

Oud•Utrecht

Jaarboek Oud•Utrecht 2018

Jaarboek 2018

Jaarboek Oud•Utrecht 2018

Een uitgave van de Vereniging Oud-Utrecht.

Redactie

Mariëlla Beukers, René de Kam, Roman Koot, Ronald Rommes, Wilbert Smulders, Joost van der Spek, Fred Vogelzang en Tolien Wilmer.

Eindredactie

Mariëlla Beukers

Ontwerp en opmaak

Jeroen Tirion [BNO] ontwerp & advies, Utrecht

Druk

Drukkerij Roelofs, Enschedé

© auteurs en Vereniging Oud-Utrecht

Omslag: Omslag van enkele katernen met rekeningen van het Domkapittel, 16e eeuw, Het Utrechts Archief. De omslag bleek een blad te zijn van een elfde-eeuws missaal, afkomstig uit het koor van de romaanse Dom. Zie het artikel van Kaj van Vliet.

CIP-gegevens Koninklijke Bibliotheek, Den Haag

Jaarboek

Jaarboek/Oud-Utrecht, Vereniging tot Beoefening en tot Verspreiding van de Kennis der Geschiedenis van Stad en Provincie Utrecht. - 1970 -...- Utrecht
Vereniging Oud-Utrecht
Verschijnt jaarlijks
Jaarboek Oud-Utrecht 2018 / [red. Mariëlla Beukers, René de Kam, et al.]
ISBN/EAN: 978-90-71108-38-9
NUR 680, Geschiedenis algemeen
SISO utre 938
UDC 949.2830 (058)
Trefw: Utrecht (provincie); geschiedenis; jaarboeken

Inhoud

Kaj van Vliet

- 6 Driehonderd kaarsen in een snoekenbek**
Bijzondere notities op een fragment van een
elfde-eeuws missaal uit de Utrechtse Dom

Henri Defoer
Frans Kipp

- 22 Het geheim van de vijf Dombeelden ontrafeld?**

Hein Hundertmark

- 34 De Buurkerk te Utrecht**
Een nieuwe bouwgeschiedenis

Bram van den Hoven
van Genderen

- 66 Breken om te bouwen**
Kerken of bolwerken tijdens de Opstand

Johanna Maria van Winter
Ad van Ooststroom

- 120 Kamerik Mijzijde en het keizerlijk tafelgoed**

Jos de Meyere

- 132 Een apart koppel weer bijeen**
Twee schilderijen uit 1654 van de Utrechter Johan Baeck

Dennis de Kool

- 142 Het oeuvre van Jacobus Cressant in beeld**

Jaap Röell

- 164 Een unieke expositie onttrokken aan de vergetelheid**
Tentoonstelling Oude Schilderkunst te Utrecht, 1894

Annemarie van Santen

- 198 'Eene belangrijke tentoonstelling' of 'onpaedagogisch gif'?**
De Lustrumtentoonstelling Middeleeuwse Kunst
van de Vereniging Voor de Kunst te Utrecht in 1906

Jeanneke den Boer

- 228 RASA, 46 jaar kunst en cultuur in de frontlinie**

De **Vereniging Oud-Utrecht** is opgericht in 1923 en telt momenteel circa 1900 leden. Het doel van de vereniging is de kennis van en de belangstelling voor de geschiedenis, archeologie en monumentenzorg van de stad en provincie Utrecht te bevorderen en te waken over het behoud van het cultureel erfgoed.

De leden ontvangen zes maal per jaar het Tijdschrift, in december het Jaarboek Oud-Utrecht en zes maal per jaar een e-mailnieuwsbrief. Daarnaast organiseert de vereniging lezingen (een historisch café en de Van der Monde-lezing) en excursies en jaarlijks een groot cultureel evenement.

De contributie bedraagt:

- voor leden € 37,50
- voor leden van 25 jaar en jonger en U-pashouders € 20,-
- voor huisgenootleden € 17,50
- voor bedrijven € 50,-

Meer informatie

www.oud-utrecht.nl

of

de secretaris van de Vereniging Oud-Utrecht

postbus 91, 3500 AB Utrecht

telefoon: 06 - 479 809 28

e-mail: secretariaat@oud-utrecht.nl

Witte vlekken

Hoewel er over de geschiedenis van stad en provincie Utrecht al een bibliotheek is volgeschreven, zijn vele onderwerpen nog onontgonnen terrein. De Vereniging Oud-Utrecht wil deze witte vlekken invullen. Zij nodigt onderzoekers uit hiernaar studie te verrichten uitmondend in een artikel voor het Jaarboek. Wie meer wil weten over de bedoelde onderwerpen, de honorering en de voorwaarden kan zich wenden tot de secretaris van de vereniging of de website van de vereniging raadplegen (www.oud-utrecht.nl).



Het middelste gedeelte van het fragment is moeilijk leesbaar doordat hierop de katernen van de opeenvolgende rekeningen zijn gemonteerd. Door het gebruik is de band vervolgens hol gaan staan - een verschijnsel dat door restauratoren wordt aangeduid als een 'snoekenbek'.

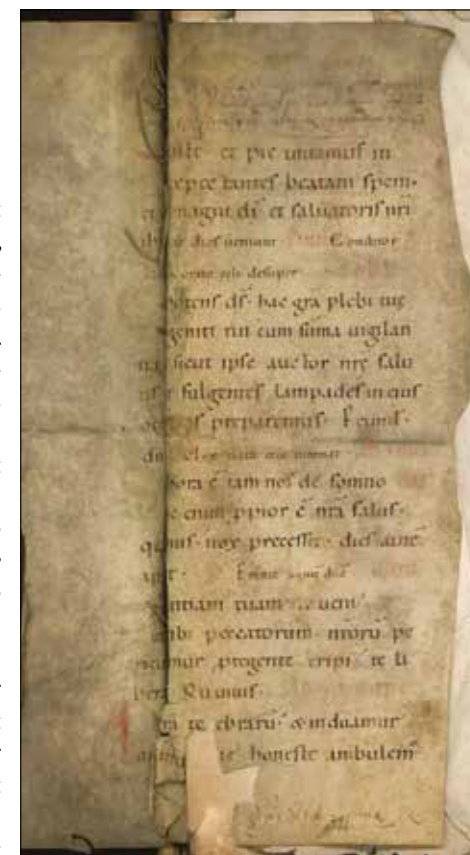
Driehonderd kaarsen in een snoekenbek

Bijzondere notities op een fragment van een elfde-eeuws missaal uit de Utrechtse Dom

Kaj van Vliet (1967) is als rijksarchivaris in de provincie Utrecht en als gemeentearchivaris van Utrecht en Nieuwegein verbonden aan Het Utrechts Archief. Hij studeerde middeleeuwse geschiedenis aan de Universiteit Utrecht en promoveerde in 2002 aan de Universiteit van Amsterdam op een onderzoek naar munsters en kapittels in het middeleeuwse bisdom Utrecht.

Recent onderzoek naar fragmenten van middeleeuwse handschriften in de archieven van de Utrechtse kapittels bracht een elfde-eeuwse blad van een missaal aan het licht, afkomstig uit het koor van de romaanse Dom. Het blad was bewaard als omslag van enkele katernen met rekeningen van het Domkapittel uit de zestiende eeuw. De bijzondere betekenis van deze vondst bleek bij nadere bestudering van de achterzijde van het blad waarop vier, tot dusverre onbekende notities tevoorschijn kwamen, waarvan de oudste is te dateren omstreeks 1050 en de jongste omstreeks 1132. Twee daarvan maken melding van schenkingen door bisschop Bernold en bisschop Burkhard ter verfraaiing van het interieur van de Dom en de Pieterskerk. Een derde betreft een vroege overlevering van de zogenaamde circatus, de vierjaarlijkse rondgang van de Utrechtse bisschop. De vierde geeft een eigentijdse optekening over de herwijding van de Domkerk, na de grote brand van 1132. Dit bijzondere fragment is in het najaar van 2018 te zien in een expositie over middeleeuwse handschriftfragmenten bij Het Utrechts Archief.

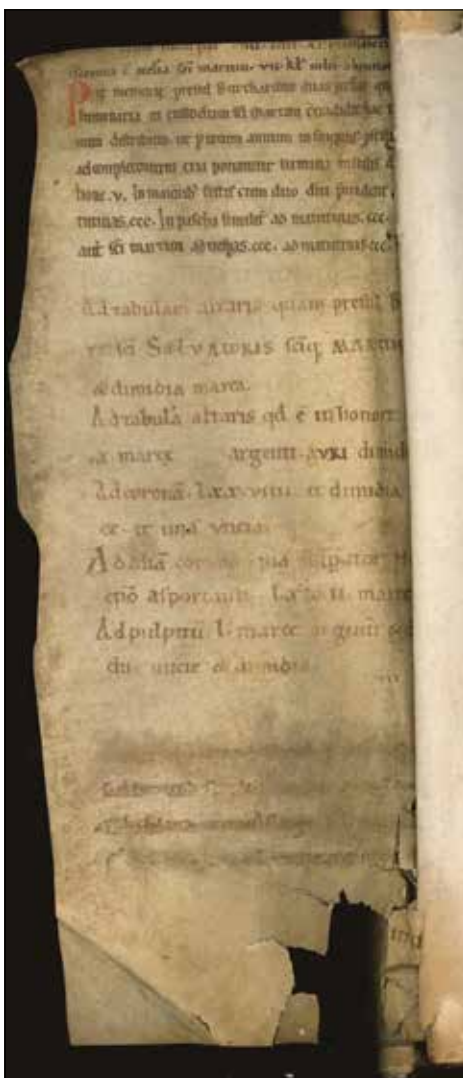
De buitenzijde van het fragment met de tekst van het missaal. De gerubriceerde tekst is grotendeels weggesleten en alleen met speciale belichting nog goed leesbaar.



Veel handschriften uit de Middeleeuwen zijn alleen als fragment bewaard gebleven. Omdat perkament uiterst duurzaam materiaal is, werden onderdelen van handschriften vaak hergebruikt als schutblad in een boekband of als eenvoudig omslag van een of meer katernen. Voorbeelden van dit soort hergebruikte handschriftfragmenten - ook wel aangeduid als maculatuur - worden veelvuldig aangetroffen in handschriftencollecties in bibliotheken. Recent onderzoek in de Utrechtse kapittelarchieven heeft echter aangetoond dat ook middeleeuwse banden in archieven een ware *Fundgrube* vormen voor dit soort fragmenten. In deze archieven werden maar liefst 205 fragmenten getraceerd, waarvan de meeste als onderdeel van een oorkonde waren te duiden. Een kleiner gedeelte, 59 in totaal, bleek echter afkomstig uit een handschrift dat geen administratieve maar een liturgische of wetenschappelijke identiteit had.¹ Deze fragmenten zijn in 2017 door een groep masterstudenten van de Universiteit Utrecht nader bestudeerd en geïdentificeerd

onder begeleiding van Marco Mostert, hoogleraar Middeleeuwse Schriftcultuur, en Bart Jaski, conservator Handschriften en oude drukken van de Utrechtse Universiteitsbibliotheek. De belangrijkste bevindingen van dit onderzoek hebben hun weerslag gevonden in een bundel die in september 2018 wordt gepubliceerd, tegelijk met de opening van een kleine expositie over Utrechtse handschriftfragmenten bij Het Utrechts Archief. In verband met deze publicatie heb ik een aanvullende studie verricht naar een van de oudere en meest intrigerende fragmenten, afkomstig uit het archief van het Domkapittel. De resultaten daarvan worden hier in uitgebreide, geannoteerde vorm gepresenteerd.²

Het bedoelde fragment is te vinden in een manuaal met rekeningen uit de jaren 1526-1534, dat onder nummer 665-4 in de inventaris van het archief (toegang 216) staat beschreven. De rekeningen beslaan elf katernen³, met daarop de inkomsten uit een aantal kapittelgoederen en bijbehorende uitgaven die niet onder de Grote of Kleine Kamer werden geadmistreerd maar als restcategorie. Waarschijnlijk al bij aanvang van de reeks werden deze katernen op eenvoudige wijze genaaid in een omslag van perkament, een zogenaamde langsteekband. Door het gebruik is de rug hol gaan staan. Restauratoren noemen zo'n band een 'snoekenbek'. Het aldus tot omslag verwerkte blad is daardoor voor een deel in de 'bek' verdwenen, waardoor het zicht op een deel van de tekst aan het oog wordt onttrokken. Vooral aan de binnenzijde is het fragment hierdoor zeer lastig te lezen. Met enige moeite kunnen de afmetingen van het blad worden bepaald op ca. 28 bij 20,5 cm, met een bladspiegel van 20 bij 13,5 cm. Zowel aan de bovenzijde als aan de beide



Het linker gedeelte van de keerzijde van het fragment met daarop de vier notities. Doordat het blad aan de bovenzijde is bijgesneden is de tekst van de eerste regel beschadigd. De onderste notitie is geëradeerd maar sommige woorden zijn met speciale belichting nog leesbaar.

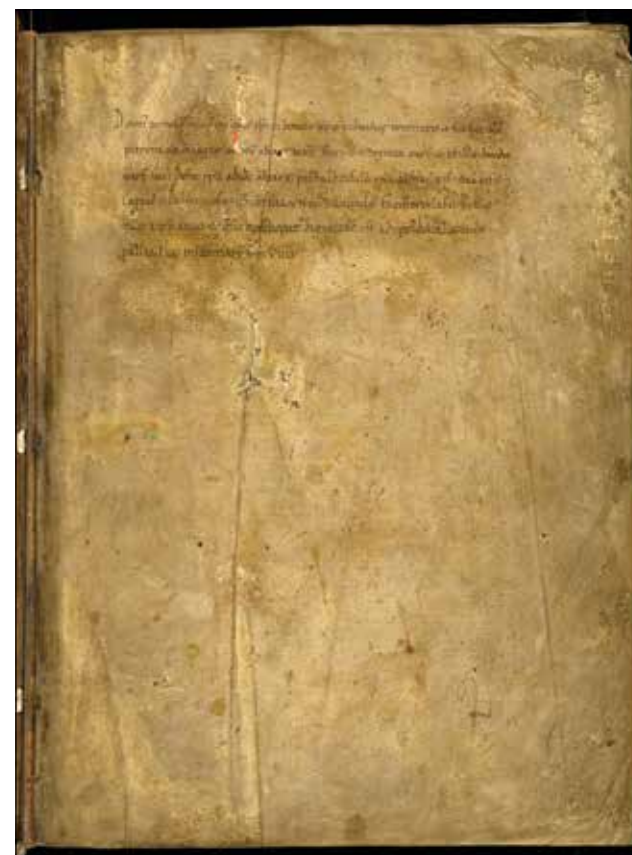
zijanten zijn er echter stroken perkament afgesneden; oorspronkelijk zal het blad 30 à 31 bij 22 à 23 cm hebben gemeten.

Bij nadere beschouwing blijkt dit perkamenten blad afkomstig uit een liturgisch handschrift van veel oudere oorsprong, een missaal. Het is geschreven in een Karolingische minuskel, die is te dateren in de eerste helft van de elfde eeuw⁴. Maar het is vooral de keerzijde van dit blad die intrigeert. Hierop zijn later in de elfde en twaalfde eeuw vier korte notities toegevoegd. Twee daarvan memoreren deels nog niet eerder gekende schenkingen aan de Dom en andere Utrechtse kapittelkerken door bisschop Bernold (1027-1054) en bisschop Burkhard (1100-1112), een derde de herwijding van de Dom in 1132. De vierde notitie is in het verleden geëradeerd maar kan met enige moeite nog worden geïdentificeerd als een beschrijving van de *circatus episcopi*, de vierjaarlijkse rondgang van de bisschop door zijn diocesis, waarvan elders een volledige versie is overgeleverd.

