maatschappij, een voorwaarde voor de opkomst van de burgerij. De viering van deze data

⁹¹ J. Bank en M. Buuren, *Hoogtij van burgerlijke cultuur* (Den Haag 2000) 62.

staan in contrast met het jaar 1482 dat Alberdingk Thijm koos voor zijn historische novelle waarin juist het herstel van de bisschop en het katholieke geloof centraal staan.

Voor de twee gelegenheden werden verschillende burgercomités opgericht. Al in 1829 werd ter gelegenheid van de tweehonderdvijftigste gedenkdag van de Unie van Utrecht het idee voor een nationaal gedenkteken geopperd.⁹² Het monument zou moeten bestaan uit een voetstuk waarop een rechtopstaande pijlenbundel geplaatst was met daaromheen een wimpel geslingerd met het opschrift ‘Concordia res parvae crescunt, discordia maximae dilabuntur.’⁹³ Het plan werd echter met weinig enthousiasme ontvangen en stierf een zachte dood met de belangrijkste initiatiefnemer M. van der Bank in 1862.⁹⁴

Een tweede commissie kreeg wel voet aan de grond. In 1877 kwam een groep mensen bijeen op initiatief van Servaas van Rooyen die in de zomer van dat jaar een oproep deed in verschillende landelijke kranten aan allen die de gedenkdag niet ongemerkt voorbij wilden laten gaan, zich bij hem te melden.⁹⁵ Een van degenen die reageerden was Nicolaas Beets, hoogleraar kerkgeschiedenis en christelijke ethiek en rector magnificus van de Universiteit Utrecht, als auteur beter bekend als Hildebrand. Hij zorgde er onder andere voor dat Prins Hendrik erevoorzitter werd van de commissie. De architect J.F. Nieuwenhuis kreeg de opdracht een ontwerptekening van het monument te maken. De tekening zou vervolgens ter beoordeling worden voorgelegd aan afgevaardigden uit de verschillende provincies die de Unie destijds hadden ondertekend.⁹⁶

Het monument zou moeten bestaan uit een ‘kolom samengesteld uit zeven kleinere kolommen [de provincies die aan de ondertekening van de Unie deelnamen M.A.W.] welke het beeld der Vrijheid omhoog houdt. Als onderbouw komt een breed achtkant waarvan op zeven zijden de namen der zeven provinciën geschreven zijn, terwijl de achtste zijde, tevens

⁹² M. van der Wal, ‘Een kleide schatting van hulde en eerbied. De mislukte poging tot oprichting van een monument voor de Unie van Utrecht’ in: Adang, M., Brandhof, M. van den, Nieuwstraten, R. (red.) *Met eigen ogen. Opstellen aangeboden door leerlingen en medewerkers aan Hans L.C. Jaffé* (Amsterdam 1984), I a 364.

⁹³ Kleine dingen groeien door eendracht, door tweedracht vallen de grootste dingen uiteen.

⁹⁴ E. Lanbrechtsen-Nas, ‘Jan van Nassau op het Domplein. Een beeld als uiting van nationalisme’ In: *Jaarboek Out-Utrecht* (Utrecht 1999), 116.

⁹⁵ Lanbrechtsen-Nas, ‘Jan van Nassau op het Domplein. Een beeld als uiting van nationalisme’, 119.

⁹⁶ Lanbrechtsen-Nas, ‘Jan van Nassau op het Domplein. Een beeld als uiting van nationalisme’, 121.

de ingangszijde voor de kolom vormende, het opschrift Oranje Nassau of Jan van Nassau zoude kunnen bekomen. Vier leeuwen op dezen onderbouw geplaatst die de afgeworpen ketenen in den bek houdende, daarmee den toegang afsluiten, bewaken de aanranding der vrijheid. De leeuw boven den ingang is in staande houding gedacht met het wapenschild van Oranje Nassau.⁹⁷ Wegens de dood van Prins Hendrik en het tekort aan financiële middelen is het plan niet uitgevoerd.

Een aantal burgers wilde echter graag een blijvende herinnering aan de herdenking van de Unie van Utrecht. Uiteindelijk vond in september 1879 een plechtige bijeenkomst plaats in het gebouw van Kunsten en Wetenschappen waar 133 burgers een medaille kregen uitgereikt met aan de ene zijde de buste van graaf Jan van Nassau, met het opschrift 'stichter der Unie van Utrecht' en aan de andere zijde de Hollandse leeuw met zwaard en pijlenbundel begeleid door de tekst 'Dankbaarheid, Eendracht en vrijheid', alles omgeven door elf sterren van de provincies. Namens het feestcomité sprak J.W. Schubart. Hij benadrukte het belang van de 'leden van ons geliefd vorstenhuis en in de eerste plaats de grondlegger onzer vrijheid, die wij steeds herdenken.'⁹⁸

Het beeld kwam er naar een ontwerp van J.Th. Stracké. Het werd in 1883 onthuld op het Domplein, vlakbij de zaal waar de Unie getekend was in aanwezigheid van koning Willem III en koningin Emma. Het commissielid Ruitenschild hield de feestrede: 'Hier staan wij op denzelfden grond, waar voor drie eeuwen het verbond werd gesloten, dat ons volk vrij en groot onder de volken van Europa heeft gemaakt.'⁹⁹ Het beeld moest dus de – burgerlijke – vrijheid symboliseren en de rol die de Oranjes bij het verkrijgen daarvan hadden gespeeld.

De viering van het tweede belangrijke Utrechtse eeuwfeest liep uit op een veelbesproken drama. Utrecht zou zes jaar lang in de ban zijn van de bouw van het academiegebouw van de Universiteit Utrecht. In 1886 zou de Universiteit tweehonderdvijftig jaar bestaan en voor de gelegenheid namen verschillende leden uit de Utrechtse middenstand het initiatief voor een

⁹⁷ Van der Wal, 'Een kleine schatting van hulde en eerbied. De mislukte poging tot oprichting van een monument voor de Unie van Utrecht', 140.

⁹⁸ *Utrechts Provinciaal en Stedelijk Dagblad*, 21/9/1879.

⁹⁹ A.R. Ruitenschild, *Redevoering bij de plechtige onthulling van het standbeeld van Graaf Jan van Nassau te Utrecht op den 15. October 1883* (Utrecht 1883) 7.

geschenk aan de universiteit. Het was nu niet de gegoede burgerij die de opkomst van de eigen klasse groots wilde vieren, maar het waren de winkeliers en kroegbazen die het initiatief namen, opgelucht dat de voor hun omzet zo belangrijke studenten in de stad zouden blijven. De feestvreugde was extra groot omdat het voortbestaan van de universiteit in 1883 was bedreigd door de motie Schaepman die bezuiniging op het hoger onderwijs inhield. Utrecht zou bijna zeker slachtoffer zijn geworden. In mei 1885 kwam de commissie bijeen. Ruim driehonderd man verzamelde zich in het gebouw voor Kunsten en Wetenschappen aan de Mariaplaats in Utrecht en er werd een nieuwe commissie samengesteld waarin nu ook de politieke en maatschappelijke zwaargewichten plaatsnamen.¹⁰⁰

Het idee had als doel om de universiteit een geheel nieuw academiegebouw aan te bieden. Het geschenk moest een symbool worden voor de verbondenheid tussen de stad en de universiteit. Bovendien moest het bouwwerk, ontworpen door Gugel en Vermeijs, het karakter dragen van de vooruitgang die de wetenschap in de Renaissance teweeg heeft gebracht. Met betrekking tot het academiegebouw schreven Gugel en Vermeijs dat ‘de herleving van de klassieke oudheid op taalkundig en wetenschappelijk gebied, en daarmee de ontwikkeling en de bloei der Universiteiten met de gelijktijdige hervormingen op het gebied der beeldende kunsten zo nauw in verband staan dat de keuze van de renaissance stijl voor het nieuw te stichten monument als vanzelf aangewezen is.’¹⁰¹

De twee monumenten, het standbeeld van Jan van Nassau en het academiegebouw, kunnen op twee manieren burgerlijke kunst genoemd worden. Aan de ene kant hebben de monumenten een burgerlijk karakter gekregen en aan de andere kant zijn ze vanuit een burgerinitiatief tot stand gekomen. In beide gevallen passen de monumenten binnen de dynamische denkwereld. Het beeld en het gebouw verwijzen naar twee breekpunten in de Nederlandse geschiedenis die door Gugel als essentieel worden beschouwd voor de opkomst van de moderne burgerlijke en liberale maatschappij. Het burgerlijk initiatief om de

¹⁰⁰ J.D.C. van Dokkum, ‘Hoe de Utrechtsche Hoogeschool een universiteitsgebouw kreeg’ In: *Jaarboekje van Oud-Utrecht* 13 (1936) 177.

¹⁰¹ ‘Het Universiteitsgebouw’ *Bouwkundig weekblad* 6 (1887) 241.

Nederlandse bevolking bewust te maken van de geschiedenis en de nationale helden heeft als uitgangspunt dat de samenleving en de cultuur dynamisch zijn. Het idee, net als de genootschappen en organisaties zelf, komt voort uit de verlichte idealen die er vanuit gaan dat de mens te verheffen en te verbeteren is.¹⁰²

2.3 Het Domplein als dynamisch historisch monument

Voor Gugel is de enige juiste stijl een historische. Hij grijpt hiermee terug op het verleden en geeft op die manier de architectuur een betekenis. Zo hoorde het academiegebouw het karakter van de bloei van de zeventiende-eeuwse wetenschap uit te stralen. Hiermee wijkt hij in feite nauwelijks af van Cuypers en Alberdingk Thijm, die vonden dat de katholieke geloofsbeleving bij uitstek paste bij de gotische kathedraal. In die zin heeft Van der Woud gelijk als hij het debat over de stijlen relativeert en schrijft dat de discussie niet zozeer gaat over de idealistische grondbeginselen van de bouwkunst als wel over het vormsysteem waarmee de beginselen kenbaar gemaakt moesten worden, namelijk neogotiek of neorenaissance.

Van groot belang is echter het dynamische element in de denkwereld van Gugel, waarvan het burgerlijk karakter een belangrijk onderdeel is. Hij staat in veel opzichten haaks op de statische denkwereld van Cuypers en vooral die van Alberdingk Thijm, voor hen is de universeel christelijke waarheid die schuilt achter het vormensysteem onmiskenbaar van groot belang. Hierbij moeten echter twee kanttekeningen geplaatst worden. Het zal in de eerste plaats niet zo zijn dat het 'Driemanschap' een afkeer had van alle andere kunst dan gotische kunst. Bovendien is het niet zo dat Gugel het katholieke karakter van de gotische kathedraal heeft willen ontkennen.

Uit *De geschiedenis van de bouwstijlen* wordt duidelijk dat Gugel een permanente ontwikkeling ziet in de kunst en de architectuur. Kenmerkend is het progressieve karakter van de ontwikkeling: af en toe is er stagnatie of achteruitgang, maar uiteindelijk is de ontwikkeling positief. Van de mens die dicht bij de dieren staat – of van het dier afstamt, dat

¹⁰² J. Kloek & W.W. Mijnhardt, *Blauwdrukken van een samenleving* (Den Haag 2001) 586.

laat Gugel wijselijk in het midden – via de opkomst van de religieuze kunst, uiteindelijk naar de hoogste vorm van kunst als uiting van de vrije geest en de verlichte wetenschap. Hiermee staat Gugel wel in een spagaat: aan de ene kant lijkt hij waardevrij te oordelen door kunst in de tijd te plaatsen, aan de andere kant beoordeelt hij de latere kunst als hoger omdat de beschaving die haar voortbracht verder was ontwikkeld. In beide gevallen legt hij echter wel de nadruk op de dynamiek van de geschiedenis.

In de strijd rond het academiegebouw waren er zodoende andere dan burgerlijke argumenten die pleitten voor een renaissancistische stijl. Niet alleen het wetenschappelijk karakter moest spreken uit het gebouw, het moest tevens een product zijn van de eigen tijd. Gugel schreef dat ‘het van belang [is] dat nieuwe gebouwen worden neergezet naar de aard van de tijd, momenteel is de Holl[andse] ren[aissance] in de mode en deze stijl verdient dus de voorkeur, het is de geest van de tijd met de nadrukkelijke handhaving der nationale typen en kunsttraditiën,’ en ‘iedere architectonische schepping en voornamelijk iedere monumentale schepping behoort den stempel te dragen van den tijd harer stichting.’¹⁰³ Het monument verwijst dus niet alleen meer naar de zeventiende-eeuwse Renaissance en naar de opkomst van de wetenschap, maar het moet nu ook de geest van de negentiende eeuw uitspreken. Het is in de eerste plaats een nogal paradoxaal standpunt. In de tweede plaats is het echter volgens de kunsttheoretische uiteenzetting van Gugel van groot belang dat een bouwwerk in de geest van zijn eigen tijd wordt gebouwd. Naarmate de geest van de tijd verandert, verandert de bouwkunst mee waardoor deze zich ontwikkelt en verheft.

De kwestie rond het academiegebouw kreeg een nieuwe wending toen het bestuur van de gezaghebbende ‘Maatschappij tot bevordering der Bouwkunst’ in een open brief het beleid van de minister van Binnenlandse Zaken J. Heemskerk bekritiseerde. Het bestuur schreef dat ‘sommige voorwaarden van het door de Regeering gewenschte programma van eischen voor die stichting, als het voorschrijven van een bepaalde stijl, een belemmering waren voor de vrije kunstuiting van de bouwmeesters.’¹⁰⁴ Opvallend is dat Cuypers, ook

¹⁰³ ‘Het universiteitsgebouw te Utrecht’ *Bouwkundig weekblad* 6 (1887) 255.