De inhoud en achtergrond van al deze teksten zullen hieronder nader worden beschreven en geanalyseerd. Eerst de voorzijde van het blad met de missaaltekst, dan de achterzijde met de vier notities.

Voorzijde van het blad

De tekst op de voorzijde van het blad, 22 regels, verwijst naar de viering van de eerste zondag van de Advent. Na een lezing van enkele verzen uit de tweede brief van Paulus aan Titus⁵ klinken twee gezangen voor de vesper van deze eerste Advent, *Ecce dies veniunt* en *Conditor alme siderum*, en daarna het responsoriegezag *Rorate caeli desuper*. Wat volgt is een gebed voor de Advent⁶, de hymne *Vox clara ecce intonat* en een lezing uit de brief van Paulus aan de Romeinen⁷, afgewisseld met het responsoriegezag *Emitte Agnum, Domine, dominatorum terrae* en nog een tweede gebed⁸. In de rechtermarge ten slotte heeft dezelfde hand in rood⁹ nog de eerste woorden van het introitusgezag voor de mis op de eerste Advent genoteerd: *Ad te levavi* (Tot U heb ik mijn ziel opgeheven). Wie wil weten hoe deze liederen werden gezongen, kan dat voor al deze liederen terugvinden in het twaalfde-eeuwse antifonarium van het kapittel van Sint-Marie, dat in de collectie van de Universiteitsbibliotheek bewaard is gebleven.¹⁰



De schenkingsnotitie op het dekblad voorin de Ansfriedcodex. Het handschrift van deze notitie wordt gedateerd omstreeks 1100. Museum Catharijneconvent, ABM h. 2.

Wat opvalt is dat van de opeenvolgende teksten slechts de beginregels worden gegeven, waarbij het begin van elke tekst steeds met een rode initiaal wordt gemarkeerd, en de *incipits* van de gezangen steeds in een kleinere letter staan geschreven. Dit in afwijking van missalen zoals we die uit latere eeuwen kennen, waarbij de teksten van de lezingen en gebeden in de regel voluit worden geschreven en de liedteksten vaak met muzieknotatie. Het betreft hier dan ook een heel vroeg voorbeeld van een missaal, uit een tijd dat dit genre nog bezig was vaste vorm te krijgen. Kennelijk gebruikte men dit boek vooral als een orde van dienst en werden de opeenvolgende lezingen, gebeden en gezangen nog niet in extenso opgenomen. Het kon derhalve alleen in combinatie met andere liturgische boeken worden benut: een evangeliarium en een epistolarium voor de evangelieteksten en de brieven uit het Nieuwe Testament, een collectarium voor de gebeden en een graduale voor de gezangen. Aanvullende voorschriften voor de liturgie werden later opgetekend in de ordinarius van de Dom, waarvan de vroegste overlevering dateert van omstreeks 1200.

Dat de Dom in die tijd inderdaad over een missaal beschikte, wordt door de tekst van de ordinarius bevestigd. Daarin wordt beschreven hoe bij de mis op kerstochtend de priester zich vanuit het koor begeeft naar het altaar van Sint-Jan Evangelist in het westkoor, gevolgd door drie koor-knapen, waarvan twee met een brandende kaars en een derde met een missaal.¹¹ Fragmenten van een missaal uit de eerste helft van de twaalfde eeuw zijn bewaard in enkele archiefstukken van het kapittel van Sint-Marie.¹²

Keerzijde van het blad: notities van de custos

De keerzijde van het blad moet oorspronkelijk onbeschreven zijn geweest. Dat zou erop kunnen wijzen dat het blad aan het begin of juist aan het eind van het missaal heeft gezeten. Beide zijn denkbaar, ofschoon de passages over de Advent in andere vroege liturgische handschriften die uit de Utrechtse kapittelkerken bewaard zijn gebleven, doorgaans aan het eind en niet aan het begin worden aangetroffen.¹³ Vraag is ook wat nu eigenlijk als de voor- en de achterzijde van het blad moet worden beschouwd. Meest waarschijnlijk is dat de missaaltekst op de versozijde werd geschreven en dat deze het begin van de teksten over de Advent vormde. Dat levert dan een cesuur op met de voorafgaande teksten, die zou kunnen verklaren waarom de andere zijde, de voorzijde dus, oorspronkelijk geen tekst heeft bevat. Hoe dit ook zij, de lege bladzijde werd al spoedig benut voor het noteren van enkele schenkingen en gebeurtenissen die elk betrekking hebben op de liturgische inrichting of het functioneren van de kanunnikengemeenschap in het koor van de Domkerk. Deze notities moeten zijn aangebracht door verschillende leden van het Domkapittel, denkkelijk de kanunnik aan wie de *custodia*, het beheer van de kerkschat van de Dom, was toevertrouwd, inclusief alle boeken die voor de viering van de liturgie werden gebruikt. Omdat de vier notities alle in een andere hand zijn, lijkt het om vier opeenvolgende bekleders van dit ambt te gaan. Inhoud en datering van deze notities, hierna in de volgorde op de bladzijde aangeduid met de letters A-D, zullen hieronder nader worden onderzocht.

Notitie C: vijf schenkingen van bisschop Bernold

Afgaande op het handschrift, een Karolingische minuskel uit de tweede helft van de elfde eeuw, blijkt notitie C de oudste. Mogelijk dateert deze uit elf regels bestaande notitie, die een reeks schenkingen van bisschop Bernold memoreert, zelfs nog uit de tijd van Bernold zelf, dus van vóór zijn overlijden in 1054. Opvallend is namelijk dat Bernold hierin kortweg als bisschop en niet zoals in notitie B als 'bisschop zaliger gedachtenis' wordt aangeduid, wat bij een postume aantekening wel voor de hand had gelegen.¹⁴ De notitie betreft een vijftal schenkingen, waarvan vier aan de Dom en één aan de door Bernold gestichte kerk van Sint-Pieter (tussen vierkante haken de tekst in de kneep):

Ad tabulam altaris quam presul B[ernoldus] fieri iussit in honore sancti Salvatoris sanctique Martini [factae sunt] .xl.iii. lib. auri, et dimidia marca.

Ad tabulam altaris quod est in honore [sancte Crucis] apud sanctum Petrum .x. marcae argenti, auri dimidia[m] marca.

Ad coronam .lxx.viii. et dimidia m[arcae] argenti, auri .xiii. marcae, et una uncia.

Ad aliam coronam quam imperator Hen[ricus] sentiente eodem episcopo asportavit .lxx.ii. marce [argenti, a]uri .xii. marcae.

Ad pulpitem .i. marcae argenti et d[imidia] auri .iii. marcae due unciae et dimidia.

(Voor het antependium van het altaar, dat bisschop Bernold heeft laten maken ter ere van Sint-Salvator en Sint-Maarten, zijn betaald 44 pond goud en een halve mark.

Voor het antependium van het altaar dat is gemaakt ter ere van het Heilig Kruis in de kerk van Sint-Pieter 10 mark zilver en een halve mark goud.

Voor de lichtkroon 79 en een halve mark zilver, 13 mark goud en 1 ons.

Voor de andere lichtkroon, die keizer Hendrik met instemming van de bisschop heeft aangedragen, 72 mark zilver, 4 mark goud.

Voor de lezeaar 50 mark zilver en een halve, 3 mark goud, 2 ons en een halve.)



Portret van bisschop Bernold, getekend in de marge boven een biografische notitie voorin het tweede necrologium van het kapittel van Sint-Pieter, begin vijftiende eeuw. HUA, archief St. Pieter, inv.nr. 75.

Eerste schenking: een gouden antependium. De eerste van de vijf schenkingen heeft betrekking op het uit goud vervaardigde antependium (*tabula*) dat het hoofdaltaar van de romaanse Dom sierde. Dit antependium is uitvoerig beschreven door John van Cauteren in zijn studie uit 1988 over de liturgische koordispositie van de romaanse Dom.¹⁵ Hij veronderstelt dat deze de beeltenissen bevatte van de vier evangelisten, wellicht geflankeerd door Sint-Maarten en een of meer andere heiligen, met in het midden Christus Salvator. Van Cauteren baseerde zich daarbij op een andere notitie, voorin het evangelistarium, dat omstreeks 1000 door bisschop Ansfried aan de Dom werd geschonken, de zogenaamde Ansfriedcodex. Deze notitie zou omstreeks 1100 op het dekblad voorin de codex zijn aangebracht.¹⁶ De formulering daarvan vertoont duidelijke overeenkomsten maar ook enkele verschillen met die in ons missaal: is hierboven sprake van een altaar gewijd aan Sint-Salvator en Sint-Maarten, in de Ansfriedcodex wordt gesproken over de Heilige Drievuldigheid en Sint-Maarten. In beide gevallen kan het echter alleen maar gaan om het hoofdaltaar in de Domkerk, de romaanse Dom die in 1023 door Bernolds voorganger Adelbold aan Sint-Maarten was gewijd. Moeilijker te verklaren is het verschil in het geschonken bedrag: 44 pond (= 88 mark) goud en een halve mark versus 83,5 mark goud in de Ansfriedcodex. Uit de notitie in die codex blijkt echter dat Bernold aan hetzelfde altaar ook nog een aantal liturgische gewaden schonk: drie kazuifels, een witte, een groene en een voor het paasfeest, twee koorkappen, drie dalmatieken, zeven tunieken met bijbehorende manipels en twee handdoeken. Voor de aankleding van het koor gaf hij bovendien meermalen kostbare wandtapijten. Dat zou hij maar liefst negen maal hebben gedaan en wel 'in elk jaar dat voorbijging sinds hij de bisschoppelijke waardigheid ontving'. Wat impliceert dat de schenking voor het altaar van de Dom werd verricht in het negende jaar van zijn episcopaat, dus in 1036.

Tweede schenking: nog een gouden antependium. Deze schenking uit notitie C heeft betrekking op de Pieterskerk, een van de drie nieuwe kerken die door Bernold verzezen ten oosten (Pieterskerk), ten noorden (Janskerk) en ten zuiden (Pauluskerk) van de Dom. Dit kruis van kerken



Kroonluchter van Frederik Barbarossa
boven het graf van keizer Karel de
Grote in de Akense kapel. Telt deze
kroonluchter 48 kaarsen, de luchter
boven het keizersgraf in de Utrechtse
Dom telde er maar liefst 96.
Foto Wikimedia Commons.

zou later in de elfde eeuw met de bouw van de Mariakerk worden voltooid. De Pieterskerk was de eerste in deze reeks en werd in 1048 op de zondag voor het feest van de Kruisvinding (1 mei) gewijd. Deze datum geeft tevens een datum post quem voor deze schenking. Tegen deze achtergrond is het opmerkelijk dat Bernold met deze schenking juist het Heilig-Kruisaltaar in de Pieterskerk liet opluisteren met een antependium. De plek van dit altaar in de kerk, het altaar onder het grote hangende kruis in de opgang van het laagkoor naar het hoogkoor¹⁷, zal daarbij zeker van betekenis zijn geweest. Na zijn dood zou Bernold, als stichter van de kerk, immers *in medio choro*, midden op het laagkoor, in de viering van de kerk, worden begraven, met zijn blik gericht naar het oosten: naar dit altaar van het Heilig Kruis.

Derde en vierde schenking: twee kroonluchters. De notitie vervolgt met de schenking van twee lichtkronen (*coronae*) aan de Dom. Afgemeten naar de bedragen moet de eerste het meest kostbaar zijn geweest. De tweede lichtkroon wordt in verband gebracht met keizer Hendrik III. Hij zou de kroonluchter aan de Dom met instemming van de bisschop hebben geschonken, ongetwijfeld ter opluistering van het keizersgraf midden in het koor, waar in 1040 de ingewanden van zijn vader waren bijgezet. Het feit dat Hendrik geen koning maar keizer wordt genoemd, maakt het aannemelijk dat de schenking dateert van na Kerst 1046, het moment waarop hij in Rome tot keizer werd gekroond.

Ook in de *Ordinarius* van de Dom (ca. 1200) wordt meermalen gesproken over een *corona*. Op hoogtijdagen moesten alle kaarsen van deze luchter worden ontstoken, samen met alle andere kaarsen in de kerk. Zoals Van Cauteren eerder al betoogde, moet deze *corona* dezelfde zijn geweest als de *corona* waarvan in het *Rechtsboek van de Dom* van Hugo Wstinc (1342) wordt gezegd dat hierin op hoogtijdagen maar liefst 96 kaarsen werden ontstoken. Van Cauteren argumenteerde dat deze midden in de viering, boven het keizersgraf moet hebben gehangen - een situatie vergelijkbaar met die in de paltskapel in Aken waar keizer Frederik Barbarossa bij de heiligverklaring van Karel de Grote in 1165 een grote lichtkroon met 48 kaarsen boven het schrijn met het gebeente van deze keizer liet hangen. De Utrechtse kroon zou uit twaalf facetten hebben bestaan, met twaalf torens of poortgebouwtjes op de hoeken, als verwijzing naar de twaalf apostelen en de twaalf poorten van de hemelse stad Jeruzalem.¹⁸ Dat er bij het keizersgraf in Utrecht dag en nacht licht moest branden, was in 1125 bepaald door keizerin Mathilde na het overlijden van haar echtgenoot Hendrik V. De ingewanden van deze keizer werden net als die van zijn overgrootvader in de tombe in het koor van de Utrechtse Dom geplaatst, wat de bijzondere status van deze Dom als grafkerk van de Saliërs nog eens bevestigde.¹⁹

Het *Rechtsboek* noemt nog een tweede lichtkroon, de *parva corona* met dertien kaarsen in het koor van Sint Jan, het westkoor van de Dom.²⁰ Mogelijk heeft hier ook de andere, door Bernold gedoneerde lichtkroon gehangen. De lichtkronen uit de tijd van Bernold waren in de veertiende eeuw echter niet meer in de kerk aanwezig; Wstinc kende ze alleen uit vermelding uit de *Ordinarius* (ca. 1200) en het *Liber camerae* (begin dertiende eeuw).²¹ Mogelijk zijn ze bij de grote brand in 1254, die ook delen van de Dom in de as legde, verloren gegaan.²²

Vijfde schenking: een lezenaar. Het laatste onderdeel van de notitie heeft betrekking op het *pulpitum*, de grote lezenaar midden in het koor, waarop uit het evangelie werd gelezen. Op grond van de beschrijving moet ook deze in opdracht van Bernold zijn vervaardigd en met goud en zilver zijn bekleed. De lezenaar wordt in de *Ordinarius* meermalen genoemd. Of de lezenaar van Bernold ook in de late Middeleeuwen nog werd gebruikt is onzeker.²³

Notitie B: driehonderd kaarsen van bisschop Burkhard voor de Dom

Van jongere datum is notitie B, die een schenking door bisschop Burkhard beschrijft aan de thesaurie (*custodia*) van de Dom. De notitie geeft een vroeg voorbeeld van pregotisch schrift, te dateren in de eerste decennia van de twaalfde eeuw.²⁴ Anders dan in de vorige notitie wordt de bisschop in kwestie hier wel aangeduid als 'bisschop zaliger gedachtenis'. Op grond daarvan kan de optekening kort na diens overlijden in 1112 worden geplaatst. De tekst van deze zeven regels bevattende notitie luidt als volgt (tussen vierkante haken de tekst in de knee):

Piae memoriae presul Burchardus duas ecclesias qua[rum una Rodlo] altera Merden ad amplificanda luminaria in custodiam sancti Martini contradidit hac [ratione sub ass]ignatis temporibus numero luminum distributo, ut per totum annum in singulis profesti[s diebus, ad matu]tinas, ad missam, ad vesp[er]as, ad conpletorium tria ponantur lumina, in festis d[ie]bus minoribus su[b] eadem .iiii. horarum distinctione .v. In maioribus festis cum duo domini provident [choro] .viii. In] natale vero domini tantum ad matutinas .ccc. In pascha similiter ad matutinas .ccc. [In dedicatione] eodem modo ad matutinas .ccc. In festo autem sancti martini ad vesp[er]as .ccc. ad matutinas .ccc. [In secunda vespera] .ccc].