¹⁰⁴ C. Muysken en C.T.J. Louis Rieber, ‘Mededelingen betreffende de Maatschappij’, *Bouwkundig weekblad* 7 (1887) 285.

bestuurslid van de Maatschappij weigerde te tekenen. In een antwoord schreef de minister ‘zich te blijven volharden in zijn verlangen.’¹⁰⁵ De kwestie bleef liggen, wat ertoe leidde dat de kamer tijdens de behandeling van de staatsbegroting de minister ter verantwoording riep. Het kamerlid Greeve van de Liberale Unie meende dat de minister te ver ging en dat de vrijheid moest worden gelaten omtrent de keuze van de stijl. ‘[...] De regeering moest zich niet stellen op het standpunt dat zij zelve moet bouwen. Dat moet de gemeente Utrecht doen.’¹⁰⁶

Het principe dat de kunst dynamisch is en zeker niet gereguleerd kan worden, werd behartigd door de liberale vleugel in het parlement. Het waren de burgers van Utrecht die met de viering van het eeuwfeest van de Universiteit mede de opkomst van de verlichte wetenschap wilden vieren. Een terughoudende overheid met betrekking tot de schone kunsten hoorde hier bij. Uiteindelijk zou de minister Savornin-Lohman een einde maken aan de kwestie ten gunste van de initiatiefnemers.

Het idee dat bouwkunst niet iets statisch is, maar het product van een historisch proces, is verder uitgewerkt door de Utrechtse stadsarchitect Nieuwenhuis. Hij heeft zich in verschillende afleveringen van het *Bouwkundig weekblad* afgevraagd wat de loop van de tijd voor invloed heeft gehad op de monumenten. Hij kijkt vooral naar de megaprojecten uit de vijftiende en zestiende eeuw. Hij constateert aan de ene kant dat ze zelden stijlzuiver zijn, maar benadrukt dat de gebouwen wel een harmonisch karakter hebben. Het is volgens hem van groot belang dat de restaurateur weet hoe er met de historische dynamiek, die verscholen zit in diverse gebouwen, moet worden omgegaan. Nieuwenhuis schrijft dat een kathedraal veelal meerdere bouwmeesters kende en hij vraagt zich zodoende af of ‘niet iedere nieuwe bouwmeester die zich kundig genoeg gevoelde het als zijn taak [a]chtte, zoodra hij de werkzaamheden overnam een nieuw project voor de voltooiing te maken, en wel naar den laatsten smaak, onverschillig of zulks met het oude werk klopte, al dan niet.’¹⁰⁷

¹⁰⁵ ‘Het universiteitsgebouw te Utrecht’, *Bouwkundig weekblad* 7 (1887) 300.

¹⁰⁶ ‘Het universiteitsgebouw te Utrecht’, *Bouwkundig weekblad* 7 (1887) 312.

¹⁰⁷ F.J. Nieuwenhuis, ‘Het oordeel van een partijdige’ *Bouwkundig weekblad* 4 (1884) 279.

Hij gaat nog een stap verder door te beweren dat het ‘dikwijls alleen aan toeval en geldgebrek te wijten is, wanneer latere tijden niet alles van eene vroegere periode opruimden!’¹⁰⁸ Tot zover zal Cuypers de ideeën van de Utrechtse stadsarchitect begrepen kunnen hebben. Ook hij kon natuurlijk zien dat veel bouwwerken niet eenduidig zijn wat betreft stijl. De vraag is echter hoe met de grillige historische overblijfselen moet worden omgegaan. Nieuwenhuis stelt zich deze vraag in het volgende zeer tekenende citaat:

‘Nu staan wij voor het verval van een diergelijk samenstel van verschillende bouwvormen, ik neem als voorbeeld de Utrechtsche Dom, wiens bouwperiode ook van den vroeg Gothischen tijd tot in het Renaissance loopt.

Zal niet iedereen het prijzen dat de fabriek van draagbaar gas¹⁰⁹ van die kerk verwijderd is, wenscht men niet evenzeer de verwijdering van de onoogelijke stovenhokken, daartegen gebouwd, of van de daaraan gebouwde kerkekamer? Zal er iemand treuren, indien de zoogenaamd-Gothische portaalaanbouw van het begin dezer eeuw, aan de zijde van het ingestorte schip verdwijnt? Ik geloof van niet. Ook dan nog is geen kwaad geschied, zullen de kunstvrienden zeggen. Maar aan de zijde van den kruisgang staat een alleronbeholpenste kunstlooze laat Gothische kapel-aanbouw die de geheele kerk aan die zijde ontsiert. Werd die verwijderd, dan zou men misschien over vandalisme schreeuwen en toch, wat zou meer vandalisme zijn, die kapel daartegen aan te bouwen of haar weer te verwijderen. Hetzelfde geldt voor een uitbreiding en verbouwing van de oude Sacristy, waardoor men en de oude Sacristyvorm totaal bedierf, en de vrije werking van het zoo schoone vroeg Gothische koor aan die zijde belemmerde. Hoewel zelf het oude venster nog ingemetseld voorhanden is, zou toch waarschijnlijk het verwijderen van het laatste ontsierende stuk en het terugbrengen in den ouden nog aanwezigen vorm worden uitgekreten als schending van het monument, en waarom? Alleen omdat deze stukken uit den Gothische tijd dagteekenen.’¹¹⁰

¹⁰⁸ Nieuwenhuis, ‘Het oordeel van een partijdige’, 279.

¹⁰⁹ Vanaf april 1827 was de Domkerk met gas verlicht. Het gas werd in bussen aangevoerd en vervolgens overgetapt in een gastank naast de toren. A. van Hulzen, *Utrecht bij gaslicht* (Den Haag 1980) 65.

¹¹⁰ Ibidem, 280.

Niet veel later vraagt hij zich af of ‘het niet inconsequent is de beoordeling of de 18^e en 19^e eeuw aan een bouwwerk geknoeid hebben toe te staan, maar datzelfde oordeel te verbieden waar het vroegere eeuwen betreft en of niet de Renaissance, of de Gothiek zelve, betere zaken verknoeid hebben; en toch dat oordeel verbiedt men. Met welk recht trekt men hier grenzen? Kunnen latere geslachten ook ons dan niet weer dat recht ontzeggen.’¹¹¹

Het is volgens Nieuwenhuis niet te zeggen welke delen van een kerk als de Dom historisch van belang zijn en welke niet. Elk tijdperk heeft haar eigen betekenis en haar eigen producten achter gelaten. Hij noemt als voorbeeld de dom te Straatsburg: ‘Hier een Romaansch koor met krypta en dwarsschip uit het beste Gothische tijdvak; daarvoor eene wonderschoone, reeds overrijpe façade, opgebouwd in steeds later en later wordende vormen, naar steeds gewijzigde projecten. Tegen het Romaansche dwarsschip een zeer laat, in overrijke vormen gebouw Gotisch portaal. Inwendig een Renaissance uurwerk. En toch bij al die verscheidenheid van vormen, wat een eenheid van gedachten! Moeten wij bij zulk een kunstwerk niet tot de overtuiging komen, dat waarlijk niet de uitwendige vorm alleen, maar veel meer nog de inwendige gedachte en de opvatting de eenheid van een bouwwerk beheerscht.’¹¹²

Nieuwenhuis vervolgt dat het streven naar eenheid iets is van de laatste jaren. Het komt bovendien niet bij de kunstenaar vandaan, maar uit de wetenschap. Deze streeft naar perfectie en in de bouwkunst naar stijlzuiverheid.¹¹³ ‘[W]aar men dus tegenover een gegeven van bepaalde stijlvormen staat, verlangt onze wetenschappelijke kennis van bouwvormen, voortzetting in diezelfde stijlvormen. Bij onze tegenwoordige toestanden hebben die als het ware een ouder en beter recht, dan de gril van de dag.’¹¹⁴ In het geval van de Domkerk benadrukt hij dat ‘[w]ij hier niet te doen hebben met den bouw eener nieuwe cathedrale,

¹¹¹ Ibidem, 280.

¹¹² F.J Nieuwenhuis, ‘Nieuwe toevoegsels aan oude kerkgebouwen’ *Bouwkundig weekblad* 15 (1895) 276.

¹¹³ Nieuwenhuis, ‘Nieuwe toevoegsels aan oude kerkgebouwen’, 277.

¹¹⁴ Ibidem, 277.

binnen den tijd van een of twee menschenleeftijden, zooals bij de groote Fransche voorbeelden het geval is, maar met eene zeer langere stuksgewijze verbouwing van eene bestaande Romaansche kerk, in de verschillende Gothische tijdperken. Geen domineerend meester, geen vooraf vastgesteld plan, neen, een mengelmoes van diverse plannen en vormen door elkander.¹¹⁵

Nieuwenhuis trekt vervolgens een lijn naar de huidige tijd en vraagt zich af in hoeverre het nu geoorloofd is kerken uit te breiden in een moderne stijl. Hij schrijft dat ‘de bouwmeesters van vroeger tijden zich geregeld hebben onthouden van het restaureeren of bijbouwen in bestaande vormen, en juist daaraan zijn zooveel gelukkige combinaties van verschillende kunstvormen te danken. Zij hebben daarmede, [...], echter alleen bewezen, dat aanbouw aan bestaande gebouwen volstrekt niet in den zelfden stijl behoeft te zijn om een samenhangend geheel te vormen, en dat de scheppingskracht van den bouwmeester in zijn eigen vormstelsel meestal grooter en gelukkiger zal zijn dan in een aangeleerden vroegeren vorm. Voor geheel nieuwe bijgebouwen ben ik het dan ook geheel met de historische opvatting eens en heb daarvoor in den bekenden universiteitsbouw-strijd te Utrecht, te zijner tijd behoorlijk een lans gebroken.’¹¹⁶

Nieuwenhuis schrijft niet alleen dat het mogelijk is om bijvoorbeeld het academiegebouw in een moderne stijl te bouwen, het is zelfs wenselijk, zo blijkt uit een ingezonden brief in het *Bouwkundig weekblad*. Hij is het in de brief eens met de historische opvatting van Gugel, die volhield dat de geschiedenis een dynamisch proces is, nieuwe bebouwing moest daarom altijd in een moderne (in dit geval een neorenaissancistische) stijl opgetrokken worden.¹¹⁷ De ontwikkeling van de kunst en de architectuur was nooit tot stand gekomen, als bouwmeesters niet constant hun eigen plan hadden getrokken en eerder naar modernisering verlangden dan naar traditie. In *De geschiedenis van de bouwstijlen* wordt de renaissance behandeld als een moderne bouwstijl. Het academiegebouw is in die zin een modern

¹¹⁵ F.J. Nieuwenhuis, ‘Nog eens de Domkerk te Utrecht’ *Bouwkundige Bijdragen* 24 (1904) 563.

¹¹⁶ F.J. Nieuwenhuis, ‘Herstellen of vervallen’ *Bouwkundig weekblad* 25 (1905) 459.

¹¹⁷ F.J. Nieuwenhuis, *Bouwkundig weekblad* 7 (1887) 296.

gebouw, als de neorenaissance, zoals Gugel voorstaat, wordt beschouwd als negentiende-eeuwse en dus een moderne bouwkunst.

Zo is ook de theorie van Gugel en Nieuwenhuis modern te noemen wanneer ze spreken over een constante ontwikkeling in de kunst met een ongewis einde. Het academiegebouw was aan de ene kant naar de smaak van de negentiende eeuw gebouwd en dus modern. Tegelijkertijd moest het gebouw het karakter van de bloei van de wetenschap in de zeventiende eeuw uitstralen. Gugel lijkt zich hiermee enerzijds te willen houden aan zijn eigen principes dat de geschiedenis een onomkeerbaar proces is en dat de tijdgeest van vroegere tijden niet is terug te halen. Anderzijds lijkt hij zich te willen houden aan de wensen van de opdrachtgevers die juist het karakter van de oprichtingstijd van de universiteit wilden terugzien in hun geschenk.

2.4 De schilderachtigheid van het Domplein

Nieuwenhuis en Gugel beschrijven beiden hoe de bouwkunst zich in de loop der jaren heeft ontwikkeld. In de eerste plaats geven ze hiermee een verklaring waarom deze is gekomen op het punt waar ze nu is, van gotische via renaissancistisch tot moderne burgerlijke bouwkunst. Daarnaast leggen ze uit dat de zich opvolgende stijlen elkaar eerder aanvullen dan elkaar tegenspreken. Uiteindelijk ontstaat in het stadsgezicht het zo gewaardeerde schilderachtige element; de bonte verscheidenheid aan kleuren, vormen en stijlen. Schilderachtigheid is hiermee het gevolg van de historische dynamiek.

Schilderachtigheid gaat in de eerste plaats over esthetiek, het is iets wat mooi of lelijk gevonden kan worden. Het streven naar schilderachtigheid kan in die zin gezien worden als een breuk met de theorievorming van het idealisme. Waar uit de schoonheidsleer van Cuypers en Gugel naar voren komt dat het bouwwerk als drager van een idee belangrijker is dan de uiterlijke schoonheid van het gebouw zelf, stelde bijvoorbeeld de architect Isaac Gosschalk het *kijken* naar het gebouw centraal in tegenstelling tot het *begrijpen*. De esthetica

verschoof van de samenhang van constructie en decoratie, naar het belang van kleurgebruik, visuele harmonie en contrast, en dus naar meer subjectieve kenmerken.¹¹⁸

In zijn beroemd geworden boek *Het koninkrijk der Nederlanden voorgesteld in eene reeks van 136 naar de natuur geteekende schilderachtige gezigten* beschrijft J.L. Terwen de schilderachtigheid van de Nederlandse stads- en dorpsgezichten. Niet alleen geeft hij veel informatie over de economische en sociale staat van het land, maar ook worden alle schilderachtige stadskernen en aangezichten per dorp en stad beschreven. Nergens in het boek worden idealen of plannen van bouwmeesters behandeld, maar overal wordt de situatie zoals men die aantreft beschreven en beoordeeld op uiterlijke schoonheid. Over de Domkerk schrijft Terwen dat ‘men [s]edert eenige jaren is begonnen om het uitwendige van dezen eerwaardigen tempel in al zijne oorspronkelijke schoonheid te herstellen, en ofschoon men daarmede nog niet geheel gereed is, is de indruk, dien het heerlijke gebouw op den aanschouwer maakt, diep en treffend. De kerk prijkt met een zeer sierlijk, orgel, en bevat nog vele merkwaardigheden en overgebleven praalgraven, als: de fraai gebeitelde zwart marmeren tombe van den laatsten aartsbisschop Frederik Schenk van Tautenburg (†1580); het afbeeldsel van dien prelaat is levensgroot in biddende houding daarop uitgehouwen, doch de tombe is zeer beschadigd.’¹¹⁹ Uit de bijbehorende staalgravure blijkt ook dat schoonheid niet zozeer wordt bereikt door stijlzuiverheid, maar veel meer door de visuele relatie tussen een gebouw en de omgeving.¹²⁰

Uit verschillende teksten van Nieuwenhuis en Gugel blijkt echter dat schilderachtigheid wel degelijk een zekere betekenis en waarde kan hebben. De verscheidenheid aan stijlen en vormen was een product van de zich ontwikkelende bouwkunst. Dat deze verscheidenheid juist iets kan toevoegen aan de betekenis van het stedelijk ensemble blijkt als Gugel schrijft dat ‘[h]et [de] eenvormigheid is, die met ons schoonheidsgevoel evenzeer strijdt, als de eentonigheid in de muziek. De overeenkomst of gelijkheid van indrukken op beiderlei gebied is zelfs zoo groot, dat wij, ter aanduiding daarvan, veelal van hetzelfde woord eentonigheid

¹¹⁸ Van der Woud, *Waarheid en Karakter*, 117.

¹¹⁹ J.L. Terwen, *Het koninkrijk der Nederlanden voorgesteld in eene reeks van 136 naar natuur geteekende schilderachtige gezigten en beschreven door J.L. Terwen* (Gouda 1859) 121.

¹²⁰ Van der Woud, *Waarheid en karakter*, 116.

gebruik maken. Op deze vereischten berust in de bouwkunst de wet der Eurhythmie. [...] ter vermijding [van de eentonigheid M.A.W.] verlangt de Eurhythmie een gepaste afwisseling in de geordende opeenvolginge van onderdeelen.¹²¹

Gugel en Nieuwenhuis waren het eens dat eenheid van stijl niet een voorwaarde was voor eenheid in gedachte. Gugel schrijft bijvoorbeeld dat de combinatie van gotiek en renaissance van de Antwerpse beurs het gebouw een schilderachtig en aardig aanzien geeft.¹²² Hij spreekt zichzelf echter weer tegen als hij schrijft dat het niet wenselijk is dat twee stijlen verenigd worden in een gebouw.¹²³ Schilderachtigheid in de vorm van een bonte verzameling van stijlen is dus niet hetzelfde als een rommelig bouwwerk. Uit alles blijkt echter dat de ware grondgedachte niet verloren hoeft te gaan bij het gebruik van verschillende stijlen. 'De ware eenheid onderstelt verscheidenheid, zij is de vereeniging van het menigvuldige tot een volkomen afgerond geheel.'¹²⁴ Hiermee is de bonte verscheidenheid niet meer alleen een manier om een stedelijk ensemble een aardige uitstraling te geven, het is ook een manier om de *ware* eenheid over te brengen. Het gaat hier om dezelfde eenheid die ook uit de natuur spreekt.

De vraag of verschillende stijlen naast elkaar gebruikt mochten worden, werd op den duur vanzelf opgeworpen in de discussie rond het academiegebouw. Volgens Cuypers en De Stuers vormden de Pandhof, de Kapittelzaal en het te bouwen academiegebouw een eenheid. Rijksbouwmeester J. van Lokhorst maakte een gotisch tegenontwerp en schreef dat 'er geen goede reden is om aan te toonen voor het stichten van een gebouw in renaissancestijl, waar dit moet worden geplaatst te midden van Gothische bouwwerken, welke onder de fraaiste van ons land te rekenen zijn, en te minder waar het nieuwe gebouw met een dier Gothische gebouwen in intieme verbinding moet komen. Door willekeurig een anderen stijl te kiezen, hebben zij niet alleen de doelmatigheid op vele punten opgeofferd, maar ook zal inwendig

¹²¹ Gugel, *De geschiedenis van de bouwstijlen*, 35.

¹²² Ibidem, 38.

¹²³ Ibidem, 36.

¹²⁴ Ibidem, 36.

ter plaatse waar het nieuwe gebouw tegen het oude aansluit, in de profileering en in alle vormen en decoratieve motieven eene ware disharmonie ontstaan.¹²⁵

Gugel en Vermeijs bestrijden de noodzaak om van de kerk en het academiegebouw een eenheid te maken. Ze schrijven in een reactie aan Lokhorst dat ‘de omstandigheid, dat het gebouw in de onmiddellijke nabijheid van den Dom is gelegen de keuze van de stijl niet kan influenceeren.’ Het is volgens hen nooit zo geweest dat ‘in de omgeving van een Gothische kerkgebouw, hoe verheven ook als kunstwerk en eerbeidwaardig als monument, alle andere gebouwen, onafhankelijk van hunne bestemming en van den tijd hunner stichting, ook in Gothischen stijl behoorden te worden opgetrokken.’¹²⁶ Gugel en Vermeijs benadrukken zelfs het belang van een duidelijke scheiding van de twee gebouwen. Als voorbeeld benadrukken de architecten dat ‘het groot auditorium¹²⁷ gotisch [is], de senaatskamer daarentegen niet. Beide zalen danken hare beteekenis veeleer aan de geschiedkundige dan aan eene werkelijke en hooge kunstwaarde, en kunnen des te meer in een nieuw gebouw worden opgenomen zonder in stijl daarmee overeen te komen.’¹²⁸

De kern van het meningsverschil is niet zozeer de vraag of het academiegebouw gotisch of renaissancistisch moest worden opgetrokken, maar welke stijl het meest recht zou doen aan de bijzondere omstandigheden. In welke relatie moest het staan tot de omgeving en hoe moest het bouwwerk recht doen aan de historische werkelijkheid. Voor Gugel en Vermeijs was het daarom van belang dat het gebouw zich op twee manieren moest onderscheiden van de Domkerk. In de eerste plaats diende de kerk zich als religieus gebouw te onderscheiden van het profane academiegebouw en in de tweede plaats diende het gebouw zich als middeleeuws te onderscheiden van het negentiende-eeuwse academiegebouw. Dat het verschil in stijlen uiteindelijk een schilderachtig beeld kan oproepen is een bijkomend effect en blijkt uit de teksten van Gugel en Vermeijs niet het doel geweest te zijn.

¹²⁵ ‘(A. et A.) De Utrechtsche Universiteit’, *Opmerker* 21(1887) 318.

¹²⁶ ‘(A. et A.) De Utrechtsche Universiteit’, 320.

¹²⁷ De Kapittelzaal

¹²⁸ Ibidem, 320-1.

2.5 Conclusie

De verzameling ideeën van Gugel, Nieuwenhuis, Vermeijs, Stracké en alle betrokken burgercommités zijn in dit hoofdstuk bijelkaar gebracht en bestempeld als dynamisch. Het is niet zo dat alle betrokkenen dezelfde ideeën hadden over wat er met het Domplein moest gebeuren. Nooit heeft er een gezamenlijk actieplan van de betrokken architecten, de gemeente en de verschillende burgercommités, bestaan. Wat dat betreft is de werkelijkheid altijd weerbarstiger dan de theorie. Gugel en Nieuwenhuis waren bijvoorbeeld met elkaar in conflict over het dak van de Domkerk. Waar Gugel meeging in de plannen van Cuypers, gaf Nieuwenhuis het advies aan de NHK om het dak juist niet te vervangen. Nieuwenhuis geeft in geen bekende publicatie blijk dat hij tegen het vervangen van het dak van de Domtoren was, hij beschrijft het zelfs als een noodzakelijke ingreep.¹²⁹ Gezien vanuit zijn standpunt in de artikelen over vervallen en herstellen is het eerder aan te nemen dat Nieuwenhuis de veranderingen veel liever liet bestaan.

De overeenkomst tussen het burgerlijke, het historische en het schilderachtige is, dat in alle drie gevallen de dynamiek van de geschiedenis en de samenleving als uitgangspunt genomen wordt. De negentiende-eeuwse burger heeft baat bij een dynamische samenleving, wat betekent dat in de geschiedenis bij uitstek de ontwikkeling en het veranderingsproces van belang zijn. Deze uit zich vervolgens in een bonte verzameling van stijlen en ideeën. Een van de belangrijkste kenmerken van de dynamische denkwereld is dat ze niet uitmondt in een verzameling van tegenstrijdige ideeën. Er is volgens Gugel geen sprake van ideeën die met elkaar gebotst hebben, sterker nog ze blijken elkaar aan te vullen. Uiteindelijk, zo concludeert hij - en Nieuwenhuis samen met hem -, mondde de grote verscheidenheid aan stijlen, vormen en ideeën ten slotte uit in een eenheid van gedachte. Deze gedachte wordt door Gugel zelfs de *ware* gedachte genoemd.

In de eerste zin van *De geschiedenis van de bouwstijlen* vertelt Gugel al wat deze *ware* gedachte is: de natuur. Op dit punt hebben met name Gugel en Nieuwenhuis een moeilijke relatie met

¹²⁹ F.J. Nieuwenhuis, *De restauratie van den Domtoren te Utrecht* (Utrecht 1912) 22.

Cuypers. Beiden delen het standpunt dat achter de materie een idee schuilgaat, precies zoals Van der Woud betoogt. Het blijkt echter dat de dynamische aard van die idee haaks staat op de statische denkwereld van Cuypers, Alberdingk Thijm en De Stuers. Het blijkt bovendien dat het verschil pas echt naar boven komt, als de twee denkwerelden met elkaar in botsing komen met betrekking tot een restauratieproject. Juist het historisch bewustzijn bepaalt de betekenis van het monument en tegelijkertijd de wijze waarop de herstelwerkzaamheden plaats moeten hebben. Het verklaart waarom juist bij die herstelwerkzaamheden van het Domplein, een plaats met een groot en divers verleden, de tegenstellingen duidelijk worden.

3 De moderne denkwereld

3.1 Inleiding

Vanaf het moment dat restaureren met de oprichting van de zevende afdeling op het ministerie van Binnenlandse Zaken in 1875 een staatszaak werd, ontstond een discussie over het restauratiebeleid. Zoals uit de eerdere hoofdstukken is gebleken is de restauratiepraktijk sterk afhankelijk van het veranderende historisch bewustzijn. Een statische historische denkwereld als die van Cuypers leidde tot het herstel naar laat-middeleeuws model.

Naarmate de geschiedenis meer werd gezien als een dynamisch en ondoorgrondelijk proces, kwam de nadruk te liggen op het behoud van de monumenten als product van een grillig historisch verloop. Uiteindelijk zou deze ontwikkeling leiden tot het idee dat de geschiedenis in feite niet te kennen is. Restauratie betekende nu in de eerste plaats behouden wat nog stond en een voorschrift dat nieuwe toevoegingen aan monumenten in een herkenbaar moderne stijl moesten worden opgetrokken.

In 1922 kreeg de architect George Willem van Heukelom (1870-1952) de leiding over de laatste fase van de restauratie van de Domtoren. Van Heukelom studeerde civiele techniek aan de polytechnische school te Delft en was vanaf 1891 ingenieur in dienst bij Maatschappij tot Exploitatie van Staatsspoorwegen. Van Heukelom raakte bevriend met Eduard Cuypers en kwam via hem in aanraking met het gedachtegoed van Berlage. Hij werd geboeid door diens architectuur, waarin de voor hem zo belangrijke christelijke waarden als waarheid en eenvoud verborgen lagen.¹³⁰ Van Heukelom was van huisuit doopsgezind en zag het als een belangrijke taak om de Egmondkapel en met name de Michaelskapel - gelegen op de eerste twee verdiepingen van de Domtoren - te herstellen. Hij wilde in de oude ruimtes de piëteit terugbrengen. De kapellen werden voorzien van nieuwe vensters en van *schoon* metselwerk. Naast de toren liet Van Heukelom een ontvangstgebouw vertrijzen. Hij liet zich tijdens zijn werkzaamheden leiden door moderne architectuur- en restauratietheorie van

¹³⁰ J.G. Roding, 'Heukelom, George Willem van (1870-1952)', in *Biografisch Woordenboek van Nederland* (Leiden 1921) V, 229.

onder anderen H.P. Berlage en J.J. Kalf. De eerste schreef het boek *Schoonheid in samenleving* (1^{ste} druk 1919) waarin schoonheid en stijl niet werden gedefinieerd vanuit de geschiedenis en de traditie maar vanuit maatschappelijke ontwikkelingen. De tweede leidde de commissie die de brochure *Grondbeginselen en voorschriften voor het behoud, de herstelling en de uitbreiding van oude bouwwerken* schreef, met als belangrijkste aanbeveling, dat behoud voor vernieuwing moest gaan.¹³¹

Van der Woud merkt in *Waarheid en karakter* op dat er tussen renaissance en gotiek meer overeenkomsten waren dan tussen de historische stijlen en de moderne. Hij schrijft dat de moderne bouwkunst geen ideële betekenis meer heeft en dat dus achter de materie geen – historisch - ideaal meer schuil gaat. Het idee dat een bouwwerk bepaalde morele waarden kan uitspreken, dat het een beeld van rechtvaardigheid, geleerdheid of religiositeit kan oproepen, wordt door de modernen geheel in de ban gedaan. Bovendien worden de historische waarheid en de vanzelfsprekendheid van de traditie door de modernen in twijfel getrokken en worden de schoonheid en de kunst beschouwt als tijd- en traditieloos. Zoals Berlage het formuleerde: ‘het scheppen te denken als eenigen tijdeloozen wereldgrond is juiste gedachte.’¹³² De moderne architecten trachtten uit de bestaande orde van tijd en traditie te stappen. Het verleden en de traditie werden geheel losgelaten en schoonheid moest nu ontstaan vanuit de eigen fantasie en creativiteit.¹³³ aldus Susan Buck-Morss in haar *Dreamworlds and Catastrophe* (2002). Het boek van Buck-Morss gaat over de Russische en westerse avant-gardisten en zeker niet over de restauratie van de Domtoren die op een relatief keurige en vlekkeloze manier verliep. Toch zijn de ideeën van de modernen, ook die van Berlage en Van Heukelom, over tijd en over waarheid als een breukpunt te beschouwen.