Bisschop Burkhard, afgebeeld op het zegel waarmee hij in 1105 een oorkonde voor het kapittel van Sint-Jan bekrachtigde. HUA, archief St. Jan, inv.nr. 321.

(Bisschop Burkhard, zaliger gedachtenis, heeft twee kerken geschonken aan de thesaurie van de Sint-Maartenskerk, waarvan één in Rolde en de ander in Mirdum, ter vermeerdering van de lichten, in dier voege dat voor bepaalde dagen een vast aantal lichten is toegewezen: dat gedurende het gehele jaar op elke werkdag afzonderlijk op de metten, tijdens de mis, bij de vespers en de completeen drie kandelaars worden neergezet, op gewone feestdagen daarentegen op dezelfde vier uren vijf. Op hoogtijdagen, wanneer er twee kanunniken met de zorg voor het koor zijn belast, negen. Met Kerstmis echter bij de metten wel driehonderd, en ook met Pasen bij de metten driehonderd, en met het feest van kerkwijding op dezelfde wijze bij de metten driehonderd. Met Sint Maarten daarentegen bij de vespers driehonderd, bij de metten driehonderd en bij de tweede vespers driehonderd.)

In soortgelijke bewoordingen maar dan uitgebreider heeft ook Wstinc deze fundatie in zijn *Rechtsboek* beschreven. Daarbij refereert hij expliciet aan de instelling door bisschop Burkhard; voordien zou de Domkerk slechts met vijftien kaarsen zijn verlicht plus twee in het dormitorium.

Wstinc beschrijft bovendien in detail waar deze driehonderd kaarsen op de genoemde hoogtijdagen moesten branden: vier op het hoogaltaar, zeven voor en naast het hoogaltaar, elders in het koor drie in de eenhoorn kandelaars, drie in de grote kandelaars en nog een in een andere kandelaar, dertien op de kaarsenbalk bij de trap naar het koor, 96 in de kroonluchter (waarschijnlijk die boven het keizersgraf), vijf in de Michaelskapel, zes in de Mariakapel, dertien in de kleine lichter in het koor van Sint-Jan Evangelist (mogelijk die van Bernold), dan een kaars boven de drie ingangen van de kerk, en de andere bij de resterende altaren en de kandelaren elders in de kerk. Nauwkeurige bepalingen waren er voorts over het gewicht van al deze waskaarsen. Het zwaarst wogen die op en bij het hoofdaltaar, elk 5,5 pond, en die in de drie grote kandelaars, elk 10,5 pond.²⁵ Zoveel licht: dat moet in de Middeleeuwen een indrukwekkende aanblik hebben gegeven!

De schenking past een reeks van schenkingen van Burkhard aan de Utrechtse kapittelkerken, alle bedoeld om de kerkschat van deze kerken te vergroten en de verlichting ervan te verbeteren. Zo schonk hij in 1101 de kerk van Erichem aan de *custodia* van de door zijn voorganger gestichte kerk van Sint-Marie en zeven jaar later een viertal kerken in Zeeuws-Vlaanderen aan de kerk van Sint-Salvator voor het herstel van de kerkschat aldaar, de vernieuwing van het dak en *ad luminaria*, voor de verlichting.²⁶ En bevestigde Burkhard's opvolger in 1116 een eerdere schenking van hem aan Sint-Marie voor de verlichting van het hoofdaltaar in die kerk.²⁷ Naar alle waarschijnlijkheid heeft ook aan de kaarsenfundatie van Burkhard aan de Dom een oorkonde ten grondslag gelegen, maar deze is niet overgeleverd. Al deze schenkingen geven onmiskenbaar aan dat Burkhard



De Jacobuskerk van Rolde, oorspronkelijk gewijd Maria en later aan Cosmas en Damianus, behoort tot de zes oudste kerken van Drenthe. Het huidige kerkgebouw dateert uit de vijftiende eeuw. Foto auteur.

door licht was gefascineerd. In de oorkonde voor Sint-Salvator treedt dit het meest nadrukkelijk aan de oppervlakte: 'opdat mijn zonden door de verdiensten van heiligen zullen worden verlicht en zij een lamp voor mijn voeten zullen doen schijnen in dagen van donker en duisternis'.²⁸ De notitie is om andere redenen interessant. Zo was tot op heden niet bekend dat de kerken van *Rodlo* en *Merthen* door de bisschop aan de *custodia* van de Dom waren overgedragen. Deze plaatsen zijn te identificeren als Rolde in Drenthe en Oudemirdum bij Staveren in Friesland, beide oude parochiekerken, waarvan al langer werd verondersteld dat ze vanouds toekwamen aan de Utrechtse bisschop.²⁹ In beide gevallen levert deze notitie de vroegste vermelding zowel van de plaats als van de kerk ter plaatse.³⁰

Notitie D: de rondgang van de bisschop

De onderste notie, notitie D, is op het eerste gezicht onleesbaar. Met behulp van UV-licht kon echter een opname worden gemaakt, die na digitale bewerking toch nog een aantal woorden prijs gaf van de vier regels geëradeerde tekst. Duidelijk herkenbaar waren de namen van enkele gouwen: *Scalde*, *Testerband*, *Westflinge*, *Westrege*. Een combinatie van toponiemen die al spoedig de associatie opleverde met een tekst die werd opgetekend voorin het Kapittelboek van Sint-Marie, direct voorafgaand aan de Annalen van Sint-Marie, een codex die tussen 1133 en 1138 werd vervaardigd³¹ en tegenwoordig in de handschriftencollectie van Museum Meermanno-Westreenianum te Den Haag wordt bewaard (hs. 10 B 17, f. 2r). Bij nadere beschouwing bleek dat het inderdaad om dezelfde tekst gaat. Uitgaande van de tekst zoals uitgegeven door Ludwig Weiland³², volgt hier een reconstructie van notitie B met in groen de zichtbare woorden, in zwart de aan het oog onttrokken woorden in de kneep, tussen haken de passages die geheel onleesbaar zijn, en in blauw de nog leesbare passages:

[Circatus episcopi: Anno bissextili post ipsum bissextem in Flandern, in UUa]lechron, in Scalde, [in] Hollande. [Secundo anno in Hemelande, in] Batua, in Velue, in Testerband et in Maselande, in UUestflinge. [Tertio anno in Ostrege] et in UUestrege. [Quarto anno in Tuenta et] in p[repositura Dav]antrensi.

(De rondgang van de bisschop: In het schrikkeljaar na de schrikkelmaand gaat hij naar Vlaanderen, naar Walcheren, naar [het mondingsgebied van] de Schelde en naar Holland. In het tweede jaar naar Hamaland, naar de Betuwe, naar de Veluwe, naar Teisterband en naar Maasland en West-Friesland. In het derde jaar naar Oostergo en Westergo. In het vierde jaar naar Twente en het aartsdiakonaat van de proost van Deventer.)

Eens in de vier jaar bezocht de bisschop dus alle delen van zijn bisdom. Op deze wijze gaf hij vanouds invulling aan zijn taken als kerkelijk bestuurder: zat hij ter plaatse de synode voor, richtte hij nieuwe parochies in en stelde hij nieuwe pastoors aan. Daarbij zijn de genoemde gouwen alle als dekenaten te beschouwen, de oude synode- of seendistricten. Onder Bernold werden deze verenigd in aartsdiakonaten onder bestuur de van de proosten van de Utrechtse kapittels en de kapittels in Tiel (Teisterband), Emmerik (Hamaland), Oldenzaal (Twente) en Deventer (Salland, Vechtstreek en het noordelijk deel van Hamaland). Aan deze proost-aartsdiakens droeg hij de uitoefening van de kerkelijke rechtsmacht op in de drie jaren dat hij zelf niet ter plaatse was.³³ In deze vorm zoals boven beschreven zal de *circatus* pas na de instelling van de aartsdiakonaten ca. 1040 tot stand zijn gekomen. Daarop wijst ook het gebruik van de term *prepositura*.³⁴ De praktijk van de vierjaarlijkse rondgang als zodanig kan echter al eerder in de elfde of tiende eeuw zijn

ontstaan. Zoals gezegd is de overlevering in het Kapittelboek van Sint-Marie tussen 1133 en 1138 te dateren. De optekening van notitie D lijkt echter van vroeger datum. Het moeizaam leesbare handschrift zelf biedt daarvoor weinig aanknopingspunten. Met enige goede wil kan het schrift echter als pregotisch worden gekenmerkt. Meer houvast daarentegen biedt de datering van de drie andere notities op de keerzijde van het missaalblad. Gelet op de plaatsing van de notitie op de pagina lijkt deze namelijk later dan C (midden elfde eeuw) maar eerder dan B (kort na 1112) te zijn opgetekend. Een datering van D omstreeks 1100 wordt daarmee aannemelijk.

Notitie A: herwijding van de Dom

Boven notitie B was nog net voldoende ruimte voor de vierde notitie, die de kerkwijding van de Dom in 1132 beschrijft. Ook hier gaat het om een pregotisch handschrift. Ofschoon de tekst van de bovenste van de beide regels deels voor de helft is verdwenen toen de randen van het blad later werden bijgesneden, is deze nog goed te reconstrueren:

Anno dominice incarnationis millesimo centesimo xxxii. Indictione x. regni lotharii vii.^o episcopatus andree v. consecrata est ecclesia sancti martini vii kalendas iulii a brunonis coloniensi archiepiscopo

(In het jaar van de vleeswording des Heren 1132, in de tiende indictie, het zevende jaar van het koningschap van Lotharius, het vijfde jaar van het episcopaat van Andreas, is de kerk van Sint-Maarten op de zevende kalende van juli (25 juni) gewijd door Bruno, aartsbisschop van Keulen.)

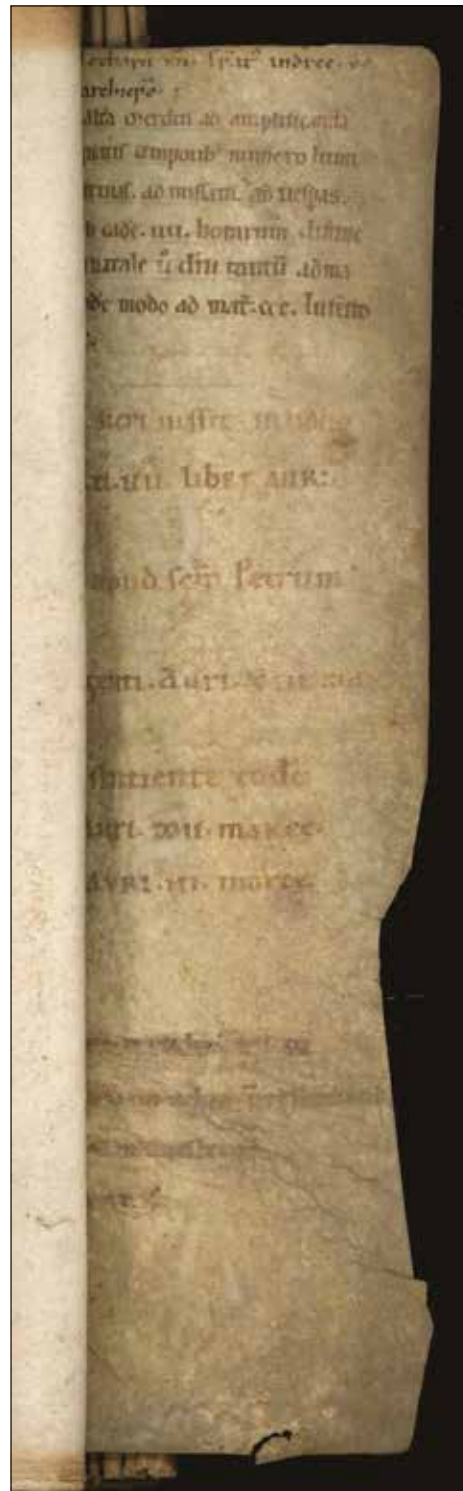
Deze notitie zal vermoedelijk kort na de herwijding van de Dom op 25 juni 1132³⁵ door een jongere hand zijn toegevoegd op de beschikbare marge boven notitie B. Deze herwijding volgde een jaar nadat op de 2e idus van mei 1131 een hevige brand woedde die een groot deel van de stad en meerdere kerken trof, waaronder de Dom en de kerken van Sint-Salvator en Sint-Marie. De schade aan de Dom kan echter niet al te groot zijn geweest gelet op het feit dat de herwijding al een jaar later kon plaatsvinden. Dat de Dom in dat jaar door de Keulse aartsbisschop opnieuw werd gewijd, lezen we ook in de Annalen van Sint-Marie. Daar blijkt echter dat deze plechtigheid behalve door aartsbisschop Bruno en bisschop Andreas ook nog door drie andere bisschoppen werd opgeluisterd.³⁶ De namen van die bisschoppen bisschop Alexander van Luik, bisschop Werner van Munster en bisschop Anharco van Kamerijk zijn overgeleverd in weer een andere notitie, de *Nota de consecratione majoris ecclesie Traiectensis* uit het begin van de zestiende eeuw.³⁷ Denkbaar is dat de namen van de drie andere bisschoppen in onze notitie zijn weggelaten, simpelweg omdat de schrijver hiervoor geen ruimte meer vond. In geen van deze bronnen wordt echter melding gemaakt van de dag waarop de herwijding plaatsvond, namelijk 25 juni: een dag eerder dan de dag waarop Adelbold in 1023 zijn Dom had laten wijden. Veertig jaar lang zou de kerkwijdingsdag van de Dom op 25 juni worden gehandhaafd. Daarna volgde opnieuw een brand en een tweede herwijding van de romaanse Dom, ditmaal op 22 juli, de feestdag van Maria Magdalena. Op deze dag zou het kerkwijdingsfeest van de Dom tot in het eind van de zestiende eeuw worden gevierd.³⁸

Tot slot

Overzien we het geheel van deze notities, dan blijkt heel duidelijk in alle gevallen de relatie met de Domkerk en meer specifiek, met uitzondering van notitie D, met de liturgische inrichting van die kerk. Het aan Sint-Maarten gewijde hoofdaltaar krijgt daarbij speciale aandacht. Aan dit

Rechter gedeelte van de keerzijde van het fragment met de vier notities. Waarschijnlijk werd het blad ooit aan de rechterzijde losgesneden uit zijn oorspronkelijke band.

altaar kwam de eerste en meest kostbare van Bernolds schenkingen toe, dit altaar vormde ook het stralende middelpunt van Burkhard's kaarsenfundatie. Het vormde bovendien het centrale onderdeel van de herwijding van 1132. Wat zegt dit alles over het gebruik van het missaal waaruit dit blad moet zijn genomen? Wel zeker is dat dit missaal moet hebben behoord tot de liturgische boeken die in de elfde en twaalfde eeuw in het koor van de Dom werden gebruikt en door de *custos* van de Dom beheerd. Daarmee mag dit fragment tot dezelfde groep worden gerekend als de drie prachtbanden die tegenwoordig in de collectie van het Catharijneconvent worden bewaard: de Lebuinuscodex, de eerdergenoemde Ansfriedcodex en de Bernoldcodex, respectievelijk een evangelarium (tweede kwart negende eeuw) en twee evangelistaria (tweede helft tiende eeuw en 1040-1050). Of ook dit missaal zo'n prachtige band heeft gehad, zullen we nooit meer weten. Een fragment met een opvallend bestaan als koftje van een bundel rekeningen was alles wat er overbleef van dit handschrift uit de kerkschat van de Dom.



LITERATUUR

- Van Akerlaken 1954** ➤ A.M. van Akerlaken, *De Pieterskerk te Utrecht. De best bewaarde vroeg-romaansche zuilenbasiliek in Nederland*, vierde geïllustreerde, omgewerkte en opnieuw uitgebreide uitgave, Utrecht 1954.
- Van Cauteren 1988** ➤ J.M.A. van Cauteren, 'De liturgische koordispositie van de romaansche Dom te Utrecht', in: A.C. Esmeijer e.a. (red.), *Utrecht, kruispunt van de middeleeuwse kerk. Voordrachten gehouden tijdens het congres ter gelegenheid van tien jaar Mediëvistiek Faculteit der Letteren Rijksuniversiteit te Utrecht 25 tot en met 27 augustus 1988* (Clavis Kunsthistorische Monografieën 7), Zutphen 1988, 63-84.
- De Groot 2011** ➤ A. de Groot, *De Dom van Utrecht in de zestiende eeuw. Inrichting, decoratie en gebruik van de katholieke kathedraal*, Utrecht 2011.
- Gumbert 1999** ➤ J.P. Gumbert, 'Het kapittelboek van de Utrechtse Mariakerk. Een van de weinige overgeleverde Noord-Nederlandse codices uit de twaalfde eeuw', *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis* 6 (1999), 31-48.
- Gumbert-Hepp en Gumbert (ed. en vert.) 2007** ➤ M. Gumbert-Hepp en J.P. Gumbert (ed. en vert.), *Annalen van Egmond. De Annales Egmondenses tezamen met de Annales Xantenses en het Egmondse Leven van Thomas Becket*, Hilversum 2007.
- Künzel e.a. 1989** ➤ R. Künzel e.a., *Lexicon van Nederlandse toponiemen tot 1200* (Amsterdam 1989).
- Lambooy en Mol (ed. en vert.) 2001** ➤ H.Th.M. Lambooy en J.A. Mol (ed. en vert.), *Vitae abbatum orti sancte Marie. Vijf abtenlevens van het klooster Mariëngaarde in Friesland*, Hilversum/Leeuwarden 2001.
- Legner e.a. (red.) 1975** ➤ A. Legner e.a. (red.), *Monumenta Annonis. Köln und Siegburg. Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter*, Köln 1975.
- Migne (ed.) 1849** ➤ J.P. Migne (ed.), 'Liber sacramentorum cum variis praefationibus et supplementis', in: *Patrologia Latina cursus completus* 78, Parijs 1849, kol. 9-637.
- Moerman 1956** ➤ H.J. Moerman, *Nederlandse plaatsnamen: een overzicht* (Leiden 1956).
- Noomen 1993** ➤ P.N. Noomen, 'Middeleeuwse ontwikkelingen in Rolder dingspel', in: J.G. Borgesius e.a. (red.), *Geschiedenis van Rolde*, Amsterdam 1993, 83-111.
- Muller Fzn. (ed.) 1892** ➤ S. Muller Fzn. (ed.), *Het oudste cartularium van het Sticht Utrecht* (WHG, serie 3, nr. 3), Utrecht 1892.
- Muller Fzn. (ed.) 1895** ➤ S. Muller Fzn. (ed.), *Het Rechtsboek van den Dom van Utrecht, door Mr. Hugo Wstinc* (WOVR, reeks 1, nr. 18), 's-Gravenhage 1895.
- OSU** ➤ S. Muller Fzn., A.C. Bouman, K. Heeringa en F. Ketner (ed.), *Oorkondenboek van het Sticht Utrecht tot 1301* 5 dln. Utrecht en 's-Gravenhage, 1920-1959.
- Van Rij (ed. en vert.) 1989** ➤ H. van Rij (ed. en vert.), *Een verhaal over Groningen, Drenthe, Coevorden en allerlei zaken onder verschillende Utrechtse bisschoppen - Quedam Narracio de Groninghe, de Thrente, de Covordia et de diversis aliis sub diversis episcopis Traiectensibus*. Utrecht 1989.
- Roemeling 2013** ➤ O.D.J. Roemeling, *Heiligen en Heren. Studies over het parochiewezen in het Noorden van Nederland vóór 1600*, Leeuwarden 2013.
- Séjourné (ed.) 1919-1921** ➤ P. Séjourné (ed.), *L'Ordinaire de S. Martin d'Utrecht* (Bibliotheca liturgica sancti Willibrordi 1), Utrecht 1919-1921.
- Slicher van Bath 1943-1944** ➤ B.H. Slicher van Bath, *Mensch en land in de middeleeuwen. Bijdrage tot een geschiedenis der nederzettingen in Oostelijk Nederland*, Assen 1943-1944.
- Van Vliet 1998** ➤ K. van Vliet, 'De zalige nagedachtenis van deken Otto. De Annalen van St.-Marie beschouwd in hun context', *Madoc* 12.4 (1998), 202-211.
- Van Vliet 2002** ➤ K. van Vliet, *In kringen van kanunniken. Munsters en kapittels in het bisdom Utrecht 695-1227*, Zutphen 2002.
- Van Vliet 2018** ➤ K. van Vliet, 'Zoekt en gij zult vinden. Handschriftfragmenten in de Utrechtse archieven', in: B. Jaski, M. Mostert en K. van Vliet (red.), *Perkament in stukken*. Verschijnt najaar 2018 bij uitgeverij Verloren.
- Weiland (ed.) 1888** ➤ L. Weiland (ed.), 'Annales et notae S. Mariae Ultraiectenses', in: *MGH SS* 15-2, Hannover 1888, 1298-1303.
- Wilson (ed.) 1894** ➤ H.A. Wilson (ed.), *The Gelasian Sacramentary*, Oxford 1894.
- Wüstefeld 1993** ➤ W.C.M. Wüstefeld, *Middeleeuwse boeken van het Catharijneconvent*, Zwolle/Utrecht 1993.

- 1 Uitvoerig over het onderzoek naar maculatuur in de Utrechtse archieven: Van Vliet 2018.
- 2 Een verkorte versie van dit artikel verscheen recentelijk onder de titel 'Bijzondere notities in een missaal uit de Utrechtse Dom' in genoemde bundel *Perkamēt in stukken. Terugggevonden middeleeuwse handschriftfragmenten*. Mijn dank gaat uit naar Eline Gielen, Rolf Lommerde en Frank Bouman, die in 2017 in het kader van genoemd college een eerste beschrijving maakten van het fragment, en Bart Jaski, Marco Mostert en Casper Staal, die eerdere versies van dit artikel van commentaar voorzagen. Deze bundel verschijnt tegelijk met de gelijknamige expositie, die op 20 september 2018 wordt geopend bij Het Utrechts Archief, waar ook het hier besproken fragment wordt getoond.
- 3 Los inliggend in het laatste katern nog een katern uit 1535 en een bifolium uit ca. 1539, beide in een latere, afwijkende hand.
- 4 In de marge rechtsboven en rechtsonder een notitie in een hand uit de vijftiende eeuw.
- 5 Titus 2:12-13 (tekst van de *Vulgaat*).
- 6 'Concede, quaesimus, omnipotens Deus, ha[n]c gratiam plebi tuae / adventum Unigeniti tui cum summa vigilan- / tia expectare; ut sicut ipse auctor nostrae salu- / tis docuit velut fulgentes lampades in eius / occursum nostras animas praeparemus, feundum, / domini.' Gebed voor de Advent, afkomstig uit het *Sacramentarium Gelasianum*, ed. Wilson 1894, nr. LXXXIII, p. 217. Tevens terug te vinden in het *Liber sacramentarium* van paus Gregorius de Grote. Ed. Migne 1849, PL78 0194B.
- 7 Romeinen 13:11-13 (tekst van de *Vulgaat*).
- 8 'Excita quaesumus, Domine, potentiam tuam et veni, / ut imminentibus peccatorum nostrorum pe- / riculis te mereamur prote- gente eripi, te li- / berante salvari, Qu[i] vivis.' *Liber sacramentarium* van paus Gregorius de Grote, gebed voor de eerste zondag van de Advent. Ed. Migne 1849, PL78 0190C.
- 9 De woorden zijn alleen met UV-licht nog goed leesbaar.
- 10 UB Utrecht, hs. 406, f. 7v-8r. Vgl. <http://cantus.uwaterloo.ca/chants?source=123641&page=1> (geraadpleegd 4 jan. 2018). Zie ook de *Cantus Index: Catalogue of Chant Texts and Melodies* (<http://cantusindex.org>) nrs. 489, 6583, 6655, 7177a (en 501007), 8284, 8413 (geraadpleegd 4 jan. 2018).
- 11 Domordinarius, ed. Séjourné 1919-1921 [5]: 'tercius cum missali'.
- 12 HUA, archief St. Marie (toegang 221), inv.nrs. 341-4, 341-5 en 373-4. Zie de rapportage over de fragmenten in dit archief door M. de Heer, R. Paroubek-Groenewoud, N. de Rooij uit 2017 (exemplaar bibliotheek HUA).
- 13 Aan het einde bijvoorbeeld in de Ansfriduscodex (Catharijneconvent, ABM h 2) of in de Domordinarius (ca. 1200) (HUA, archief Dom (toegang 216), inv.nr. 67). Aan het begin in het twaalfde-eeuwse antefonarium van St. Marie (Universiteitsbibliotheek Utrecht, hs. 406).
- 14 Dit in tegenstelling tot de formulering in notitie B.
- 15 Van Cauteren 1988, 66-70.
- 16 *Domnus Bernoldus felix memorie episcopus in honore sanctae et individuae trinitatis, et sui specialis patroni, Sancti Martini, aureum altare iussit fieri, ex octoginta marcis, et tribus et dimidio marcis auri. Dedit etiam ad idem altare . paschalem casulam unam albi coloris . et unam viridem Capps . ii . Dalmaticos . iii . Subtilia . vii . cum manipulis . facisterculus . ii . In unoquoque autem anno ex quo episcopatus dignitatem est adeptus docsalia . ii . de pallio . Horum in presentiarum fuit viiii.* (Heer Bernoldus de bisschop, zaliger gedachtenis, heeft ter ere van de heilige en ondeelbare Drievuldigheid en van zijn speciale patroon Sint-Maarten een gouden altaar laten maken van 80 mark en 3 1/2 mark goud. Hij schonk ook voor datzelfde altaar een paaskazuifel, en dan nog een van witte kleur en een groene, twee mantels, drie dalmatieken, zeven subtiliën met de bijbehorende manipels, twee facisterkel. In elk jaar dat voorbijging sinds hij de bisschoppelijke waardigheid ontving, gaf hij twee dorsaliën uit kostbare stof. Dat zijn negen geschenken). Lieftinck 1948, p. 8-9, met volledige transcriptie en vertaling; Wüstefeld 1993, cat.nr. 5, met afb. en een nauwkeuriger datering van de betreffende notitie ca. 1100.
- 17 Van Akerlaken 1954, 25.
- 18 Van Cauteren 1988, 80-81.
- 19 OSU 318 (1125 mei 26): 'jugiter die ac nocte lumen cerae ad idem sepulchrum in medio choro permaneat'. Uitvoerig over de Dom als grafkerk van de Saliërs: Van Vliet 2002, 303-310.
- 20 Ed. Muller Fzn. 1895, 84: 'in parva corona chori sancti Johannis tredecim'. Voor de locatie van het altaar van Sint-Jan, zie Séjourné 1919-1921, de plattegrond van de roomaanse dom op [39].

- 21 Ed. Muller Fzn. 1895, 89-90 'Et licet modus iste candelarum in *Ordinario* et *Libro camere* reperiatur aliter, tamen nostris temporibus observatur, quia in quibusdam subtrahitur et in aliis augetur non pondus sed numerus candelarum, presertim cum corone et choris et arcibus, quorum fit mencio, non existant.'
- 22 Over de lichtkronen in de laatmiddeleeuwse, gotische kathedraal: De Groot 2011, 72-73.
- 23 Over de verschillende lezelaars in het koor van de gotische Dom: De Groot 2011, 63-64.
- 24 Vgl. bijvoorbeeld hand C die het oudste gedeelte van de Annalen van Egmond optekende, door J.P. Gumbert gedateerd tussen ca. 1100 en ca. 1120. Ed. en vert. Gumbert-Hepp en Gumbert 2007, XIX-XXIII.
- 25 Ed. Muller Fzn. 1895, 84-86. De beschrijving van de verlichting van het hoofdaltaar en het koor is terug te voeren op de Domordinarius van ca. 1200. Vgl. ed. Séjourné 1919-1921 [3] (Sint-Maarten), [5] (Kerst), [13] (Maria Magdalena = kerkwijding Domkerk), [26-27] (Pasen). Dezelfde verlichting van het hoofdaltaar ook met Pinksteren [31].
- 26 OSU nrs. 260 (1101), 278 (1108).
- 27 OSU nr. 285 (1116).
- 28 OSU nr. 278: 'ut per merita sanctorum mea tecta sint peccata et ipsi impetrent lucernam pedibus meis in die tenebrarum et calignis.'
- 29 De kerk van Rolde wordt gerekend tot de zes oude moederkerken c.q. seendkerken van Drenthe en zou van ca. 1000 of kort daarvóór dateren. De aan Sint-Maarten gewijde kerk werd tot voor kort als daterend uit de twaalfde eeuw beschouwd: Noomen 1993; Roemeling 2013, 406. De schenking van deze kerk aan de Dom past in de schenking van enkele andere Sint-Maartenskerken in Friesland door de bisschop aan kloosters en kapittels vanaf de late elfde eeuw. Net als Rolde fungeerde het als seendkerk, in dit geval de hoofdkerk van het dekenaat Oudemirdum (eerste vermelding 1313). Vgl. Roemeling 2013, 121-125 en 200-211.
- 30 De vroegste vermelding van Rolde tot op heden: *Narracio de Groninghe* (opgetekend 1232-1233, deels op basis van een oudere kroniek over de periode tot en met 1226), ed. en vert. Van Rij 1989, 14: 'apud Rotlo' (ad 1191). Zie ook de *Vita Sibrandi, Iarici, Ethelgeri* (opgetekend 1267-1275), ed. en vert. Lambooi en Mol 2001, 384: 'in parrochia Roldensi' (ad ca. 1260). Plus diverse vermeldingen in het Digitaal oorkondenboek Groningen, Drenthe en Oost-Friesland: *Roetlo* (1304), *Rodlo* (vanaf 1311), *Rotlo* (vanaf 1327). <http://www.cartago.nl/nl/> (geraadpleegd 30 dec. 2017). Vgl. Moerman 1956, 190: *Roetlo, Rodlo* (onder verwijzing naar Slicher van Bath 1943-1944, dl. 2, 289). Vroegste vermeldingen van Oudemirdum: OSU nrs. 394 (1148): *Meretha*, en 404 (1152/53 jan. 9): '*predium de Merthen*'. Zie ook het Künzel e.a. 1989, 250 (*Merthen*), overigens zonder goede lokalisering ('mogelijk in de omgeving van Leeuwarden').
- 31 Over de Utrechtse herkomst en de datering van de codex in 1133-1138, zie: Van Vliet 1998; Gumbert 1999.
- 32 Ed. Weiland 1888.
- 33 Uitgebreid hierover: Van Vliet 2002, 314 e.v.
- 34 Van Vliet 2002, 322.
- 35 Vgl. bijvoorbeeld de tussen 1105 en 1132 te dateren hand in het Verbroederingsboek uit Siegburg (Canterbury, Cathedral Archives and Library, Christ Church Letters vol. 2, no. 5), afgebeeld in *Monumenta Annonis*, red. Legner e.a. 1975, 72 (A28).
- 36 *Annalen van St. Marie*, ed. Weiland 1888, 1302 (ad 1132).
- 37 *Nota de consecratione Majoris ecclesie Traiectensis*, toevoeging uit de eerste helft zestiende eeuw achter in het *Liber donationum* van de Dom, ed. Muller Fzn. 1892, nr. 3, 178-179.
- 38 Over de wijdingsdata van de Dom: Van Vliet 2002, bijlage 2, 443-444.