De moderne architecten en kunstenaars trachtten niet alleen het traditionele schoonheidsbesef te doorbreken. Het streven van veel avant-gardisten was ook om de traditionele maatschappelijke orde te doorbreken en de samenleving als geheel te verheffen.

¹³¹ J. Kalf, (red.), *Grondbeginselen en voorschriften voor het behoud, de herstelling en de uitbreiding van oude bouwwerken* (Leiden 1917) 17.

¹³² Berlage, *Schoonheid in samenleving*, 14.

¹³³ S. Buck-Morss, *Dreamworlds and Catastrophe; the passing of Mass Utopia in East and West* (Londen 2002) 48.

Cultuur was bij uitstek het bezit en het product van de hele gemeenschap. Veel architecten als Berlage, maar ook de Amerikaan Frank Lloyd Wright, de Fransman Le Corbusier en de Rus Konstantin Melnikov brachten architectuurtheorie in verband met sociale theorie en wilden als het ware, door letterlijk aan de wereld te bouwen, de gehele maatschappij verbeteren en verheffen. Dergelijke ontwikkelingen zijn communistisch of socialistisch te noemen, veel kunstenaars hebben echter moeite gehad zich te verbinden aan een politieke stroming.¹³⁴ Socialistische politici daarentegen opperden dat de schone kunsten bij de elites vandaan, naar de massa gebracht moesten worden. Dit betekende dat politici zich vanaf de jaren '20 moesten gaan beramen in hoeverre de overheid zich met de kunst mocht bemoeien.¹³⁵ Het is de vraag in hoeverre Van Heukelom in zijn werk aan de Domtoren de architectuurtheorie heeft willen verbinden aan de sociale theorie.

Van Heukelom heeft herhaaldelijk bevestigd dat hij Berlage zag als een groot inspirator en leermeester. Het is dus zinnig om voor Van Heukeloms ideeëngoed te rade te gaan bij Berlage. Of zoals Van Heukeloms vrouw later over haar man schreef: 'Omstreeks het einde der negentiende eeuw luidde Berlage een nieuwe phase in de ontwikkeling der bouwkunst in. Zijn strakke, vlakke gevels, de soberheid en strengheid van zijn ontwerpen, zijn willen breken met de historische stijlen, hebben in de aanvang – en ook later – heel wat stof doen opwaaien, vooral onder de ouderen. Berlage voelde dit, wist dat men zich tegen hem verzette, ging desondanks rustig door op de weg, die hij krachtens zijn overtuiging en zijn kunstenaarschap meende te moeten gaan. Mijn man [Van Heukelom M.A.W.] heeft hem altijd – niet slechts bewonderd, maar in hem geloofd als de baanbreker, de wilskrachtige – en tegelijkertijd de dromer. De idealist...' ¹³⁶

Berlage wilde begrippen als schoonheid en waarheid herdefiniëren en kwam hiermee verdacht dicht in de buurt van de rationele gotiek van Cuypers en Hugo. Berlage nam de

¹³⁴ Buck-Morss, *Dreamworlds and Catastrophe*, 61.

¹³⁵ R. Pots, *Cultuur, koningen en democraten; overheid en cultuur in Nederland* (derde druk, Amsterdam 2006) 185.

¹³⁶ H. van Heukelom- van den Brandeler, *Dr. Ir G.W. van Heukelom; De ingenieur – de bouwmeester – de mens* (Utrecht 1953) 98.

rationele beginselen van Cuypers over en zette deze apart van de neogotische vormgeving.¹³⁷ Berlage ging uit van het begrip superindividualiteit 'subjectivisme ten uiterste doorgedreven' betekent een verschrompeling der persoonlijkheid, een verschrompeling van het psychische, hetgeen dus gelijk zou staan met de ontaarding der individualiteit. [...] Want eerst door de algemeenheid der schoonheidserkenning kan zich de bouwkunstige idee in haar volledigheid openbaren.'¹³⁸ Berlage ging op zoek naar het algemene, naar de vormen die als het ware als vanzelf ontstonden. Hij vroeg zich af waarom een gewone schuur in een landschap mooi kon zijn, terwijl bij de bouw nooit een kunstenaar betrokken was. Hij concludeerde dat het juist het ongeplande, anonieme en algemene was, wat deze schuur mooi maakte, zonder bewust aangebrachte stijl of ornamenten. Op deze manier openbaarde de goddelijke waarheid, die ook in de natuur zichtbaar was, zich in de bouwkunst.¹³⁹ Deze stellingname is te vergelijken met de metafoor van Hugo, die de gotische kathedraal vergeleek met het boek dat de hele samenleving beschreef.

Waar dit principe voor Cuypers betekende dat de evocatie slechts tot stand kon komen als het monument in zijn oorspronkelijke staat werd hersteld, betekende het volgens Berlage en Van Heukelom juist dat de nieuwe toevoegingen in een moderne stijl gebouwd moesten worden. 'Het is de menselijke geest die zich [...] in het bouwwerk openbaart. Wordt daardoor reeds het afwisselende verklaard in de kunstuitingen van een zelfde tijd. [...] Daardoor wordt ook verklaarbaar het gevaarlijke der nabootsing van den kunstvorm uit een andere tijd, als een gedwongen uiting tot een zelfde openbaring van den menschen geest, maar welke geest niet dezelfde bleef.'¹⁴⁰ Hiermee staan Berlage en Van Heukelom dicht bij Gugel en met name Nieuwenhuis, die ook volhielden dat kunst altijd contemporaine kunst was en dat daarom een oordeel over latere toevoegingen altijd subjectief was. De tijdloze schoonheid manifesteerde zich dus in hedendaagse gemeenschapskunst.

¹³⁷ Van der Woud, *Waarheid en karakter*, 376.

¹³⁸ Berlage, *Schoonheid in samenleving*, 27-8.

¹³⁹ Ibidem, 15.

¹⁴⁰ Ibidem, 25.

De ideeën van de moderne architecten hebben grote consequenties voor de restauratiepraktijk. De nieuwe restauratievoorschriften zijn door de commissie Kalf uiteengezet in de brochure *Grondbeginselen en voorschriften voor het behoud, de herstelling en de uitbreiding van oude bouwwerken*. De brochure opent met de mededeling dat ‘zij het “opzettelijk slechter” zouden hebben gedaan, wanneer zij beproefd zouden hebben het noodige herstellings-, veranderings- of vergrootingswerk uit te voeren, niet op de in hun eigen tijd gewone manier, maar op een vroeger gebruikelijke wijze, want de werkmethode van elken tijd is anders dan die van een vroegere periode, omdat een nieuw geslacht noodzakelijk meent iets beters te hebben gevonden dan vorige generaties bezaten. Er zou geen verandering, er zou geen geschiedenis zijn, wanneer de illusie van den “voortuitgang” menschen niet was ingeboren. [...] Wij doen het op de manier van onzen eigen tijd.’¹⁴¹

Het cultuurrelativisme leidt in de eerste plaats tot het uitgangspunt ‘behouden gaat voor herstellen’.¹⁴² Het geeft de restaurateur weinig vrijheid om op cuypertiaanse wijze het vermeende geheel te herstellen. In de tweede plaats geeft het de restaurateur juist extra vrijheid waar het gaat om uitbreidingen of toevoegingen aan monumenten. Het is onmogelijk om de idee van een middeleeuws bouwwerk op te wekken. Alleen door in een moderne stijl te bouwen kan een monument het karakter behouden. De restaurateur moet hier dus te rade gaan bij zijn eigen kunstgevoel. ‘Nieuwe, door het gebruik geëischte wijzigingen make men zoo, dat de harmonie van het geheel zoo min mogelijk worde verstoord.’¹⁴³ Bij het restaureren past dus bescheidenheid. Het monument moet centraal staan, de toevoegingen staan in zijn schaduw.

De aanbevelingen van de commissie Kalf zijn te beschouwen als een breuk met de periode die gedomineerd werd door Cuypers en De Stuers. Niet alleen de ideeën van de laatste twee waren verouderd, maar de personen die ze al die jaren uitdroegen verdwenen ook van het toneel. De Stuers was in 1916 overleden en Cuypers kwam in 1915 niet meer

¹⁴¹ Kalf, *Grondbeginselen*, 6.

¹⁴² Ibidem, 17.

¹⁴³ Kalf, *Grondbeginselen*, 28.

opdagen op de vergadering van de commissie.¹⁴⁴ Tegelijkertijd raakte het restauratiebedrijf steeds meer geïnstitutionaliseerd. In 1899 werd de Oudheidkundige Bond opgericht. Deze begon in 1909 met het opstellen van restauratiebeginselen, wat uiteindelijk leidde tot de bovengenoemde brochure. In 1818 werd het Rijksbureau voor de Monumentenzorg opgericht met Kalf als voorzitter. In hetzelfde jaar werd de Rijkcommissie voor de Monumentenbeschrijving uitgebreid met een afdeling voor de behandeling van de restauraties. Het Rijksbureau voor de Monumentenzorg stond onder verantwoordelijkheid van de minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen en de Rijkcommissie bracht onafhankelijk advies.¹⁴⁵

De Stuers en Cuypers hebben zich van het begin af aan verzet tegen deze vorm van institutionalisering en hebben nooit willen discussiëren over de restauratiebeginselen. Gevolg was wel dat het restauratiebeleid vanaf 1917 werd bepaald door de *Grondbeginselen* en door een nieuwe generatie architecten.¹⁴⁶ Toen Van Heukelom begon aan de restauratie van de Domtoren lag het restauratiebeleid veel meer vast dan in de periode voor toen De Stuers nog referendaris was. Het beleid werd nu door een breed samengestelde commissie van deskundigen vastgesteld. Dit is een groot verschil met de periode van De Stuers en Cuypers, toen enkele ambtenaren door hun positie tamelijk willekeurig te werk konden gaan.¹⁴⁷ Het is de vraag in hoeverre het gewijzigde beleid en de institutionalisering het restauratiedebat omtrent de Domtoren hebben beïnvloed.

In de komende drie paragrafen zal de invloed van de moderne denkwereld op de restauratie van het Domplein besproken worden. In de eerste paragraaf staat de betekenis van het begrip waarheid voor Van Heukelom en de Domtoren centraal. Daarna zal gekeken worden welke rol de denkwereld op het verleden speelde bij de keuzes die tijdens de restauratie gemaakt werden. Uiteindelijk wordt de vraag beantwoord op welke manier Van

¹⁴⁴ W.F. Denslagen, *Omstreden herstel. Kritiek op het restaureren van monumenten* (Den Haag) 172.

¹⁴⁵ Denslagen, *Omstreden herstel*, 172.

¹⁴⁶ Ibidem

¹⁴⁷ R. Pots, *Cultuur, koningen en democraten; overheid en cultuur in Nederland* (derde druk, Amsterdam 2006) 197.

Heukelom het oude en het nieuwe trachtte te verbinden en welke gevolgen de bescheiden instelling van de architect voor het stedelijk ensemble had.

3.2 Het Domplein en ‘waarheid’

Berlage ging op zoek naar een herdefiniëring van het begrip waarheid, één die niet stoelde op geschiedenis en traditie. In *Waarheid en karakter* maakt Van der Woud onderscheid tussen idealistische en rationalistische waarheid. In het eerste geval komt waarheid tot uiting in de stijl, de gotiek of de renaissance. Door stijl toe te voegen aan de materie, wordt deze bezielde en veredeld. Door de schone bouwkunst creeërt de mens zo een omgeving die beantwoordt aan zijn geestelijke ontwikkeling.¹⁴⁸ In de jaren ‘90 van de 19^e eeuw ‘had de traditie haar unieke en leidende positie verloren’,¹⁴⁹ zo schrijft Van der Woud. Berlage sloeg in deze tijd een nieuwe weg in. Hij richtte zich vooral op het punt van de rationele beginselen van Cuypers en zette die apart van de neogotische vormgeving.¹⁵⁰

Berlage streefde naar een a-historische waarheid, waarbij stijl niet een vluchtige persoonlijke kunstuiting zou zijn, maar objectief, algemeen en vooral tijdloos. In *Schoonheid in samenleving* maakt Berlage een onderscheid tussen objectieve en individuele stijl. Stijl is in eerste aanleg objectief van aard. Maar de stijl wordt ook individueel, ‘dus van subjectieven aard, zodra het voorwerp door de bedoeling van den kunstenaar een kunstwerk wordt. Want stijl komt dan als een bijzondere vorm tot uiting, omdat door de handeling van den kunstenaar het voorwerp, als verwerkelijking der idee, ook vanzelf wordt gestyleerd.’¹⁵¹ Het onderscheid tussen objectieve en subjectieve, of algemene en bijzondere kunst is voor Berlage essentieel. Objectief betekent ‘als door de natuur ontstaan: Deze bouwwerken schijnen door de natuur zelf te zijn geschapen, met de bloemen en de planten samen te zijn

¹⁴⁸ Van der Woud, *Waarheid en karakter*, 270.