1 Sint-Maarten, een van de vijf Dombeelden die in 1813 na de opheffing van het Domkapittel in de Archiefkamer werden aangetroffen. Kalksteen, 1445-55, Centraal Museum Utrecht, 1788/001.

Het geheim van de vijf Dombeelden ontrafeld?

Henri Defoer (1936) studeerde kunstgeschiedenis aan de Gemeente Universiteit van Amsterdam met als specialiteit middeleeuwse kunst van de Noordelijke Nederlanden. Tevens studeerde hij Byzantijnse kunstgeschiedenis aan de Universiteit van München. Hij trad in 1966 in dienst als conservator bij het Aartsbisschoppelijk Museum en nadat dit museum was opgegaan in het Rijksmuseum het Catharijneconvent, werd hij daar eerst hoofd van de afdeling Onderzoek en Beschrijving en vervolgens in 1981 directeur. Na de verzelfstandiging van dit museum was hij tot 2001 inhoudelijk directeur.

Frans Kipp (1947) studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Utrecht met Bouwkunst als hoofdvak en verdiepte zich naast bouwhistorisch en stedenbouwhistorisch onderzoek onder meer in de documentaire betekenis van oude tekeningen. Hij is sinds 1966 als bouwhistoricus werkzaam bij de Afdeling Erfgoed van de Gemeente Utrecht, schreef tal van artikelen, onder andere in de Archeologische en Bouwhistorische Kroniek van de Gemeente Utrecht, en was mede-auteur van De Utrechtse Domtoren, trots van de stad.

Vijf stenen beelden uit het midden van de vijftiende eeuw en afkomstig uit de Domkerk worden door sommigen in verband gebracht met een post in de Domrekeningen uit 1450/51, waarin Jan Uude betaald wordt voor '5 beelden beneden an't sacramentshuis'. Hun naar beneden gerichte blik wijst erop dat zij boven ooghoogte waren geplaatst. Onder meer hierom en vanwege hun geringe diepte denken anderen, dat zij in ondiepe nissen aan de naar het schip toegewende borstwering van het doksaal hebben gestaan. Tot nu toe ging men er echter vanuit dat er ca. 1460 vanwege de bouwwerkzaamheden tussen de oostelijke vieringspijlers een schot werd opgetrokken, waardoor het doksaal aan de westzijde aan het zicht was onttrokken. Recent onderzoek heeft duidelijk gemaakt, dat dit niet het geval was, maar dat er een houten tussenlid tussen koor en schip werd aangebracht, zodat koor en schip als één ruimte konden blijven functioneren en het doksaal niet was afgedekt.

Utrecht was in de middeleeuwen de belangrijkste stad van de Noordelijke Nederlanden. Hier zetelde een bisschop, de hoogste kerkelijke autoriteit van het bisdom Utrecht, waar het huidige Nederland vrijwel geheel onder viel. Hij was tevens de wereldlijke machthebber van het Sticht en het Oversticht. Hierdoor was Utrecht zowel het kerkelijke, wereldlijke als culturele centrum van onze streken. Een groot deel van de oppervlakte van de stad werd ingenomen door kloosters, parochiekerken en kapittelkerken met hun immunitetsgebieden. Voor de verfraaiing van deze gebouwen en voor de opluistering van de liturgische functies was er een grote behoefte aan hoogwaardige kunst. In geen enkele andere stad waren zoveel beeldhouwers, schilders, edelsmeden en borduurders werkzaam. De belangrijkste kerk was de Domkerk, de bisschoppelijke kathedraal, een indrukwekkend bouwwerk geïnspireerd op de prestigieuze Franse kathedralen. Bij de realisering van dergelijke gebouwen waren behalve metselaars, steenhouwers en timmerlieden ook beeldhouwers nodig. Deze vervaardigden de voor de stijl van de gotiek zo typerend architecturale decoraties zoals hogels, kruisbloemen, venstertraceringen en sierlijsten. Daarnaast maakten zij ook vrijstaande beelden en reliëfs. Tegen de koorpijlers waren meer dan levensgrote apostelbeelden aangebracht. In de zijkapellen stonden grafmonumenten van kerkelijke hoogwaardigheidsbekleders en aan de wanden waren memorietafels aangebracht. Ook het sacramentshuis en het doksaal waren met beelden versierd. Bijna al deze sculptuur is bij de Beeldenstorm en de alteratie in 1580, waarbij de Domkerk ontdaan werd van heiligenbeelden en andere katholieke elementen, en de grote storm van 1674 verloren gegaan. Slechts een fractie van al dit fraaie beeldhouwwerk is bewaard gebleven. Het is onlangs gedetailleerd beschreven en commentariseerd in het indrukwekkende boek van Elisabeth den Hartog, *De bouwsculptuur van de Utrechtse Dom* dat vorig jaar in het augustusnummer van *Tijdschrift Oud-Utrecht* uitvoerig is besproken door Lex Bosman.¹

Waar stonden de Dombeelden?

In dat artikel gaat Bosman ook in op de discussie rondom de 'vijf Dombeelden'. Wat is het geval? In 1813 werden na de opheffing van het Domkapittel in de archiefkamer een vijftal stenen beelden aangetroffen. Deze bevinden zich nu in het Centraal Museum (afb. 1 - 5).² Het grootste beeld stelt Sint-Maarten voor, die zijn mantel deelt met een bedelaar. Het is 72,5 cm hoog, 92 cm breed en 12,5 cm diep. De andere vier stellen de heilige Agnes, Maria Magdalena, Pontianus en Paulus voor. Ze zijn minder breed dan de Sint-Maarten, maar wel bijna even hoog en diep. Ze moeten oorspronkelijk tot één ensemble hebben behoord. Vanwege hun geringe diepte zullen ze in ondiepe nissen hebben gestaan. Aanvankelijk dacht men dat de beelden deel hadden uitgemaakt van het grafmonument van Rudolf van Diepholt, op grond van een acte uit 1473 waarin sprake is van beelden die rondom de tombe werden geplaatst. In 1947 betoogde D. Bouvy echter dat dit niet

2 De heilige Agnes, een van de vijf Dombeelden die in 1813 na de opheffing van het Domkapittel in de Archiefkamer werden aangetroffen. Kalksteen, 1445-55, Centraal Museum Utrecht, 1788/003.

waarschijnlijk was, gezien de neerwaartse blik van de figuren. Bovendien wees hun stijl op een vroegere datering.³ Tegenwoordig worden ze algemeen in het midden van de vijftiende eeuw gedateerd.

Terwijl er over deze datering geen onenigheid bestaat, is men het er niet over eens waar ze oorspronkelijk in de Dom geplaatst waren. Aansluitend op de bevindingen van Bouvy veronderstelde P.T.A. Swillens in 1951 dat ze afkomstig waren van de borstwering van het doksaal. Hij bracht ze in verband met een post in de rekeningen van de Domfabriek uit 1450/51, waarin Jan Uude betaald wordt voor het leveren van vijf beelden. Er is daar echter geen sprake van beelden voor het doksaal maar van '5 beelden beneden an't sacramentshuis'. Dit heeft voor verwarring gezorgd, immers wanneer genoemde post inderdaad betrekking heeft op de 'vijf Dombeelden', dan zouden deze afkomstig zijn van de voet van het sacramentshuis en zouden ze moeten worden toegeschreven aan Jan Uude.⁴ Echter, hun neerwaarts gerichte blik is in strijd met zo een lage positie en maakt het aannemelijker dat ze van het doksaal afkomstig zijn. Ook de auteurs van de catalogus van de tentoonstelling Adriaen van Wesel, die in 1980 in het Rijksmuseum van Amsterdam was te zien, sluiten zich aan bij Swillens, zonder zich echter te realiseren dat de door Swillens aangehaalde vermelding in het Domarchief betrekking heeft op vijf beelden onder aan het sacramentshuis.⁵ Dit is merkwaardig, omdat reeds in 1965 Haslinghuis en Peeters in hun standaardwerk over de Utrechtse Dom op deze vergissing van Swillens hadden gewezen. Zij zijn van mening dat de beelden wel van het doksaal afkomstig zijn, maar geen verband houden met de bovengenoemde post uit de Domrekeningen van 1450/51.⁶ Veel van degenen die zich daarna met de Dombeelden hebben bezig gehouden, onderschrijven deze mening van Haslinghuis en Peeters, onder wie ook Van Vlierden en Defoer in de catalogus van de expositie in het Catharijneconvent in 2012.⁷ Anderen, zoals De Groot, Klinckaert, Den Hartog en ook Bosman gaan er van uit, dat de betreffende post uit 1450/51 wel betrekking heeft op de vijf Dombeelden, dat ze dus afkomstig zijn van het sacramentshuis en aan Jan Uude moeten worden toegeschreven.⁸

Welke opvatting is de meest waarschijnlijke?

Zoals boven reeds gezegd, werden in 1813 in de archiefkamer van de Dom vijf beelden aangetroffen, die duidelijk tot één ensemble hadden behoord. Van meet af aan ging men ervan uit, dat het hier een volledige reeks betrof en geen restant van een grotere groep. Vier van de afgebeelde



3 De heilige Maria Magdalena, een van de vijf Dombeelden die in 1813 na de opheffing van het Domkapittel in de Archiefkamer werden aangetroffen. Kalksteen, 1445-55, Centraal Museum Utrecht, 1788/005.

heiligen, Martinus, Agnes, Maria Magdalena en Pontianus genoten in de Dom speciale verering. Bij Paulus is dat niet het geval. Wanneer Paulus in een reeks is opgenomen, is dat doorgaans samen met zijn tegenhanger Petrus of als onderdeel van een complete apostelreeks. Dit maakt het waarschijnlijk dat oorspronkelijk ook een Petrusbeeld deel uitmaakte van de groep en dat deze dus uit minstens zes sculpturen heeft bestaan. De post in de rekeningen van 1450/51, waarin gesproken wordt van vijf beelden, kan dan geen betrekking hebben op de 'Dombeelden' en daarmee vervalt de toeschrijving aan Jan Uude. Dat wordt ook nog eens bevestigd door de neerwaartse blik, die, zoals gezegd, het logischer maakt dat ze bedoeld waren om boven ooghoogte te worden opgesteld, bijvoorbeeld als decoratie van de borstwering van het doksaal. Het doksaal vormde de afscheiding tussen het schip en het koor. In de middeleeuwse kerken was het doorgaans rijk versierd. Het doksaal in

de Sint-Joriskerk in Amersfoort is hiervan een goed voorbeeld.⁹ Het doksaal was tevens een soort tribune, die voor verschillende doeleinden gebruikt kon worden. In de Dom werd bij plechtige misvieringen vanaf het doksaal het evangelie en het epistel gezongen. Hiertoe werd in 1473-74 een lezenaar aangebracht. In 1479-80 werd er een orgeltje op geplaatst ten behoeve van het zangkoor, dat ook een plaats vond op het doksaal. Een belangrijke functie vervulde het doksaal ook bij de plechtigheden op de avond voorafgaande aan 22 juli, het kerkwijdingsfeest en tevens de feestdag van Maria Magdalena. Dan werden namelijk vanaf het doksaal aan het kerkvolk de in de Dom bewaarde relieken getoond, waaronder die van Martinus, Agnes en Pontianus. Het was dus zeer toepasselijk om beeltenissen van genoemde heiligen aan te brengen als onderdeel van de versiering van het doksaal. Mogelijk had de borstwering dan zeven nissen. In het midden stond dan Sint-Maarten, geflankeerd door Agnes, Pontianus, Maria Magdalena en een onbekende heilige, waarvan het beeld verloren is gegaan. In de buitenste nissen stonden links Petrus, wiens beeld evenmin bewaard is, en rechts Paulus. Wie de ontbrekende heilige was, weten we niet, maar Wiro, Urbanus of Benignus behoren tot de mogelijkheden. Van hen werden namelijk ook de relieken in de Dom vereerd en jaarlijks op 21 juli getoond.

Het doksaal van de Domkerk

Wat is er bekend van het doksaal van de Dom? Wij weten, dat ook de voorganger van de gotische Dom een doksaal had. Het bestond uit een muur met daarboven een triomfbalk. Het zal aan het begin van de vijftiende eeuw, toen het nieuwe koor geheel voltooid was en in gebruik



4 De heilige Pontianus, een van de vijf Dombeelden die in 1813 na de opheffing van het Domkapittel in de Archiefkamer werden aangetroffen. Kalksteen, 1445-55, Centraal Museum Utrecht, 1788/002.

was genomen, zijn vervangen door een nieuw doksaal. Wanneer het nieuwe werk er was, is echter onduidelijk. Mogelijk was dat al in 1423 toen de verkiezing van bisschop Rudolf van Diepholt bekend gemaakt werd vanaf een hoge plaats waar op feestdagen het epistel werd voorgelezen. In een document van 1455 wordt gesproken over prelaten en burgemeesters, die zich naar het doksaal bij het koor begeven. Maar ook toen was het nog niet af, want uit verschillende posten blijkt dat het in de volgende jaren nog verder werd ingericht. Het was niet ongewoon dat de constructie en versiering van dit soort kerkmeubilair zich over meerdere jaren uitstrekte.¹⁰

Een doksaal heeft een schip- en een koorzijde. De westelijke, naar het schip toegewende zijde is vaak fraai versierd en van sculpturen voorzien, terwijl de koorzijde doorgaans veel soberder is gehouden. Ook bij het doksaal in de Dom zou dat het geval geweest moeten zijn. Echter,

wanneer men kritisch kijkt naar de bouwgeschiedenis van de Dom, dan lijkt dat minder waarschijnlijk.¹¹ Kort na het midden van de dertiende eeuw was men begonnen met de bouw van de straalkapellen en de kooromgang, daarna volgde het hoofdkoor met annexen. Naarmate het werk vorderde, werd het oude romaanse koor afgebroken. Hierbij moet de rest van de romaanse Dom van de bouwplaats zijn afgeshot, zodat men transept en schip kon blijven gebruiken. In 1347 was het nieuwe gotische koor opgetrokken tot op triforiumhoogte en werd het voorzien van een noodkap, zodat het kon gaan functioneren. Vervolgens ging men vanaf 1360 verder met de lichtbeuk. Deze was omstreeks 1410 gereed, waarna de noodkap kon worden verwijderd. Het dak van het gotische koor was echter aanzienlijk hoger dan dat van de romaanse viering. Dit hoogteverschil werd overbrugd met een houten, met leien bedekte afschotting. Het nieuwe koor sloot ook niet geheel aan bij het nog bestaande deel van de oude kerk. De nieuwe vieringspijlers stonden iets meer oostelijk dan die van de romaanse Dom.¹² Op welke wijze het nieuwe koor met het oude transept in verbinding stond, is dan ook niet geheel duidelijk. Wel valt aan te nemen dat zij als één ruimte functioneerden vanaf 1347 tot ca. 1460, toen begonnen werd met de sloop van het romaanse transept. De algemene opvatting is dat er toen een schot is aangebracht tussen de oostelijke vieringspijlers, waardoor koor en transept van elkaar gescheiden werden. Het doksaal, waarvan de bouw zoals we boven gezien hebben, mogelijk omstreeks 1425 min of meer gereed was, zou dan aan de westzijde vanaf omstreeks 1460 door het schot aan het oog onttrokken zijn geweest. Reden voor De Groot, Den Hartog en Bosman om te betogen dat de beelden niet voor het doksaal gemaakt

5 De heilige Paulus, een van de vijf Dombeelden die in 1813 na de opheffing van het Domkapittel in de Archiefkamer werden aangetroffen. Kalksteen, 1445-55, Centraal Museum Utrecht, 1788/004.