¹⁴⁹ Ibidem, 355.

¹⁵⁰ Ibidem, 376.

¹⁵¹ Berlage, *Schoonheid in samenleving*, 18.

gegroeid. Daarom passen zij ook in de natuur, vloeken zij niet tegen het landschap, of met een kunstterm uitgedrukt: “vallen zij er niet uit.”¹⁵² Subjectiviteit betekent voor Berlage superindividualiteit: ‘Een subjectivisme ten uiterste doorgedreven betekent een verschrompeling der persoonlijkheid, een verschrompeling van het psychische. Hetgeen dus gelijk zou staan met de ontarding der individualiteit.’¹⁵³

Het schone is voor Berlage het algemene en het gewone. ‘Want eerst door de algemeenheid der schoonheidserkenning kan zich de bouwkunstige idee in haar volledigheid openbaren.’¹⁵⁴ Dit staat tegenover het bijzondere en het gekunstelde. ‘Maar,’ vraagt Berlage zich af, ‘is het toekennen van subjectieve eigenschappen aan de volstreekte objectiviteit van den goddelijke Geest, het toelaten van een willekeurige handeling tegenover de ontkenning van alle willekeur, van het menselijke bijzondere tegenover het goddelijke algemeene, niet in zich zelf een onzinnigheid?’¹⁵⁵ Het bouwwerk moet dus zoveel mogelijk als vanzelf ontstaan en het is juist dit punt waar de meeste kritiek, waaronder die van Van der Woud, zich op heeft gericht.¹⁵⁶

Van Heukelom heeft getracht om aan het begrip waarheid, zoals door Berlage gedefinieerd, invulling te geven bij de herstelwerkzaamheden van de Domtoren. Een groot deel van zijn beleid richtte zich erop om de invloed van zijn eigen persoon zoveel mogelijk weg te cijferen, opdat het algemene karakter van de toren behouden zou blijven. ‘Restaureren is in de eerste plaats: dienen, zichzelf vergeten, opgaan in het werk van den bouwmeester.’¹⁵⁷ Van Heukeloms weduwe schrijft verder dat hij slechts met mensen wilde samenwerken ‘die – al waren ze zelf geen kunstenaar – iets in zich hadden van die wereld van het Schone, van de ene, grote Bron (“Nenn’s Glück, Herz, Liebe, Gott” zegt Goethe) met *die* voelde hij zich verwant, ze hadden hun lichtje aangestoken, en met hen kon hij praten, door hen wist hij zich begrepen, voor hen kon hij over zijn werk vertellen, en zijn ziel

¹⁵² Ibidem, 13.

¹⁵³ Ibidem, 27.

¹⁵⁴ Ibidem, 38.

¹⁵⁵ Ibidem, 15.

¹⁵⁶ Van der Woud, *Waarheid en karakter*, 355.

¹⁵⁷ Van Heukelom- van den Brandeler, *Dr. Ir G.W. van Heukelom*, 57.

ontsluiten.¹⁵⁸ Op deze manier moest een magische werking tussen bouwmeester en metselaar of beeldhouwer ontstaan, waardoor ‘er gedurende al die jaren een zeer bijzondere stemming op het werk had geheerst: een bijna middeleeuwse geest, Ieder gevoelde zich een schakel in’t geheel, een medewerker aan het grote doel, waaraan hij zich met blijheid en liefde gaf. Gelijk voor eeuwen de beeldhouwer, die op een ongeziene plaats – tegen het aanzetstuk (draagkorf) van een der ribben van het kruisgewelf en de St. Michaelskapel – een schoon vrouwenkopje schiep. Omgeven door bladmotieven, wellicht de beeltenis van zijn eigen meisje of vrouw. Het is zo hoog aangebracht, dat het van beneden af niet opgemerkt wordt, maar het was uit de ziel van de kunstenaar geboren: Soli Deo Gloria.’¹⁵⁹

Van Heukelom hechtte veel waarde aan het handwerk van de gespecialiseerde arbeider: ‘Bij de restauratie in vroeger jaren van oude bouwwerken, o.a. van het Middelburgsche stadhuis en de Dom, werd gebruik gemaakt van mallen en rijen. Deze werkwijze die dus meer langs werktuigelijke weg plaatsvond, was oorzaak dat het aldus bearbeide materiaal een levenloos karakter kreeg. [...] Door deze nieuwe steenbewerking zal het beeldhouwwerk van den toren voor den ingewijde meer ziel en karakter dragen dan het werk van een vroegere restauratieperiode.’¹⁶⁰

Van Heukelom trachtte dus, zoals Berlage dat voorschreef, de restauratie zoveel mogelijk als vanzelf te laten verlopen. Het lijkt erop dat zijn rol beperkt bleef tot het beoordelen welke delen rijp waren voor herstel, de keuze van de metselaars en steenhouwers en de keuze van de materialen. Hiermee heeft Van Heukelom de Domtoren en in het bijzonder de twee verwaarloosde kapellen een vorm van waarheid terug gegeven. ‘De Egmonds-kapel, nog tot het begin dezer eeuw een hokkerige woning met herberg, en deze Michaels-kapel, tot voor kort een onooglijke, holle, onherbergzame ruimte, zijn herschapen in schitterende zalen, waar de begaafde en gevoelige bouwmeester, die de voorzitter der

¹⁵⁸ Ibidem, 75.

¹⁵⁹ Ibidem, 58.

¹⁶⁰ ‘Kleine mededelingen’ *Maandblad voor Oud-Utrecht* 1 (1926) 11.

huidige commissie is, met schroomvallige piëteit iets van de mysterieuze, gewijde stemming heeft pogen te wekken, welke er oorspronkelijk moet hebben geheerscht.’¹⁶¹

Sinds het herstel van Van Heukelom is de Michaëlskapel zeer sober van karakter. De enige versieringen zijn het fraaie metselwerk rondom de ramen en de fraai gelegde stenen vloer. Het vergt weinig kennis van de middeleeuwse kerkenbouw om te kunnen vermoeden dat de oorspronkelijke inrichting van de kapel veel bonter van aard was en waarschijnlijk gekenmerkt door beelden, wandtapijten en muurschilderingen. Toch spreekt Van Heukelom van het herstel van de piëteit die er oorspronkelijk moet hebben geheerst. In de jaren ‘20 van de vorige eeuw bestond een groeiende aandacht voor de relatie tussen bouwkunst en religie. In 1928 en 1929 zijn er twee congressen georganiseerd over het thema en Berlage heeft de verhandelingen van het tweede congres gebundeld in *Religie en bouwkunst* (1929).

De conclusies van het congres komen grotendeels overeen met die van *Schoonheid in samenleving*. Berlage schrijft dat architecten als Frank Lloyd Wright met de tradities hebben gebroken en de weg hebben vrijgemaakt voor de moderne kerkenbouw.¹⁶² Hij stelt teleurgesteld vast dat sinds de Renaissance cultuur en religie gedomineerd worden door individualisme en sectarisme. Omdat de kunst en voornamelijk de bouwkunst een weerslag is van de culturele en religieuze gesteldheid van de mens, wordt sinds dien ook de kerkenbouw gedomineerd door de sterke persoonlijkheden van de architecten.¹⁶³ Een periode van culturele bloei wordt volgens Berlage echter gekenmerkt door een gemeenschap die ook de persoonlijkheid van het sterke individu doet verbleken.¹⁶⁴ Berlage maakt niet alleen een onderscheid tussen persoonlijke en een gemeenschappelijke cultuur maar ook tussen een persoonlijk en gemeenschappelijk ‘godsbegrip’. Een ‘waarop alle mensen zich kunnen

¹⁶¹ G.W. van Heukelom, *Geschiedenis en herstellingswerken van den Domtoren te Utrecht tot 1929* (Bilthoven 1929) VIII.

¹⁶² H.P. Berlage, ‘Nieuwe strevingen in de kerkelijke bouwkunde’, in: H.P. Berlage e.a. (red.), *Religie en bouwkunst* (Huis ter Heide 1929) 62.

¹⁶³ Berlage, ‘Nieuwe strevingen in de kerkelijke bouwkunde’, 68.

¹⁶⁴ Ibidem, 67.

verstaan',¹⁶⁵ die tijdloos is en algemeen. Juist vanwege het tijdloze karakter van het ware godsbegrip is het mogelijk om de oorspronkelijke piëteit van bijvoorbeeld de Michaëlskapel op moderne wijze te herstellen.

Het herstel van de waarheid van de Domtoren was voor Van Heukelom het belangrijkste doel van de restauratie. De architect was daarom enigszins teleurgesteld toen de gemeente de Michaelskapel wilde gebruiken voor vergaderingen en congressen. Het was een idee van burgemeester Fockema Andreae zelf. De kapel zou moderne verlichting en elektrische vloerverwarming krijgen. Op haast traditionele wijze deed Fockema Andreae hiervoor een beroep op de welgestelde burgers van Utrecht, 'die de Domtoren en warm hart toedragen'.¹⁶⁶ De methode doet erg denken aan de inzamelingsacties voor het beeld van Jan van Nassau en voor het Academiegebouw, het is daarom niet uit te sluiten dat de liberale burgemeester van Utrecht aan deze eerdere gelegenheden dacht toen hij zijn onderdanen opriep tot een burgerinitiatief.

Zoals gezegd kon Van Heukelom zich niet goed vinden in dit aardse doel van de ererbiedwaardige Michaelskapel: 'In de Domtoren bevindt zich op de verdieping boven de doorgang de Michaelskapel, vroeger bij de bisschoppen in gebruik, doch sedert lang verwaarloosd. Deze ruimte is thans met groote zorg en piëteit hersteld, met de bedoeling de stemming van de rust en vroomheid te doen terugkeren, die daar in vroeger eeuwen heeft geheerst. De sobere versiering, maar vooral het zeer gedempte licht, dat door de prachtig gekleurde glazen binnenvalt, dragen daartoe bij. Weinig in overeenstemming hiermede is dat het gemeentebestuur de Michaelskapel heeft bestemd voor ontvangstzaal bij gelegenheid van congressen, vergaderingen als anderszins'.¹⁶⁷

De definitie van waarheid van Berlage en Van Heukelom stond op dit punt in een moeilijke en dubbele relatie met die van Cuypers. Cuypers werkte volgens de methode van Viollet-le-Duc. De wetten en de logica van de gotiek waren volgens de Franse architect

¹⁶⁵ Ibidem, 68-9.

¹⁶⁶ 'Circulaire van burgemeester J.P. Fockema Andreae', HUA toegang 1007-2 inv. 4963

¹⁶⁷ 'Verslag van de algemeene zomervergadering van de vereeniging van Delftsche ingenieurs' *De Ingenieur* 44 (1929) 357-8.

eeuwig geldig en konden door studie gekend worden. Op basis van onderzoek was zeer nauwkeurig herstel van de oorspronkelijke evocatie mogelijk. Ook Van Heukelom trachtte de evocatie van de Michaelskapel te herstellen. Dit hield echter niet een direct herstel van de kapel in, maar kon geschieden door de *ziel van de gemeenschap* als het ware in het steen aan te brengen. Deze ziel kon niet geregisseerd worden, maar moest vrij en onbelemmerd via de metselaars en steenhouwers in het materiaal worden aangebracht. De eeuwige en het tijdloze schoonheid komt op deze manier tot stand door juist de hedendaagse tijdgeest zo vrij en onbelemmerd mogelijk de restauratie te laten leiden.

Tegelijkertijd waren negentiende-eeuwers als Cuypers en ook Hugo van mening dat in de middeleeuwse bouwkunst de ware aard van de gehele samenleving was verwerkt. Het goede, maar ook het kwade was volgens Hugo terug te vinden in de Notre Dame. De wetten en de logica van de gotiek, niet door de mens bedacht, maar als universele waardes, maakten dit mogelijk. Van Heukelom en Berlage wilden ook de aard van de gehele maatschappij terugbrengen in de bouwkunst, door de nadruk te leggen op het algemene in tegenstelling tot het bijzondere. Juist het onge Kunststelde bouwwerk, gebouwd om te dienen als praktisch huis wekte hun interesse. Nergens wordt door Berlage of Van Heukelom echter gesproken over duidelijke wetten en logica die door studie te kennen zijn en die zodoende opnieuw gevolgd kunnen worden. De evocatie kan dus niet opnieuw geschapen worden door een vervallen bouwwerk exact te herstellen. Cuypers zocht de eeuwige schoonheid in het verleden, Van Heukelom, daarentegen, zocht deze in het heden.