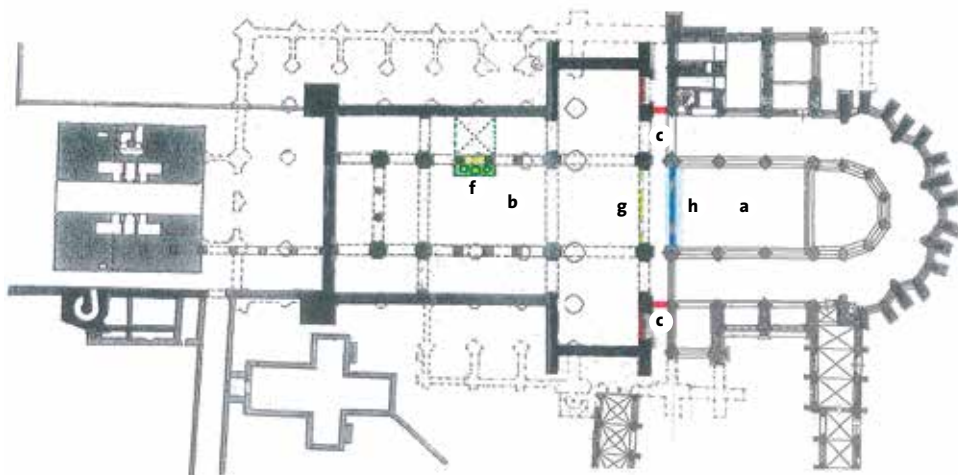
konden zijn. Die zouden immers kort daarop door het schot aan het zicht zijn onttrokken! Tenzij de Dombeelden bedoeld waren voor de koorzijde van het doksaal, wat niet waarschijnlijk werd geacht, omdat die zijde meestal niet voorzien was van beeldhouwwerk.¹³

Nieuwe inzichten

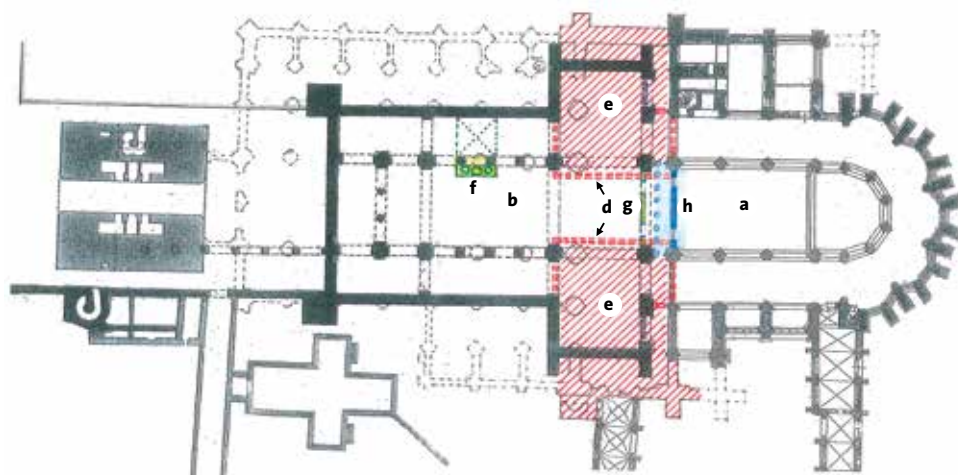
Maar er is een onverwachte wending in de gevoerde discussie gekomen. Bouwhistoricus Frans Kipp denkt namelijk dat na de voltooiing van het koor in het begin van de vijftiende eeuw helemaal geen houten beschotting aangebracht is tussen de oostelijke vieringspijlers. Wat is het geval? Tijdens het hele bouwproces van de stapsgewijze vervanging van de romaanse door een gotische Dom stond voorop dat het dagelijks functioneren van de kathedraal steeds gewaarborgd moest blijven.¹⁴ Uiteraard moest men zich in tussenstadia soms wel behelpen met een tijdelijke oplossing die beperkingen met zich meebracht.

Na de voltooiing van de gotische koorpartij tot halve hoogte werd een nooddak gebouwd op het niveau van het triforium, en kon, zoals gezegd, in 1347 het nieuwe koor voorlopig gebruiksklaar worden opgeleverd.¹⁵ Omdat voor het nieuwe werk de breedtematen van de oude kerk (vrijwel) aangehouden waren, was de verbinding van het nieuwe koor met het bestaande romaanse transept en schip eenvoudig op te lossen door het dichtn van de kleine spatie tussen de nieuwe en de oude oostelijke transeptmuur (afb. 6: c). Deze verbinding gold zowel voor het hoofdkoor als voor de zijbeuken.¹⁶ Deze voorlopige toestand bleef bestaan tot het eind van de eeuw, omdat in de volgende fase de bouwloods - het eigen bouwbedrijf van het Domkapittel - vooral werd ingezet voor de voortzetting van de bouw van de Domtoren.¹⁷ Daarna werd de afbouw van het koor weer ter hand genomen. Na de voltooiing van de lichtbeuk kwam het koor definitief gereed in 1410. Dit maakte voor de aansluiting op het oude transept en schip in feite geen verschil, maar kan wel hebben geleid tot de behoefte aan een nieuw doksaal als vervanging van het oude romaanse (afb. 6: g, h). Mogelijk was het nieuwe doksaal rond 1420 al grotendeels voltooid. In de periode tot 1460 was het over de volle breedte zichtbaar vanuit het romaanse schip, waarbij de nieuwe vieringspijlers van het koor wel gedeeltelijk schuilgingen achter hun romaanse voorgangers, die daar vlak voor stonden.

Anders werd de situatie toen men in 1460 een begin maakte met de bouw van het nieuwe transept. Omdat het dagelijks functioneren van de kerk tijdens deze bouwcampagne niet kon worden onderbroken, werd ter plaatse van de viering een tijdelijk tussenlid gebouwd als open verbinding



6 Plattegrond van de Dom van de situatie tot 1460: na de voltooiing van het koor en voor het begin van de bouw van het nieuwe transept. In wit is daarbij de functionele kerkruimte aangegeven, in rood de dichtzetting van de smalle ruimte tussen het oude en het nieuwe werk om het romaanse en het gotische deel als één ruimte te kunnen laten functioneren. In groen het oude orgel in het schip en de plaats van het voormalige romaanse doksaal. In blauw het gotische doksaal. (Frans Kipp)



7 De plattegrond van de Dom na 1460: tijdens de bouw van het gotische transept. Het witte patroon laat zien dat de kerkruimte tijdens de bouw van het nieuwe transept een wespentaille heeft. In rood is aangegeven het tijdelijke houten tussenlid en de dichtzettingen in de bogen van de zijbeuken, en rood gearceerd het bouwterrein van het nieuwe transept. In groen het oude orgel in het schip. In blauw de vergroting van het gotische doksaal met zanggalerij in 1487. (Frans Kipp)

a Gotisch koor b Romaans schip c Dichtzetting tussen oude en nieuwe oostmuur transept, 1347-1460 d Tijdelijk tussenlid, 1460-1480 e Bouwterrein nieuw transept, 1460-1480 f Orgel in het romaanse schip g plaats van het voormalige romaanse doksaal; h Plaats nieuw doksaal plus zone zangtribune.

van schip en koor (afb. A2: d). Dit werd vermoedelijk in hout opgetrokken binnen de romaanse vieringpijlers, en voorzien van een dak dat onder de vieringbogen doorliep tot aan de houten opvulling van de tweemaal zo hoge triomfboog van het nieuwe koor.¹⁸ Tevens moeten de eindbogen van de zijbeuken van schip en koor zijn dichtgezet met een tijdelijke vulling. Zo moet dit tussenlid als een tunnel over het bouwterrein voor het nieuwe transept hebben gelopen, zodat daarnaast en daarboven de afbraak en daarna de bouw kon doorgaan zonder het functioneren van de kerk in gevaar te brengen (afb. 7: e). Dit betekende voor de zichtbaarheid van het doksaal vanuit het schip wel een beperking, omdat het zichtveld door het tussenlid werd vernauwd.

De noodzaak van dit tijdelijke tussenlid tussen schip en koor blijkt uit het feit, dat het orgel in het romaanse schip tot 1479 - dus gedurende vrijwel de gehele bouwperiode van het transept - bleef functioneren voor de onmisbare muzikale begeleiding van de diensten in het nieuwe koor. Het bevond zich tegen het midden van de noordmuur van het romaanse schip en was voorzien van een balgenkamer boven de noordelijke zijbeuk (afb. 6 en 7: f).¹⁹ Kennelijk hechtte men in deze overgangsfase zoveel waarde aan een goed functionerend orgel, dat het in de jaren 1471-1473 op zijn oude locatie zelfs nog grondig werd gerestaureerd door de orgelbouwer Peter Gerritsz, terwijl op dat moment het nieuwe transept al bijna voltooid en de afbraak van het oude schip aanstaande was. Toen in 1479 het sloopwerk van het romaanse schip daadwerkelijk begon (nadat de westelijke vieringboog met een houten schot was dichtgezet) werd het orgel tijdelijk buiten gebruik gesteld. Het werd functioneel vervangen door het daartoe aangekochte kleine orgel van de Heilig Kruisbroederschap in de Nicolaïkerk, dat op het doksaal geplaatst werd. Het oude orgel werd met hout en zeildoek degelijk ingepakt ter bescherming tegen weer en wind en bleef zo nog twee jaar hangen, terwijl eromheen de sloop doorging.²⁰ In 1481 was het transept zover klaar en wind- en waterdicht dat het eerbiedwaardige orgel naar zijn nieuwe locatie kon worden overgebracht, en wel tegen de noordelijke oostmuur van het transept (afb. 7: i). In september van dat jaar werd Gerrit Petersz, de zoon van de oude orgelbouwer, betaald 'van die orghel uut die alde kercke the breken ende in dat nye cruyswerck the setten.' De plaatskeuze lijkt akoestisch onhandig, maar hing samen met de aanwezige traptoren die de verschillende niveaus van het orgel bereikbaar maakte, en de beschikbare ruimte voor de balgenkamer tussen de grote steunberen aan de buitenkant van de oostmuur van het transept.

Rond die tijd zal - na afbraak van het tijdelijke tussenlid - het nieuwe transept in gebruik zijn genomen, al werd er nog jaren verder gewerkt aan de afwerking ervan.²¹ Tezelfdertijd werd het oude schip buiten gebruik gesteld. In 1479 kwam de kap op het transept gereed en werd blijkens de Domrekeningen het tijdelijke beschot uit de oostelijke vieringboog overgebracht naar de westelijke vieringboog, die nu volledig werd afgesloten. Ook de andere openingen van de westmuur waren voorlopig voorzien van dichtzettingen, want daarachter was de sloop van het romaanse schip sinds 1479 in volle gang.

Aan de westzijde?

Het probleem dat het gotische koor niet aansloot bij de romaanse viering werd door de bouwers dus opgelost door een smalle opening tussen de oude en de nieuwe oostmuur van het transept tijdelijk op te vullen en niet door het aanbrengen van een schot. Hierdoor konden koor en viering als één ruimte in gebruik blijven. Zelfs na 1460 toen de sloop van het oude romaanse transept begon, bleef dit zo doordat een tussenlid werd aangebracht tussen schip en koor. Zo kon het doksaal tussen de gotische vieringspijlers ook aan de westelijke zijde blijven functioneren. Beelden die naar het schip toegewend waren aangebracht, bleven zo in het zicht.²²

Toen in het begin van de jaren tachtig het oude transept en de oostelijke vieringspijlers van de romaanse Dom waren afgebroken en het nieuwe gotische transept gereed was gekomen, zal er



8 3D-reconstructie van de situatie voor 1460. In roodbruin is de dichtzetting van de smalle ruimte tussen het oude en het nieuwe werk aangegeven. Reconstructie door Daan Claessen, gemeente Utrecht.

een nieuwe beschotting zijn aangebracht tussen de nieuwe westelijke vieringspijlers, zodat er kon worden begonnen met het afbreken van het romaanse schip. Koor en transept vormden nu een architectonische eenheid en dat gaf de mogelijkheid om het doksaal in westelijke richting verder uit te breiden. In 1487 werden hiervoor acht stukken blauwe steen aangekocht om daarvan pijlers voor het doksaal te maken. Dit zou er op kunnen wijzen dat er een galerij van zeven bogen werd aangebracht.²³ En dat getal komt weer overeen met de genoemde reeks van zeven beelden, bestaande uit een Martinus geflankeerd door Agnes, Maria Magdalena, Pontianus en een onbekende heilige met aan de uiteinden Petrus en Paulus. Bij deze aanpassing van het doksaal moet men de oude westelijke borstwering hebben verplaatst of vervangen, waarbij de zeven beelden, die toen ongeveer dertig jaar oud waren, een nieuwe plaats zullen hebben gekregen.

In 1499 werd na de voltooiing van de zijbeuken ook over het middenschip - net als destijds bij het koor - op triforiumhoogte een nooddak gebouwd. Zodoende kon na verwijdering van de tijdelijke dichtzettingen (in de vieringboog tot halve hoogte) in 1500 het nieuwe schip in voorlopige vorm in gebruik worden genomen. Vanaf dat moment was voor het eerst het vernieuwde doksaal met zijn fraaie beelden vanaf een grotere afstand te bewonderen.²⁴ Compleet werd dit beeld uiteraard pas na de volledige voltooiing van het schip rond 1520, toen ook de lichtbeuk gereed was.



9 3D-reconstructie van de situatie tijdens het begin van de bouw van het gotische transept omstreeks 1460 - 1465. In roodbruin: het tijdelijke tussenlid ter plaatse van de viering en de dichtzettingen in de bogen van de zijbeuken van koor en schip. Reconstructie door Daan Claessen, gemeente Utrecht.

Uit verschillende ateliers?

Na het hierboven gehouden betoog zal de criticus misschien nog zeggen dat er in de rekeningen van de Domfabriek geen post zit die betrekking lijkt te hebben op de aanbesteding van beelden voor het doksaal. Maar zo verwonderlijk is dat niet, want onderdelen van het kerkmeubilair, zelfs grote gebrandschilderde ramen werden vaak door particulieren bekostigd. Zo waren de meer dan levensgrote apostelbeelden tegen de koorpijlers betaald door edellieden en kanunniken uit de omgeving van bisschop Jan van Arkel (1343-1364). Ook bij de beelden die het doksaal sierden, kan dat het geval geweest zijn. Zij hoeven ook niet alle vijf (en wellicht dus alle zeven) in hetzelfde jaar en hetzelfde atelier vervaardigd te zijn. Dit zou ook het stijlverschil kunnen verklaren tussen het Paulusbeeld en de andere vier. De monumentale Paulus met zijn in zware plooiën gedrapeerde mantel vertoont Bourgondische invloed en doet denken aan de sculpturen uit de school van Claus Sluter, vooral aan de pleurants, die Juan de la Huerta in het midden van de vijftiende eeuw maakte voor het praalgraf van hertog Jan zonder Vrees. De andere vier met hun popperige gezichten en scherpe plooiën zijn heel anders van stijl. Ook blijkt de polychromie van de Paulus af te wijken van die van de andere beelden.²⁵ Dit maakt het waarschijnlijk dat de Paulus uit een ander atelier stamt. Een extra argument tegen de identificatie van de vijf Dombeelden met de vijf beelden die Jan Uude in 1450/51 leverde voor het sacramentshuis.

LITERATUUR

- Bouvy 1947** ➤ D.P.R.A. Bouvy, *Middeleeuwse Beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam 1947.
- Bosman 2016** ➤ Lex Bosman, 'Studie bouwsculptuur werpt nieuw licht op de bouwgeschiedenis Dom', *Tijdschrift Oud-Utrecht* 4 (2016).
- Defoer 2003** ➤ H.L.M. Defoer, 'Beelden in de Dom', *Bericht van de Stichting Vrienden van de Domkerk*, 15 (2003).
- Emmens 1995** ➤ K. Emmens, 'Het doxaal in de Sint Joriskerk te Amersfoort', *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 94 (1995).
- Emmens 1998** ➤ K. Emmens, *De Sint-Joriskerk in Amersfoort. Van hofkapel tot kapittelkerk*, Amersfoort 1998.
- Emmens 2012** ➤ K. Emmens, *De St. Joriskerk in Amersfoort. Een middeleeuwse kerk voor stad en kapittel*, Amersfoort 2012.
- Van Groningen 2000** ➤ C.L. van Groningen e.a., *De Utrechtse Heuvelrug. De Stichtse Lustwarande. Dorpen en landelijk gebied*, Zwolle 2000.
- De Groot 1994** ➤ Arie de Groot, 'Beelden in de Dom van Utrecht in de zestiende eeuw', *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 45 (1994).
- De Groot 2006** ➤ Arie de Groot, *De Dom van Utrecht in de zestiende eeuw. Inrichting, decoratie en gebruik van de katholieke kathedraal*, Amsterdam 2006 (dissertatie Vrije Universiteit).
- De Groot 2011** ➤ Arie de Groot, *De Dom van Utrecht in de zestiende eeuw. Inrichting, decoratie en gebruik van de katholieke kathedraal*, Utrecht 2011.
- Klinckaert 1997** ➤ Jan Klinckaert, *De verzameling van het Centraal Museum Utrecht, 3 Beeldhouwkunst*, Utrecht 1997.
- Halsema-Kubes, Lemmens en De Werd 1980** ➤ W. Halsema-Kubes, G. Lemmens en G. de Werd, *Adriaen van Wesel, een Utrechtse beeldhouwer uit de late middeleeuwen*, Den Haag 1980.
- Den Hartog 2015** ➤ Elisabeth den Hartog, *De bouwsculptuur van de Utrechtse Dom. Een andere kijk op de bouwgeschiedenis*, Zwolle 2015.
- Haslinghuis en Peeters 1965** ➤ E.J. Haslinghuis en C.J.A.C. Peeters, *De Dom van Utrecht*, Den Haag 1965.
- De Kam, Kipp en Claessen 2014** ➤ René de Kam, Frans Kipp en Daan Claessen, *De Utrechtse Domtoren, trots van de stad*, Utrecht 2014.
- Meurer 1970** ➤ H. Meurer, *Das Klever Chorgestühl und Arnt Beeldesnijder*, Düsseldorf 1970.
- Steppe 1952** ➤ J. Steppe, *Het koordoksaal in de Nederlanden*, Brussel 1952.
- Swillens 1951** ➤ P.T.A. Swillens, 'De Utrechtse beeldhouwer Adriaen van Wesel. Enige aanvullende mededelingen', *Oud Holland*, 66 (1951).
- Tenhaef 1946** ➤ N.B. Tenhaeff, *Bronnen tot de bouwgeschiedenis van de Dom, deel 1*, Den Haag 1946.
- Utrecht 2012** ➤ *Middeleeuwse beelden uit Utrecht*, tentoonstellingscatalogus Museum Catharijneconvent Utrecht 2012.
- Vente 1975** ➤ M. Vente, *Orgels en organisten van de Dom te Utrecht van de 14e eeuw tot heden*, Utrecht 1975.

NOTEN

- 1 Den Hartog 2015, Bosman 2016.
- 2 Centraal Museum Utrecht, inv. nrs. 1788-001 t/m 005. Uitgebreide beschrijving plus volledige literatuuropgave in Utrecht 2012, cat.nr. 4, 173-177.
- 3 Bouvy 1947, 71 e.v.
- 4 Swillens 1951, 231-233.
- 5 Halsema-Kubes, Lemmens en De Werd 1980, cat.nr. 31.
- 6 Haslinghuis en Peeters 1965, 361, 367, 403.
- 7 Meurer 1970, 75; Defoer 2003, 18-19; Utrecht 2012, 70, 71, 96, 97, 173-177.
- 8 De Groot 1994, 48-51, afb. 6a-c; Klinckaert 1997, 68; De Groot 2006, 51; De Groot 2011, 51; Den Hartog 2015, 274-277; Bosman 2016, p. 125.
- 9 Behalve het doksaal in Amersfoort, tweede kwart zestiende eeuw, is er in Noord-Nederland nog één ander exemplaar bewaard gebleven, namelijk het doksaal in de Cunerakerk in Rhenen, ca. 1550. Zie voor deze doksalen: Utrecht 2012, 92-97. Voor het doksaal in Amersfoort zie: Emmens 1995, 81-90; Emmens 1998, 138-158; Emmens 2012. Voor het doksaal in Rhenen zie: Steppe 1952, 245-251; Van Groningen 2000, 137-138.

- 10 Zo wordt voor de bouw van het sacramentshuis reeds in 1425 steen aangekocht, werden in 1442/43 dertien beelden besteld bij Henric Bontsfort, kreeg Jan Uude in 1450 de opdracht om vijf beelden te leveren voor de voet en heeft pas in 1492 Henric Quast de torenvormige bekroning gemaakt. Zie: Haslinghuis en Peeters 1965, 360.
- 11 Voor de bouwgeschiedenis van de gotische Dom zie o.m. Haslinghuis en Peeters 1965, passim; De Groot 2011, 14-17; Den Hartog 2015, passim; De Kam, Kipp en Claessen 2014, 41-67.
- 12 Dit is goed te zien op de digitale reconstructie van de Dom in het begin van de vijftiende eeuw, afgebeeld bij De Kam, Kipp en Claessen 2014, 54 en 166.
- 13 Defoer 2003, 19.
- 14 De Kam, Kipp en Claessen 2014 50 e.v.
- 15 In het bovenvlak van de borstwering van het triforium in het koor zijn thans nog op diverse plaatsen uitsparingen te zien die te maken hebben met deze tijdelijke constructie.
- 16 Een vergelijkbare tussenfase zien we thans nog bij de Janskerk, waar het in 1529 gereedgekomen nieuwe gotische koor eveneens tijdelijk op het 'voorlopig' gehandhaafde romaanse transept werd aangesloten, in afwachting van een volgende bouw-fase, die niet meer kwam. Hier ging men echter een stap verder: na de voltooiing van het nieuwe koor werd de oostmuur van het romaanse transept geheel afgebroken en het transeptdak met een noodoplossing aangevuld tot aan de westmuur van het koor, zoals binnen goed te zien is.
- 17 De Kam, Kipp en Claessen 2014, 69-93, 437-438, 454.
- 18 De Kam, Kipp en Claessen 2014, 455.
- 19 Vente 1975, 25, alwaar de verschillende gegevens over het Domorgel te vinden zijn. Vader Peter Gerritsz was overigens in 1479/80 bezig met de bouw van het nog bestaande oude orgel van de Nicolaïkerk, waarna hij overleed.
- 20 Blijkens de bouwrekeningen werd het oude orgel ingepakt met 'een groet seyll (...) voer den regen ende wijnt', Tenhaef 1946, 558.
- 21 Nog in de jaren 1486-87 komen in de Domrekeningen regelmatig posten voor betreffende het vervangen van de tijdelijke vullingen in de vensters van de lichtbeuk van het transept door glas-in-lood-ramen. De glazeniers werkten daarbij waarschijnlijk met hangsteigers. Het moet de lichtval in het transept aanzienlijk hebben veranderd. De Kam, Kipp en Claessen 2014, 455.
- 22 Deze nieuwe zienswijze hebben Van Vlierden en Defoer reeds verwerkt in Utrecht 2012, 70, 71, 96, 97, 173-177.
- 23 Zie Haslinghuis en Peeters 1965, 362, en De Groot 2011, 54. De Groot gaat uit van een galerij op vijf bogen, corresponderend met de aanwezigheid van drie altaren en twee doorgangen. De twee zuilen, die dan zouden overschieten, zouden gestaan hebben tegen de vieringspijlers om de bogen aan de zijkant op te vangen.
- 24 De Kam, Kipp en Claessen 2014, 439, 455.
- 25 Utrecht 2012, 71, 173, 176-177.



De Buurkerk te Utrecht. W.G. Baer, 1909. Het Utrechts Archief.

De Buurkerk te Utrecht

Een nieuwe bouwgeschiedenis

Hein Hundertmark is sinds 1993 freelance bouwhistoricus. Sinds 2010 is hij daarnaast als bouwhistoricus werkzaam bij de gemeente Utrecht. In de afgelopen jaren heeft hij onder meer onderzoek gedaan naar de Utrechtse werfkelders en de Paulusabdij. Ook was hij betrokken bij het bouwhistorisch onderzoek van de stadsmuur van Zaltbommel en het Koninklijk Paleis in Amsterdam.

De bouwgeschiedenis van de Utrechtse Buurkerk is meerdere keren onderwerp van onderzoek geweest. Zo heeft E.J. Haslinghuis in 1926 als eerste getracht de bouwgeschiedenis te ontrafelen.¹ Tien jaar later volgde Th. Haakma Wagenaar, die de bouwfaserings van Haslinghuis verfijnde en op sommige punten tegensprak. Daarnaast beperkte Haakma Wagenaar zich niet tot het huidige gebouw, maar deed hij tevens onderzoek naar zijn romaanse voorganger.² Een aanvulling op het onderzoek van Haakma Wagenaar vormde het onderzoek naar de kapconstructie op het schip en de zijbeuken in 1979-1981 door G. Berends en het onderzoek naar de torenbekroning en klokkenstoelen van de Buurtoren, dat ik in 2001 zelf uitvoerde.³ Twee recentere onderzoeken die ik als bouwhistoricus van de gemeente Utrecht in 2003 en 2012 uitvoerde aan het noordelijke en zuidelijke transept van de Buurkerk vormden niet alleen een aanvulling maar leverden ook nieuwe inzichten op over de bouwgeschiedenis, en wel precies op de punten waar de bouwfaserings van Haakma Wagenaar en Haslinghuis elkaar tegenspraken.

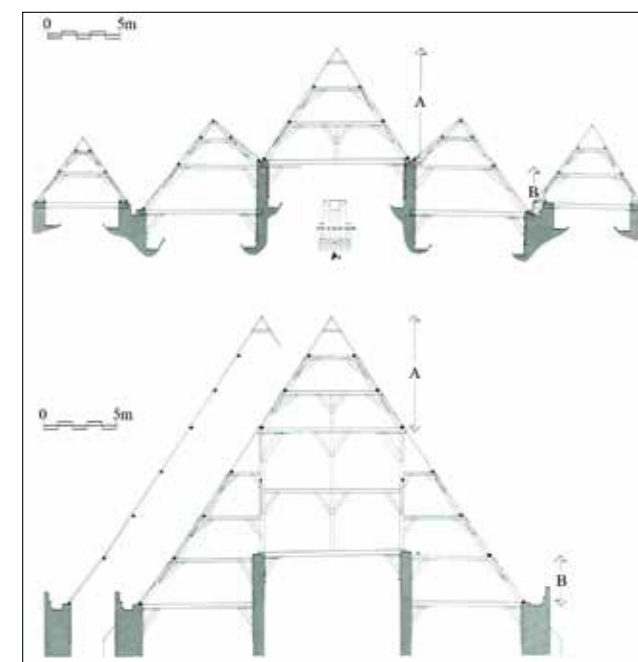
Hoewel de Buurkerk de oudste en grootste parochiekerk van de stad Utrecht is, is er over zijn vroegste geschiedenis vrijwel niets bekend. Aangenomen wordt dat de kerk mogelijk al in de tiende eeuw is gesticht te midden van een burgerlijke nederzetting. Deze later als Stathe aangeduide haven- en handelswijk lag vlak ten westen van de bisschoppelijke burcht en wordt in 1007 voor het eerst vermeld. Toen werd de nederzetting vanwege de naderende Noormannen namelijk door de eigen bewoners in brand gestoken om te voorkomen dat de Vikingen deze zou kunnen gebruiken voor een aanval op de bisschoppelijke burcht, waar de bewoners een veilig heenkomen hadden gezocht.⁴

Hoewel de eerste vermelding van de Buurkerk uit 1131 stamt, is de kans groot dat een mogelijke voorganger tijdens de brand van 1007 beschadigd is geraakt. De torenfundering die Haakma Wagenaar in 1933 in het schip van de Buurkerk vond, zou zelfs een onderdeel van het in 1007 beschadigd geraakte kerkgebouw kunnen zijn. Haakma Wagenaar constateerde dat de torenfundering namelijk een iets andere oriëntatie had als het huidige kerkgebouw en dat deze overeenkwam met de richting van de van oorsprong achtste-eeuwse Sint-Salvatorkerk en de evenwijdig aan de Sint-Salvator liggende Heilig Kruiskapel. De in het eerste kwart van de elfde eeuw gebouwde romaanse Dom en de in het midden van de elfde eeuw gebouwde Bernoldkerken van het Utrechtse Kerkenkruis hebben een afwijkende oriëntatie.⁵

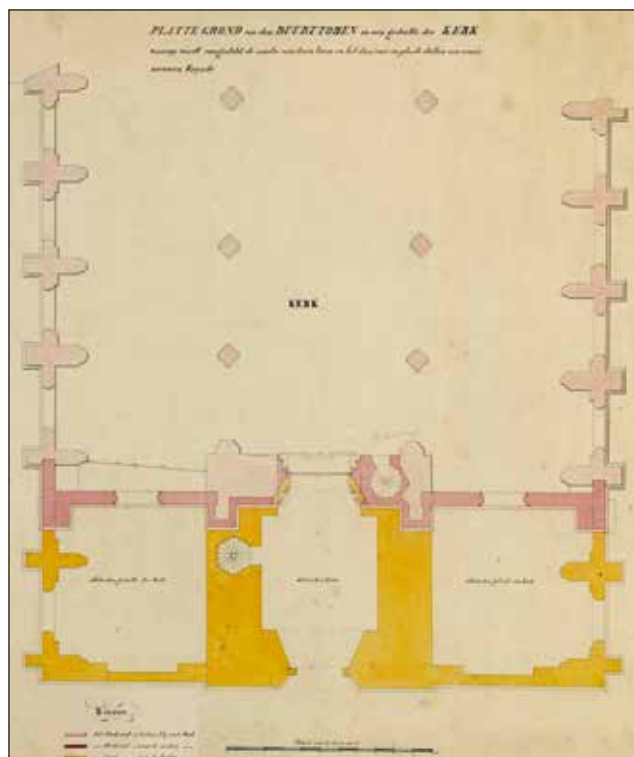
De Buurkerk was naast parochiekerk ook een stadskerk, gelegen in het economische en politieke centrum van de stad en daardoor sterk verbonden met het stedelijke leven. Vrijwel alle gilden bezaten een altaar in de kerk en daarnaast kenden twee onderdelen van de kerk een bij uitstek stedelijk gebruik. Zo werden in de Raadskapel, tegen de noordzijde van de Buurtoren, raadsbesluiten afgekondigd en hingen in de Buurtoren naast de kerkklokken ook de stadsklokken: de Waakklok, de Raadsklok en de Banklok, die respectievelijk de symbolen waren van veiligheid, stedelijk gezag en de rechtsban.⁶ In de Buurtoren was ook een cachot

De bovenste afbeelding geeft de huidige toestand van de kappen op het schip en de vier zijbeuken van de Buurkerk weer. Daaronder de reconstructie van de grote kapconstructie uit 1443-1444 over het schip en de twee hoofdzijbeuken. De met A en B aangeduide kapdelen zijn na de storm van 1674 herplaatst.