3.3 Het Domplein als modern historisch monument

‘Toen bij het vroeggothische choor van den Utrechtschen Dom in de vijftiende eeuw eindelijk een nieuw schip kon worden opgetrokken, deed men dat in vijftiende-eeuwsche vormen, zooveel leniger en behaaglijker, meende men, dan die der strakke dertiende eeuw,’¹⁶⁸ zo schreef Jan Kalf in de inleiding van *Grondbeginselen*. Hij benadrukt het belang van de historische dynamiek, ‘[waardoor] in vroeger dagen iedere tijd zich aan zijn eigen vormen

¹⁶⁸ Kalf, *Grondbeginselen*, 7.

hield, als hij iets meer dan “reparaties” aan een oud gebouw had uit te voeren, [zodat] makkelijk van een oud monument, waar eeuwen aan bouwden, de heele wordingsgeschiedenis [kan worden afgelezen]. [W]ij zeggen op het eerste gezicht, dat het choor van den Utrechtschen Dom niet dadelijk tot de volle hoogte is opgetrokken, omdat de sluitsteen van de welving een vijftiende-eeuwsche hand, de profielen van zijn bogen een dertiende-eeuwschen meester verraden.¹⁶⁹ Kalf ziet de negentiende-eeuwse bouwkunst daarom als een breuk als hij schrijft dat ‘De [...] eeuw heeft gebroken met deze traditie, met een manier van doen die even voor de hand liggend schijnt als zij doeltreffend is gebleken, en men vraagt zich met verbazing af, waarom de aan de bouwkunst zoo arme negentiende eeuw wijzer zijn wou dan de aan bouwkunst zoo rijke vroegere eeuwen.’¹⁷⁰

Deze historische opvatting leidde tot twee belangrijke veranderingen ten opzichte van het werk van Cuypers. In de eerste plaats benadrukt Kalf dat het behoud van monumenten voor herstel gaat. Hij schrijft de studie naar de middeleeuwen geïnteresseerd tegelijkertijd een interesse in de monumenten opwekte en ‘zoo kwam men er toe niet alleen later toevoegsels bij middeleeuwsche gebouwen weg te breken, of, als zij onmisbaar waren voor het gebruik, in gothischen stijl te vernieuwen, maar ook inwendige versieringen, zelfs altaren en meubelen, die in den loop der eeuwen in een kerk geplaatst waren geworden, stelselmatig te verwijderen.¹⁷¹ Herbouw of aanbouw mag alleen geschieden als dit noodzakelijk is voor het behoud van het monument, maar ‘herstel in een vroegeren vorm is alleen oorbaar, in de zeldzame gevallen, waarin het op volkomen zekere wijze en volledig mogelijk is. In alle andere gevallen worde een nieuwe oplossing gezocht.’¹⁷²

Berlage wijdt in *Schoonheid in samenleving* verschillende passages aan de geschiedenis. Het belangrijkste uitgangspunt van Berlage is dat ware schoonheid door de objectiviteit en algemeenheid tijdloos is. ‘En daarom is het heelal, was het heelal en zal het heelal zijn van eeuwigheid tot eeuwigheid; en de openbaring van het begrip door de natuur in al haar

¹⁶⁹ Ibidem, 7.

¹⁷⁰ Ibidem, 8.

¹⁷¹ Ibidem, 13.

¹⁷² Ibidem, 25.

dingen, de volstrekte objectiviteit, het alle persoonlijkheid te bovengaande van al het in de natuur bestaande, en daarmee in overeenstemming ook het door de mensen gemaakte nuttigheidswerk, is juist het wonder hetwelk wij van dag tot dag, van uur tot uur voortdurend in alles beleven.¹⁷³ Berlage heeft hiermee een heel holistische definitie van het begrip schoonheid. Ze is per definitie tijdloos en kan nooit tot stand komen door de creaties van één genie, maar alleen door de werken van de hele gemeenschap. Superindividualiteit, de verschrompeling van het individu, is een belangrijk thema in het werk van Berlage en Van Heukelom.

Berlage hekelt de boeken over de bouwkunde die in een lange opsomming van feitenmateriaal zich een weg banen door de geschiedenis 'Men moet zich tevreden stellen met een lange uiteenzetting der verschillende stijlen, gepaard aan een vervelende opsomming van bouwkundige vormen, waarvoor ternauwernood een gelukkige keuze van afbeeldingen in staat is eenige belangstelling te wekken.'¹⁷⁴ Het moge duidelijk zijn wat Berlage van *De geschiedenis van de bouwstijlen* gevonden zal hebben. Hij benadrukt dat de ontwikkeling van de bouwkunst in de eerste plaats 'de ontwikkeling der bouwkundige constructie [is]; de eigenlijke kunstvorm, als versiering der constructie, gaat daarmee als gevolg niet zozeer als oorzaak gepaard.'¹⁷⁵ Bouwkunst is volgens Berlage versierde constructie¹⁷⁶ 'Het aanbrengen van versiering maakt van het gebouw een kunstwerk. Het is de menselijke geest die zich nu in het bouwwerk openbaart.'¹⁷⁷ 'Wordt daardoor reeds het afwisselende verklaard in de kunstuitingen van een zelfde tijd. [...] Daardoor wordt ook verklaarbaar het gevaarlijke der nabootsing van den kunstvorm uit een andere tijd, als een gedwongen uiting tot een zelfde openbaring van den menschelijken geest, maar welke geest niet dezelfde bleef.'¹⁷⁸

Het is volgens Berlage van belang om te zoeken naar zo algemeen mogelijke vormen, zonder zich te laten leiden door historische stijlen. Het is immers onmogelijk om vormen uit

¹⁷³ Berlage, *Schoonheid in samenleving*, 14.

¹⁷⁴ Ibidem, 9.

¹⁷⁵ Ibidem, 22.

¹⁷⁶ Ibidem, 23.

¹⁷⁷ Ibidem, 25.

¹⁷⁸ Ibidem, 25.

het verleden te herscheppen aangezien de menselijke geest zich constant ontwikkelt. De uitgangspunten van Kalf en Berlage geven de restaurateur een moeilijke taak, voor het herstel van monumenten is historische kennis immers van groot belang en zelfs bepalend, maar hoe moet die kennis nu worden ingezet. Nog minder dan gewoonlijk mag de architect zijn stempel drukken op het werk.

Juist om de persoonlijke invloed van de restauratiearchitect zo klein mogelijk te houden achtte Van Heukelom het zeer noodzakelijk om grondig onderzoek te doen naar de geschiedenis van de Domtoren.¹⁷⁹ *De geschiedenis en herstellingswerkzaamheden van den domtoren te Utrecht tot 1929* opent met het resultaat van het historisch onderzoek van Van Heukelom. Het onderzoek richtte zich in de eerste plaats op de functie van de toren en met name die van de twee kapellen. Daarnaast onderzocht hij op welke wijze de voorgaande restauraties waren geschied. ‘De kroon van de Domtoren is de St. Michaelskapel, die bij de restauratie werd herschapen tot gewijde ruimte, waartoe ze voor eeuwen bestemd was. De bisschop vertoefde er, eer hij de bisschopsloge van de cathedraal betrad, en ook in de kapel zelf celebreerde hij de mis, aan het altaar, dat aan de oostzijde nog duidelijk zichtbaar is.’¹⁸⁰ De Egmondskapel behoorde na de restauratie een heel ander karakter te krijgen. ‘Deze ruimte, die vermoedelijk nimmer voor geestelijke doeleinden diende, veeleer tot verblijf van hen, die de wereldlijke macht van den Bisschop moesten schragen, eischte minder intooming.’¹⁸¹ Van Heukelom zocht naar een manier om het sacrale en profane karakter van de twee ruimtes te herstellen, zonder de ruimtes werkelijk te herscheppen.

In zijn oorspronkelijke vorm zal de Michaelskapel waarschijnlijk een bonte verzameling van beelden, wandschilderingen, wellicht tapijten en kaarsen hebben bevat, maar, zo hield Van Heukelom vol ‘Waar gegevens ontbreken – wordt nagelaten te gissen – en toe te voegen.’¹⁸² ‘De vlakke wanden van baksteen geven een gevoel van grote rust: de hoge gordelbogen van natuursteen zingen hun zachte melodie in de ruimte, en de

¹⁷⁹ Van Heukelom- van den Brandeler, *Dr. Ir G.W. van Heukelom*, 55.

¹⁸⁰ Ibidem, 55.

¹⁸¹ Van Heukelom, *Geschiedenis en herstellingswerken van den Domtoren*, 49.

¹⁸² Van Heukelom, *Geschiedenis en herstellingswerken van den Domtoren*, 43.

draagkorven onder de gewelfribben zijn als tedere, accenten in de devote sfeer, die nog verhoogd wordt door het licht, dat door de gekleurde ramen zeeft. Geen figurale voorstellingen, alleen een spel van kleur: goudbruin in het zuidelijke raam, waar de zon het langst staat; paars is de hoofdtoon in het westen; in het noordelijk raam, waar de zon nooit komt, is het jubeling van felle kleuren: rood, paars en blauw, en in het oosten zijn blauw, grijs en goud overwegend. Het geheel herinnert aan de ramen van Chartres en de sfeer van de kapel als zodanig, heeft – mede door dit wonderlijke mysterieuze lichteffect – iets weg van de Sainte Chapelle te Parijs.¹⁸³

Het verheven karakter van de Michaelskapel moest vooral tot stand komen door de vier grote ramen. Deze ramen waren ontworpen door de glazenier Jan Schouten in art déco stijl. Omdat de oorspronkelijke vorm en kleur van de vensters geheel onbekend waren, kon de commissie moeilijk tot overeenstemming komen. Uiteindelijk kwam de commissie tot de conclusie dat ‘de ramen voor het grootste gedeelte [waren] dichtgemetseld, ongeveer zoals dit door J. de Beyer is weergegeven.’¹⁸⁴ Jan de Beyer maakte in 1746 diverse zeer nauwkeurige tekeningen van de Domtoren. De commissie heeft de vorm van de vensters, zoals die op zijn tekeningen is te zien overgenomen. Niet iedereen kon zich echter vinden in de toch zeer strakke vormgeving van de vensters. In het *Bouwkundig weekblad* van december 1929 werd een opmerking gemaakt over ‘de behandeling der ramen van de beide merkwaardige “Kapellen,” die zich in het onderste vierkant boven de doorgang bevinden. Men heeft de toestand die reeds eeuwen bestond, bestendigd, de groote boogramen grootendeels dichtgemetseld en daarin slechts bescheiden, rechthoekige lichtopeningen gespaard. [...] Moest een mogelijk misleidende oplossing in gotische stijl geducht worden?’

185

¹⁸³ Van Heukelom- van den Brandeler, *Dr. Ir G.W. van Heukelom*, 55.

¹⁸⁴ ‘Notulen van de commissie tot herstel van de Domtoren, 1901-1928 134^e vergadering 3 dec 1926, Het Utrechts Archief inv. 1007-2 tgn. 4959.

¹⁸⁵ W.B. ‘Boekbespreking “Geschiedenis en herstellingswerkzaamheden van den Domtoren” *Bouwkundig weekblad* 51 (1929) 404.

3.4 Het Domplein en de harmonie tussen oud en nieuw

De historische opvatting van Berlage en Van Heukelom komt grotendeels overeen met die van Gugel en Nieuwenhuis. Beide groepen zien de geschiedenis als een dynamisch en grillig proces waarvan de uitkomst ongewis is. Hiermee staan ze tegenover Cuypers en Viollet-le-Duc die de restauratiearchitect letterlijk als een middeleeuwse bouwmeester zagen. In tegenstelling daartoe ontstond de gedachte dat de geschiedenis een open proces is en dat het stedelijk ensemble altijd kan veranderen. Moderne bebouwing moest daarom bewust in een moderne stijl. Hier werd zelfs aan toegevoegd dat juist de bonte verzameling van stijlen, kleuren en vormen schoon is omdat het grillige verloop van de historie zo duidelijk werd.

Gugel stelde zich bij de bouw van het academiegebouw daarom allerminst bescheiden op en door de bouw in renaissancestijl in een opvallende rode kleur gaf hij een nieuwe dimensie aan het Domplein. Gugel zag de renaissance als de moderne bouwkunst van de 19^e eeuw en de bouw van het academiegebouw zag hij als een hedendaagse aanvulling. Hiermee komt Gugel in de buurt van de opvattingen van Kalf en Van Heukelom, die het dwangmatig bouwen in de stijl van het oude verwierpen. Toch konden de laatsten zich niet vinden in het principe dat de nieuwe bebouwing een sterk eigen karakter moest krijgen en dat harmonie tussen het oude en het nieuwe bewust gebroken moest worden.

In 1927 werd besloten tot de bouw van een ontvangstgebouw aan de zuidzijde van de toren. Eens stond op deze plaats het consistoriegebouw, maar omdat niets bekend was omtrent de vroegere toegang tot de bisschopstrap, besloot Van Heukelom tot het maken van een gebouw in moderne stijl.¹⁸⁶ Om aan de ene kant de harmonie tussen de oude en nieuwe bebouwing te bewaren en aan de andere kant zijn persoonlijke invloed zoveel mogelijk te marginaliseren, heeft Van Heukelom zich voor de bouw van het ontvangstgebouw laten inspireren door de reeds bestaande bebouwing. Het interieur en het trapportaal zijn geïnspireerd op de kelder onder de Domtoren. Deze kelder bestaat uit drie beuken met een verbindingsas. De drie bogen van het trapportaal wekken voor de bezoeker de suggestie

¹⁸⁶ Van Heukelom- van den Brandeler, *Dr. Ir G.W. van Heukelom*, 56.

vanuit de oude kelders de toren te beklimmen. Van Heukelom heeft bij het ontwerp van het gebouw grote bescheidenheid in acht genomen. De buitenkant van het ontvangstgebouw lijkt op het woonhuis dat in vroeger tijden naast de toren heeft gestaan en doet daarom allerminst denken aan een ontvangstgebouw. Daarnaast staat het gebouw schijnbaar los van de toren. Het is in eerste instantie nauwelijks duidelijk dat het bij het eeuwenoude monument hoort. De verbindingstrap ligt een aantal meters van de straat en is door een hoge muur nauwelijks te zien. Van Heukelom heeft zich hier niet laten leiden door het principe dat de functie van het gebouw aan de buitenkant kenbaar moet zijn en dat het gebouw een sterk eigen karakter moet. Hij heeft vooral het principe dat ‘men nieuwe, door het gebruik geëischte wijzigingen zoo make, dat de harmonie van het geheel zoo min mogelijk worde verstoord,’ in acht genomen.¹⁸⁷

Van Heukelom koos voor een donker en zeer sober ontvangstgebouw, opdat deze de kapel niet zou overstemmen: ‘Vandaar een trap, die leidt naar een portaal, dat ingangsgebouw en toren verbindt, en voert naar de bisschopstrap. De verlichting is hier stemmig gehouden door glas-in-loodramen, om het ook voor te bereiden tot de mystieke lichtwerking van de Michaelskapel.’¹⁸⁸ Ook in de kapel mochten moderne elementen, de piëteit en de verhevenheid niet verstoren. Tijdens een van de vergaderingen van de restauratiecommissie wordt opgemerkt dat ‘de [electrische M.A.W.] verlichting van de Michaelskapel in de twee dichtgemetselde vierkanten hysgaten van het middengewelf en op de beide binnengaanderijen achter de sprong van de muren zal worden aangebracht, doch zoodanig, dat de lichtornamenten onzichtbaar blijven.’¹⁸⁹

Van Heukelom heeft niet getracht de Domtoren en met name de Michaelskapel geheel in oude luister te herstellen. In plaats daarvan heeft hij getracht een idee te krijgen van de meer tijdloze mystiek en piëteit die uit dergelijke ruimtes moest spreken, om vervolgens deze op moderne wijze te herstellen. De moderne bebouwing mocht niet breken met het

¹⁸⁷ Kalf *Grondbeginselen*, 28.

¹⁸⁸ Van Heukelom- van den Brandeler, *Dr. Ir G.W. van Heukelom*, 57.

¹⁸⁹ ‘Notulen van de commissie tot herstel van de Domtoren, 1901-1928 143^e vergadering 14 februari 1928, HUA 1007-2, 4959.

karakter van de toren zoals Gugel voorstond, maar ook het principe van Cuypers dat de moderne bebouwing het oude moet versterken waardoor het verschil tussen oud en nieuw vervaagt en de harmonie van het stedelijk ensemble wordt hersteld, paste Van Heukelom niet toe. In het geval van het Domplein moest de moderne bebouwing als het ware in dienst staan van het oude. Bescheidenheid was daarom de norm. Het nieuwe moest zo gebouwd worden dat de toeschouwer zijn aandacht altijd op het oude zou richten.

3.5 Conclusie

De restauratie- en architectuurtheorie van Berlage en Van Heukelom hebben twee belangrijke kenmerken: ze gaat uit van de tijdloosheid van ware kunst en van de gedachte dat de geschiedenis en de traditie als product daarvan niet meer te kennen, noch na te bootsen zijn. Dit betekende dat de moderne architecten op zoek moesten gaan naar een nieuwe, tijdloze vorm van schoonheid zonder daarbij gebruik te maken van symbolen en vormen die in het verleden een betekenis hadden gekregen. Voor de restauratiearchitect hield dit in dat de geschiedenis geen oplossingen meer kon bieden als het ging om het exacte herstel van monumenten. Deze twee principes die de moderne restauratiepraktijk kenmerken zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden en vullen elkaar zelfs aan. Waar het de restauratiearchitect aan de ene kant onmogelijk wordt gemaakt een monument tot in detail te herstellen omdat de kennis die daarvoor nodig is nu eenmaal is verdwenen, maakt het idee dat ware schoonheid tijdloos is het zelfs onnodig de juiste detaillering te herstellen: de architect moet namelijk op zoek gaan naar die veel hogere – tijdloze – waarheid en deze aanbrengen in het monument.

Aan deze twee principes – dat ware schoonheid tijdloos is en dat het verleden niet te kennen is – heeft Van Heukelom tijdens de werkzaamheden aan de Domtoren invulling gegeven. Hij heeft daarvoor gebruik gemaakt van de esthetiek van Berlage en de grondbeginselen van Kalf. Berlage schreef voor dat de ware schoonheid niet zit in de ideeën van het individu, maar in het algemene en het alledaagse. Superindividualiteit betekende een verschrompeling van het individu. De metselaars, de timmermannen en de steenhouwers kregen juist een grote vrijheid, waardoor het eindproduct een optelsom was van vele ideeën en opvattingen. Hiermee zou de invloed van het individu worden overstegen en zou de restauratie van de Domtoren het product van een collectieve tijdgeest worden.

De geschiedenis was in feite niet te kennen, het was onmogelijk om de vormen en detaillering die de middeleeuwse bouwmeesters in de Domtoren hadden aangebracht te herstellen of te evenaren. Hiervoor was de geest van de tijd te zeer veranderd. Dit leidde tot het voorschrift dat nieuwe toevoegingen aan de Domtoren, zoals de vensters in de kapellen en het ontvangstgebouw naast de toren altijd zichtbaar in een moderne stijl gebouwd moesten worden. De bouwmeester moest streven naar een tijdloze schoonheid, opdat oud en nieuw altijd met elkaar in harmonie zouden zijn. Toch heeft Van Heukelom gekozen om de nadruk toch vooral op het oude te leggen. Harmonie betekende voor hem dat het nieuwe het oude vooral niet mocht overstemmen, de vormen van het ontvangstgebouw zijn daarom geïnspireerd op die van de toren en op eerdere bebouwing op het Domplein. Het karakter van het ontvangstgebouw is uiterst bescheiden gebleven.

Van Heukelom legde de nadruk op het collectieve en het algemene om juist het gekunstelde en het tijdelijke te vermijden. Op deze manier ontstond een gemeenschapskunst die weliswaar tijdloos was, maar zijn wortels in het heden had. Een belangrijk aspect van de methode van Van Heukelom is het uitgangspunt dat de ware schoonheid niet gerealiseerd kan worden zonder een samenwerkingsverband op basis van gelijkwaardigheid van architect, timmerman, steenhouwer en metselaar. Het doorbreken van de traditionele verhoudingen tussen de klassen is daarom als een belangrijk doel te beschouwen, naast het scheppen van tijdloze kunst. Of Van Heukelom hiermee een communist of socialist genoemd kan worden is moeilijk te zeggen, wel streefde hij duidelijk naar nieuwe sociale verhoudingen en naar een gemeenschapscultuur.

De restauratiewerkzaamheden van Van Heukelom worden voor een groot deel beïnvloed door moderne culturele en politieke ontwikkelingen. De restauratiebeginselen lagen sinds 1917 redelijk vast en het beleid werd niet langer bepaald door een enkele ambtenaar van gewicht. Van Heukelom heeft de aanbevelingen van Kalf verwerkt in de restauratie van de Domtoren. Gevolg van de institutionalisering van het restauratiebedrijf is dat de geschillen niet meer op persoonlijke titel worden uitgevochten in kranten en tijdschriften, in elk geval niet meer op de schaal van de voorgaande periode.

Conclusie

In de inleiding is gesteld dat de statische, de dynamische en de moderne denkwereld in wezen alle drie modern zijn. Alle drie ervaren een breuk tussen het heden en verleden en beschouwen het verleden als verloren. Toch heeft elke van de drie denkwerelden een andere kijk op deze breuk en op de manier waarop er met de breuk en het verleden moet worden omgegaan. Het blijkt dat hoe groter de breuk wordt beschouwd, des te beter het verleden toch kenbaar wordt geacht. De statische denkwereld acht de breuk het grootst: tussen de vijftiende eeuw en het heden ligt een gapend gat. Het verleden kan echter zeer goed gekend en hersteld worden. De dynamische acht de breuk minder groot vanwege de nadruk op de geleidelijke verandering van de geschiedenis, maar de mogelijkheid om het verleden terug te halen of te kennen is veel kleiner. De moderne denkwereld streeft naar tijdloosheid, waardoor ze de tijd zelf en dus de breuk tussen heden en verleden geheel tracht op te heffen. Dit heeft wel als consequentie dat de mogelijkheid het verleden terug te halen of te leren kennen geheel is verdwenen. Deze ontwikkeling – het verkleinen van de breuk tussen heden en verleden en het steeds onmogelijker worden van historische kennis – is de rode draad door vijftig jaar herstellingswerkzaamheden op, aan en om het Domplein.

De statische denkwereld heeft de breuk tussen het heden en het verleden als zeer groot ervaren. Het is uiteraard moeilijk om een lijn te trekken tussen de ideeën van Cuypers, Alberdingk Thijm en De Stuers, maar over het algemeen zijn in elk geval Alberdingk Thijm en Cuypers het erover eens dat de middeleeuwen een afgebakende periode is. Victor Hugo, die ook in dit rijtje past, maakte de vergelijking tussen de kathedraal en het boek: het kenmerk van een boek is altijd dat het een begin en een einde heeft. Het moge duidelijk zijn dat de kathedraal hier een metafoor is voor de middeleeuwse cultuur. De middeleeuwen is dus een afgebakende en intrinsiek samenhangende periode.

De periode is wellicht afgesloten, maar juist omdat ze tot in detail samenhangend is kan ze gekend en zelfs herschapen worden. Hugo schreef immers dat het meten van een gedeelte van de kathedraal, tevens het meten van de gehele kathedraal is. Vanuit de statische denkwereld werd het Domplein als een geheel: Domkerk, Domtoren, Pandhof en de Kapittelzaal hoorden onlosmakelijk bij elkaar en waren verbonden aan het middeleeuwse leven. Bovendien kon, als dit politiek en financieel haalbaar was, het

Domplein tot in het kleinste detail worden hersteld. Alberdingk Thijm, maar ook Victor Hugo, konden het middeleeuwse leven en de middeleeuwse cultuur zeer nauwkeurig beschrijven in hun historische romans.

Dat het herstel van het plein niet is gelukt, zal daarom niet zozeer aan Cuypers gelegen hebben, maar vooral aan de eigendomsverhoudingen op het plein. Cuypers wist zich zonder meer gesteund door de politiek, uiteraard vanwege het beleid van Victor de Stuers. Problemen ontstonden pas, toen de eigenaren van de betreffende grond of monumenten vanwege religieuze of sociale factoren niet in konden stemmen met het herstel volgens Cuypers idee. De Pandhof en de Kapittelzaal zijn naar de methode van Cuypers hersteld. Het bouw van het renaissancistische academiegebouw ging door omdat de druk vanuit de liberale burgerij groot was en de Nederlands Hervormde Kerk hield het laatste woord over de restauratie van de Domkerk.

Kenmerkend voor de dynamische denkwereld is dat ze de geschiedenis als een evolutionair proces ziet. Elke periode heeft zijn eigen tijdgeest met bijbehorende kunstuitingen. Aan de ene kant wordt hiermee de kloof tussen heden en verleden kleiner gemaakt. Het heden is immers het rechtstreekse gevolg van vroegere ontwikkelingen. Aan de andere kant wordt het moeilijker om het verleden te kunnen duiden en te begrijpen. Een dynamische en veranderlijke cultuur is immers altijd intrinsiek tegenstrijdig, anders kunnen er geen veranderingen optreden. Wel is de geschiedenis nog redelijk te kennen en te beschrijven. Gugel ziet in zijn boek *De geschiedenis van de bouwstijlen* immers een duidelijk historisch proces van een maatschappij die gedomineerd werd door overheersing, richting een vrije samenleving waar het individu en de kunst kunnen bloeien. Deze opvatting over de geschiedenis laat Gugel daarom heel duidelijk terugkomen in zijn bouwkunst. Het academiegebouw zit vol symboliek van vrijheid en Verlichting en hetzelfde geldt uiteraard voor het standbeeld van Graaf Jan van Nassau.

De opvattingen van Gugel en Nieuwenhuis werden sociaal en politiek vertegenwoordigd door de liberalen, zij stonden uiteraard voor de verkregen vrijheid. Het is echter de vraag waar de referendaris Victor de Stuers nu precies staat. In het eerste hoofdstuk is al gezegd dat De Stuers veel minder wilde vasthouden aan de stijlzuiverheid van Cuypers en Alberdingk Thijm. Wel moge duidelijk zijn dat de liberalen in het geval van het academiegebouw weinig te verwachten hadden van Victor de Stuers. Gugel en Nieuwenhuis steunden daarom vooral op de liberale burgerij.

De laatste fase van de restauratiewerkzaamheden past binnen een moderne denkwereld. Berlage en Van Heukelom zagen schoonheid als tijdloos, hiermee dichtten zij niet alleen de breuk tussen het heden en verleden. Het hele begrip tijd verdween, waardoor de historische waarheid en de traditie gerelativeerd werden. Het tijdloze kwam bij uitstek tot uiting door de nadruk te leggen op het algemene. Soms konden nog wel beelden en ideeën uit het verleden worden achterhaald en ingezet bij de restauratie, maar mondjesmaat en altijd met een grote terughoudendheid. Van Heukelom heeft vorm aan deze gedachte gegeven door zich bij de restauratie van de Dom niet te bemoeien met details. Sterker nog, hij juichte het zelfs toe als steen- en beeldhouwers op eigen initiatief vormen en beelden introduceerden. Van Heukelom streefde hiermee een vorm van gemeenschapskunst na, die paste bij de socialistische en communistische opvattingen van zijn tijd.

Toen Van Heukelom aan de slag ging, waren de belangrijke hoofdrolspelers van de eerste twee hoofdstukken overleden. Bovendien was de restauratiepraktijk nu vastgelegd door de commissie Kalf. Hierdoor was een felle strijd tussen architecten en het rijk van tevoren in de kiem gesmoord. Aan de ene kant is dit jammer, de polemische stukken van de generatie De Stuers en Cuypers zijn immers prachtig om te lezen. Aan de andere kant is het een teken dat het restauratiebeleid in deze tijd volwassen begon te worden.

In de periode 1875-1932 is het Domplein ingrijpend veranderd, een toeschouwer uit 1875 zou het begin jaren dertig nauwelijks nog herkennen. Culturele en politieke factoren hebben het verloop van de restauratie beïnvloed. De verschillende opvattingen over de betekenis van historische kennis zijn bepalend geweest. De hoofdstukindeling aan de hand van de drie historische denkwerelden is daarom zeer bruikbaar gebleken. Het heeft het inzicht gebracht dat niet zozeer het verschil tussen de voorstanders van gotiek en van neorenaissance tot conflict heeft geleid, maar dat ook de juiste opvattingen over de aard van de geschiedenis bepalend is geweest. Het onderscheid van de drie denkwerelden is hiermee een hulpmiddel gebleken om een grote hoeveelheid artikelen en brieven te ordenen, met elkaar te vergelijken en in een bredere context te plaatsen. De ordening van de ideeën is achteraf gemaakt, er is geen enkel bewijs dat er in de tijd georganiseerde groepen bestonden. In de bouwkundige en culturele tijdschriften werd een zeer open discussie gevoerd tussen architecten, politici en beleidsmakers. Gelijkgestemden zochten elkaar in het heetst van de strijd op zoals gebeurde tijdens de universiteitskwestie. Het waren echter niet meer dan gelegenhediscoalities. Het aantal betrokkenen was klein en ook Gugel en Cuypers hebben

samengewerkt toen bijvoorbeeld een conflict ontstond over de staalkapellen van de Domkerk.

Ook politieke opvattingen over het restauratiebeleid hebben invloed gehad. Confessioneel, liberaal en socialistisch gedachtegoed hebben ieder een eigen kijk op de zeer bepalende rol van de overheid en zijn hiermee bepalend voor het lot van een nationaal monument als de Dom. Tot op zekere hoogte kunnen de politieke opvattingen aan de historische denkwerelden gekoppeld worden. In het geval van de viering van de Unie van Utrecht konden bijvoorbeeld de liberalen en protestanten goed samenwerken. Iets later werd het de bouw van de nieuwe academie – ook een burgerinitiatief - echter tegengehouden door de antirevolutionaire minister van Binnenlandse zaken Mackay. De koppeling tussen de denkwerelden en politieke kleur gaat dus niet altijd op en hangt ook af van het politieke klimaat. Toch kan er in veel gevallen wel een relatie gelegd worden tussen het historisch bewustzijn en politieke kleur. Hoewel voorzichtigheid geboden is, draagt de koppeling bij tot een betere afbakening van de drie denkwerelden. Verandering van het historische bewustzijn zijn om deze reden zeer goed terug te vinden in de restauratiepraktijk en heeft het Domplein een eigen karakter gegeven.

Literatuur

Primaire literatuur

Alberdingk Thijm, J.A. 'Aan Alberdingk Thijm, C., Maria-Lichtmis 1878', in: Alberdingk Thijm, C., *Jos. Alb. Alberdingk Thijm in zijne brieven geschetst als christen, mensch, kunstenaar* (Amsterdam 1896) 268-9.

Alberdingk Thijm, J.A., 'De organist van de Dom', in: *J.A. Alberdingk Thijm, een keuze uit zijn werk* (Zutphen 1972) 73-101.

Anoniem, 'Naamloos', *Utrechts Provinciaal en Stedelijk Dagblad*, 21 oktober 1879.

Anoniem, 'Het universiteitsgebouw te Utrecht', *Bouwkundig weekblad* 6 (1887) 241-259.

Anoniem, 'Het universiteitsgebouw te Utrecht', *Bouwkundig weekblad* 7 (1887) 300-301.

Anoniem, 'Het universiteitsgebouw te Utrecht', *Bouwkundig weekblad* 7 (1887) 312-313.

Anoniem, '(A. et A.) De Utrechtsche Universiteit' *Opmerker* 21 (1887) 314-321.

Anoniem, 'Dom te Utrecht', *Bouwkundig weekblad* 20 (1900) 364.

Anoniem, 'Kleine mededelingen', *Maandblad voor Oud-Utrecht* 1 (1926) 11.

Anoniem, 'Notulen van de commissie tot herstel van de Domtoren, 1901-1928', HUA 1007-2, 4959.

Anoniem, 'Verslag van de algemeene zomervergadering van de vereeniging van Delftsche ingenieurs', *De Ingenieur* 44 (1929) 357-358.

Berlage, H.P., *Schoonheid in samenleving* (tweede druk Rotterdam 1924).

Berlage, H.P., 'Nieuwe strevingen in de kerkelijke bouwkunde', in: Berlage, H.P. e.a. (red.), *Religie en bouwkunst* (Huis ter Heide 1929) 62-77.

Cuypers, P.J.H. aan Heemskerk Th., 16 mei 1881, NAI, CUBA, g.108.1.

Cuypers, P.J.H., 'S. Martin', NAI, CUBA, g.108.2.

Cuypers, P.J.H. en Gugel E., 'De Dom van Utrecht, rapport II', in: *Bouwkundig weekblad* 1 (1881) 113.

Cuypers, P.J.H., 'Algemeene beginselen van den bouwstijl der midden-eeuwen, vanaf de Karolingische periode tot aan het begin der zoogenaamde "Renaissance" en meer bepaald van de XIIe tot XV eeuw', *Architectura* 8 (1900) 266.

Delden, A. van, 'Onderzoek naar de oorzaken van den strijd op het gebied der bouwkunst in Nederland', *Bouwkundig tijdschrift* 1 (1881) 4-12.

Fockema Andreae, J.P., 'Circulaire van burgemeester J.P. Fockema Andreae', HUA, 1007-2, 4963.

Gugel, E., *Geschiedenis van de bouwstijlen in de hoofdtijdperken der architectuur* (tweede druk Rotterdam 1886).

Hartogh Heijs van Zouteveen, H., *Over den oorsprong der godsdienstige denkbelden van een evolutionistisch standpunt* (Gouda 1883).

Heemskerk, Th., aan Cuypers, P.J.H., 19 december 1888, NAI, CUBA, g.108.1.

Heukelom, G.W. van, *Geschiedenis en herstellingswerken van den Domtoren te Utrecht tot 1929* (Bilthoven 1929).

Heukelom- van den Brandeler, H. van, *Dr. Ir G.W. van Heukelom; De ingenieur – de bouwmeester – de mens* (Utrecht 1953).

Hugo, V., *Notre-Dame de Paris* (Garnier 1961).

Kalf, J. (red.), *Grondbeginselen en voorschriften voor het behoud, de herstelling en de uitbreiding van oude bouwwerken* (Leiden 1917).

Muller Fzn, S. aan minister van binnenlandse zaken, Utrecht 1899, NA 2.04.13.05.

Nieuwenhuis, F.J., 'Verslag van de vergadering van de afdeling Utrecht', *Bouwkundig weekblad* 1 (1881) 125-126.

Nieuwenhuis, F.J., 'Het oordeel van een partijdige' *Bouwkundig weekblad* 4 (1884) 279-181.

Nieuwenhuis, F.J., 'Naamloos', *Bouwkundig weekblad* 7 (1887) 296.

Nieuwenhuis F.J., 'Nieuwe toevoegsels aan oude kerkgebouwen', *Bouwkundig weekblad* 15 (1895) 275-278.

Nieuwenhuis, F.J., 'Nog eens de Domkerk te Utrecht', *Bouwkundige weekblad* 24 (1904) 563-565.

Nieuwenhuis, F.J., 'Herstellen of vervallen', *Bouwkundig weekblad* 25 (1905) 457-459.

Nieuwenhuis, F.J., *De restauratie van den Domtoren te Utrecht* (Utrecht 1912).

Muysken, C. en Louis Rieber, C.T.J., 'Mededelingen betreffende de Maatschappij', *Bouwkundig weekblad* 7 (1887) 285.

Ruitenschild, A.R., *Redevoering bij de plechtige onthulling van het standbeeld van Graaf Jan van Nassau te Utrecht op den 15. October 1883* (Utrecht 1883).

Stuers, V.E.L. de, *Het groot auditorium voormalige Kapittelzaal van den Dom te Utrecht* (Haarlem 1881).

Stuers, V.E.L. de, 'Nota Domtoren te Utrecht', 21 juni 1909, NA 2.04.13.05.

Terwen, J.L., *Het koninkrijk der Nederlanden voorgesteld in eene reeks van 136 naar natuur geteekende schilderachtige gezigten en beschreven door J.L. Terwen* (Gouda 1859).

Vox, 'Gebrek aan stijl', *Bouwkundig weekblad* 2 (1882), 328-330.

W.B., 'Boekbespreking 'Geschiedenis en herstellingswerkzaamheden van den Domtoren'', *Bouwkundig Weekblad* 51 (1929) 404.

Secundaire literatuur

Aerts, R. en Velde, H. te (red), *De stijl van de burger. Over Nederlandse burgerlijke cultuur vanaf de middeleeuwen* (Kampen 1998).

Bank, J. en Buuren, M., *Hoogtij van burgerlijke cultuur* (Den Haag 2000).

Brouwer, P., 'Een babylonische spraakverwarring; op zoek naar een negentiende-eeuwse stijl', *Simulacrum* 3 (1997) 2, 18-22.

Buck-Morss, S., *Dreamworlds and Catastrophe; the passing of Mass Utopia in East and West* (Londen 2002).

Denslagen, W.F., *Omstreden herstel. Kritiek op het restaureren van monumenten* (Den Haag 1987).

Dokkum, J.D.C. van, 'Hoe de Utrechtsche Hoogeschool een universiteitsgebouw kreeg', in: *Jaarboekje van Oud-Utrecht* 13 (1936) 173-219.

Faber, D.E.A. en Rommes, R.N.J., 'Op weg naar stabiliteit', in: Bruin, R.E. (e.a.) *Paradijs vol weelde; geschiedenis van de stad Utrecht* (Utrecht 2000) 251-314).

Fritzsche, P., *Stranded in the present; modern Time and the Melancholy of History* (Londen 2004).

Gerritsen, W.P., *De clepsydra, een tunnel naar de antipoden, en de natuur in een middeleeuwse proeftuin. Een beschouwing over wereldbeeld en natuur in de Middeleeuwen* (Utrecht 1978).

Haslinghuis, E.J. & Peeters, C.J.A.C., *De Dom van Utrecht* (Den Haag 1965).

Hegeman, J.G., 'Darwin en onze voorouders. Nederlandse reacties op de evolutieleer 1860-1875: een terreinverkenning', *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis van Nederland* 85 (1970) 361-314.

Hellenberg Hubar, B.C.M. van, *Arbeid en Bezieling de esthetica van PJH Cuypers, JH Alberdingk Thijm en VEL de Stuers* (Nijmegen 1997).

Hoven van Genderen, A.J. van den, 'Op het toppunt van de macht', in: R.E. de Bruin, (e.a.), *Paradijs vol weelde, geschiedenis van de stad Utrecht* (Utrecht 2000) 113-191.

Hulzen, A. van, *Utrecht bij gaslicht* (Den Haag 1980).

Janse, A., *De sprong van Jan van Schaffelaar, oorlog en partijstrijd in de late middeleeuwen* (Hilversum 2003).

Kloek, J. en Mijnhardt, W.W., *Blaauwdrukken van een samenleving* (Den Haag 2001).

Lanbrechtsen-Nas, E., 'Jan van Nassau op het Domplein. Een beeld als uiting van nationalisme', in: *Jaarboek Oud-Utrecht* (Utrecht 1999) 105-130.

Lem, A. van der, 'Het nationale epos', in: Tollebeek, J. (e.a. red.) *De palimpsest, geschiedschrijving in de Nederlanden 1500 – 2000* (Hilversum 2002) 177-196.

Leerssen, J., *Nationaal denken in Europa, een cultuurhistorische schets* (Amsterdam 1999).

Leeuwen, A.J.C. van, *De maakbaarheid van het verleden, P.J.H. Cuypers als restauratiearchitect* (Zwolle 1995).

A.J. Looyenga, 'De neogotische droom van de Middeleeuwen', *Theoretische geschiedenis* 26 (1992) 238-252.

Molhuysen, P.c. e.a. [red.], *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek* (Leiden 1921) V.

Perry, J.F.M.M., *Ons fatsoen als natie, Victor de Stuers 1843 – 1916* (Amsterdam 2004).

Pots, R., *Cultuur, koningen en democraten; overheid en cultuur in Nederland* (derde druk, Amsterdam 2006).

Wal, M. van der, 'Een kleine schatting van hulde en eerbied. De mislukte poging tot oprichting van een monument voor de Unie van Utrecht', in: Adang, M., Brandhof, M. van den, Nieuwstraten, R. (red.), *Met eigen ogen. Opstellen aangeboden door leerlingen en medewerkers aan Hans L.C. Jaffé* (Amsterdam 1984).

Woud, A. van der, *Waarheid en karakter, het debat over de bouwkunst 1840 – 1900* (Rotterdam 1997).