G. Berends, 1981.



Plattegrondtekening uit 1849. Het betreft een voorstel van sloop van de Buurtoren met zijkapellen om zo plaats te maken voor een nieuw te bouwen westgevel. Het Utrechts Archief.



en de toren zelf was permanent bemand door torenwachters, die waakten over de veiligheid van de stad.⁷ De bewaard gebleven privaatnis en de bednis van de torenwachters in de omloop onder de torenspitsbekroning vormen nog steeds stille getuigen van dit voor middeleeuwse steden gebruikelijk fenomeen.⁸ Stadskerken kwamen vooral voor in de Nederlanden en Duitse steden, maar niet in Engeland en Frankrijk.⁹ Kenmerkend is dat stadskerken veelal zogenaamde hallenkerken waren, afgedekt door een imponerende kapconstructie, zoals ook bij de Buurkerk het geval is geweest.

Net als zoveel middeleeuwse kerkgebouwen is ook de Buurkerk onvoltooid gebleven. Zo zijn de in 1405 tijdelijk gestaakte bouwwerkzaamheden aan de Buurtoren uiteindelijk niet meer hervat, waardoor de geplande achtkantige lantaarnbekroning, analoog aan de Domtoren, nooit tot uitvoering is gekomen.¹⁰ De toren wordt tot op heden bekroond door een 'tijdelijke' torenspits.¹¹ In 1552 werd de verbouw tot een volwaardige vijfbeukige hallenkerk definitief gestaakt, vermoedelijk mede als gevolg van de eerste tekenen van de Reformatie die uiteindelijk in 1580 zou plaatsvinden. Op zondag 25 augustus 1566, was de Buurkerk als eerste van de Utrechtse kerken, slachtoffer van de Beeldenstorm.¹²

Het architectonisch voorkomen van de Buurkerk boette sterk aan uitstraling in door de sloop van de indrukwekkende koorpartij in 1586, om zo meer ruimte te krijgen op de Choorstraat, en door het verlies van de imponerende kapconstructie op het schip en de twee hoofdzijbeuken door toedoen van de storm van 1674. Wel zijn met hergebruik van het hout van de grote kapconstructie de huidige kappen op het schip en de hoofdzijbeuken tot stand gekomen.¹³

Als laatste is in 1743 de kapconstructie op het transept vervangen door een bescheiden tweebeukig exemplaar met een zakgoot.

Het ontwerpvoorstel voor een nieuwe westgevel voor de Buurkerk in de stijl van de 'Willem II gotiek' uit 1849. Het Utrechts Archief.



In 1796 kwam er een eind aan de samenwerking tussen de Buurkerk en de stad Utrecht nadat de scheiding van kerk en staat tijdens de Bataafse Republiek een feit was geworden. In 1798 werd de stad bovendien eigenaar van de Buurtoren en daardoor ook financieel verantwoordelijk voor de onderhoudskosten ervan, wat op den duur als een last zou worden ervaren. Zo deed het stadsbestuur in 1849 het voorstel tot sloop van de Buurtoren, inclusief de twee flankerende kapellen waaronder haar eigen Raadskapel. Het stadsbestuur liet zelfs een plattegrond- en ontwerp-tekening vervaardigen als voorstel voor een nieuwe westgevel voor de Buurkerk. Het ontwerp was uitgevoerd in de stijl van de zogenaamde Willem II-gotiek, met een hemelsblauwe en roze kleurafwerking.

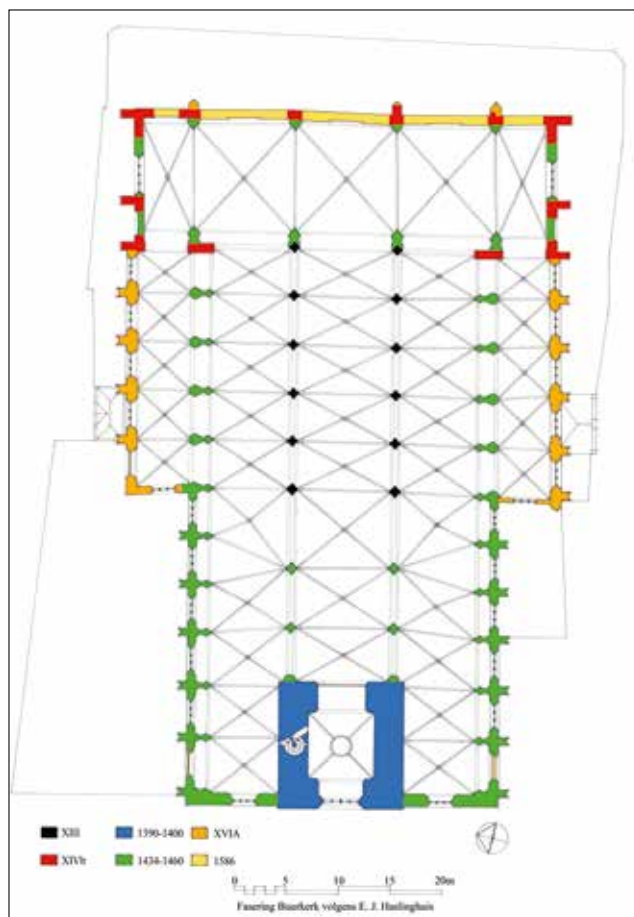
Vanwege het aanhoudende verzet van het kerkbestuur zag men uiteindelijk af van sloop. Overigens werd er pas in 1936 overgegaan tot een echte restauratie van de toren.¹⁴

In 1943 sloeg het noodlot toe met de roof van zowel de stads- als kerkklokken door de Duitse bezetter. Alleen de afgehangen en door de Nederlandse overheid tot monument verklaarde Banklok bleef verweest in de toren achter. De geroofde klokken zouden Duitsland uiteindelijk nooit bereiken omdat de rijnaak waarmee ze vervoerd werden, mede op instigatie van de Utrechtse ambtenaar W. Stoker, in Nederlandse wateren werd afgezonken.¹⁵ De na de oorlog teruggekeerde klokken zijn vervolgens ondergebracht in de naburige torens van de Nicolaas- en Jacobikerk en één werd er geschonken aan Wageningen, dat in de Tweede Wereldoorlog zwaar was getroffen. Op deze laatste klok na, zijn de stads- en kerkklokken in 2001 weer in de Buurtoren teruggekeerd. Ook zijn toen de tijdens de klokkenroof beschadigde klokkenstoelen hersteld.¹⁶ De in 1978-1984 gerestaureerde Buurkerk bood daarna onderdak aan het Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement, nu Museum Speelklok.

Onderzoek Haslinghuis

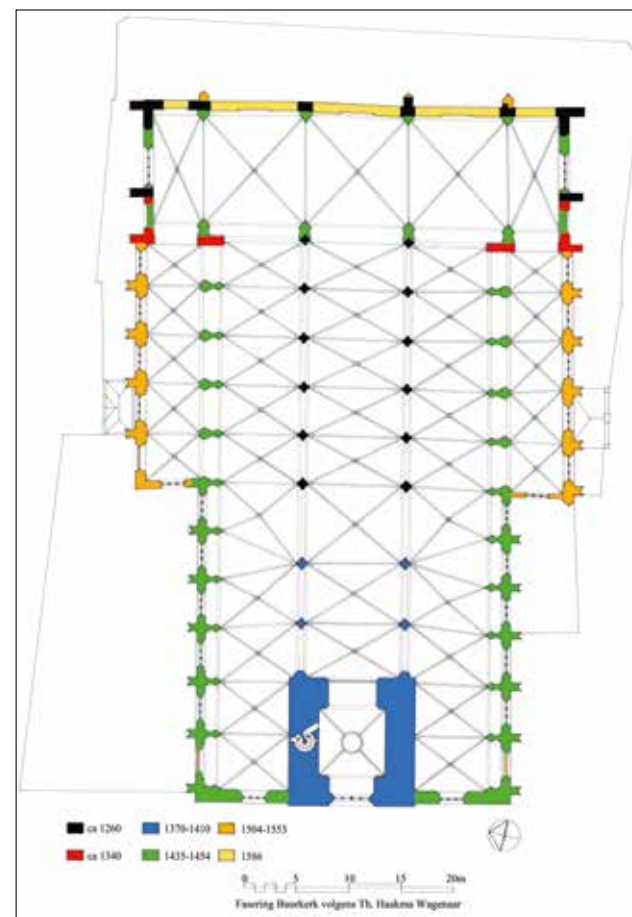
Zoals gezegd heeft Haslinghuis in 1926 als eerste een poging ondernomen de bouwgeschiedenis van de Buurkerk te ontrafelen in een artikel in het *Oudheidkundig Jaarboek NOB*, het latere *Bulletin KNOB*.¹⁷ Daarin onderscheidt hij in het huidige gebouw zes hoofdbouwfases, gebaseerd op historische vermeldingen, de verschillende architectonische stijlen en

Op deze plattegrond van de Buurkerk zijn de bouwfaseringen van Haslinghuis in verschillende kleuren aangegeven. Hein Hundertmark, 2009.



de toepassing van bouw materiaal, zoals de verschillende soorten natuursteen en de baksteenformaten. Een bijzonderheid vormt de dertiende-eeuwse datering van twaalf van de zestien schippijlers, die gebaseerd is op de toepassing van de voor die periode kenmerkende met vier colonnetten gekantonneerde ronde zuilen, de profilering van de basementen en de bijzonder fraai vormgegeven bloemkapitelen.¹⁸ Deze schippijlers vormen de relictten van de oudst traceerbare bouw fase van de Buurkerk en behoren tevens tot de vroegste voorbeelden van de zogenaamde hooggotiek in Nederland.¹⁹

Aan het transept kende Haslinghuis één bouw fase toe met een datering in het tweede kwart van de veertiende eeuw, die gebaseerd is op een historische vermelding waarin het 'cruuswerk' van het transept als het 'nieuwe' werk wordt aangeduid. Ook de spitsboogvorm en profileringen van de dichtgezette vensters in de oostgevel van het transept onderschrijven volgens Haslinghuis deze veertiende-eeuwse datering.²⁰ De bouw van de Buurtoren wordt in het laatste decennium van de veertiende eeuw geplaatst.²¹ De ombouw tot hallenkerk, waarbij het huidige schip met de twee hoofdzijbeuken en overwelling (inclusief de overwelling van het transept) tot stand kwamen, wordt in het midden van de vijftiende eeuw geplaatst. In de eerste helft van de zestiende eeuw wordt nog gewerkt aan de in 1586 gesloopte koorpartij en de uiteindelijk onvoltooide uitbouw tot een vijfbeukige hallenkerk.²²



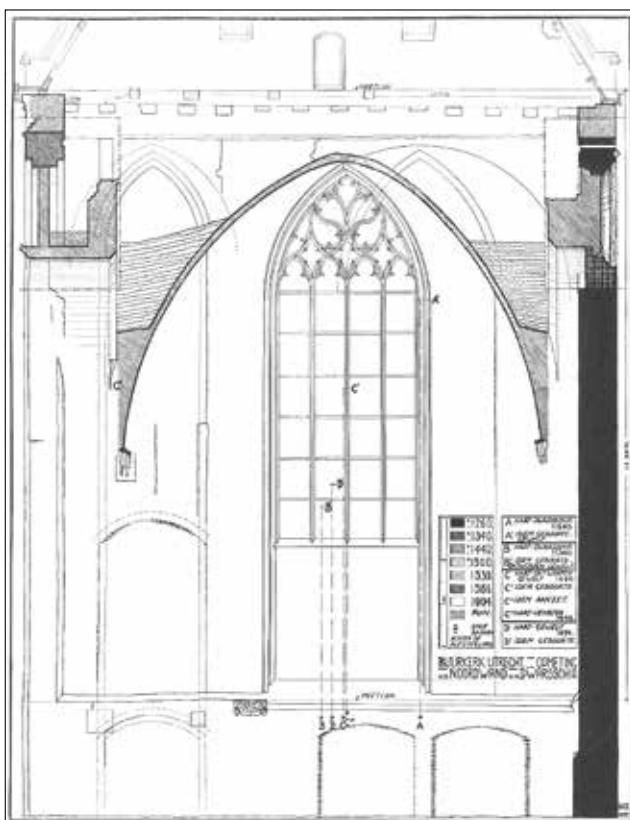
De bouwfaseringen die er volgens Haakma Wagenaar waren te onderscheiden. Hein Hundertmark, 2009.

Het onderzoek van Haslinghuis heeft Haakma Wagenaar, in de opmaat naar de restauratie van de Buurtoren in 1936, geïnspireerd tot het uitvoeren van een nieuw bouwhistorisch onderzoek.²³ Hierbij heeft hij onder meer de bouwfasering van Haslinghuis geactualiseerd door de dateringen aan te scherpen en de bouwfasering van het transept te verfijnen.

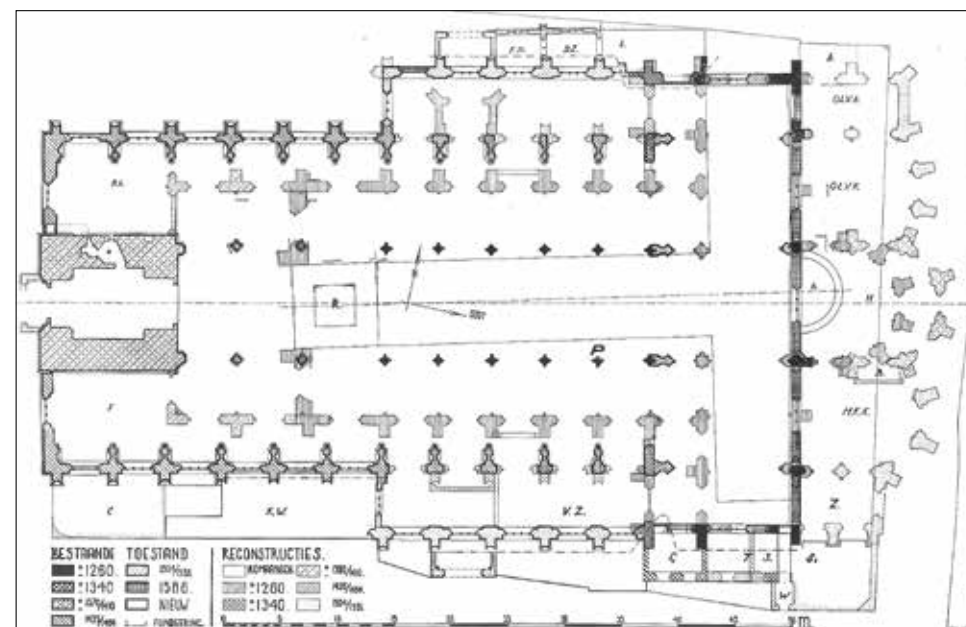
Onderzoek Haakma Wagenaar

In zijn monografie over de bouwgeschiedenis van de Buurkerk typeert Haakma Wagenaar het pionierswerk van Haslinghuis als volgt: 'Dr. Haslinghuis komt de eer toe den sleutel van de bouwgeschiedenis der Buurkerk gevonden te hebben. De gedetailleerde beschrijving van die geschiedenis in mijn werk moet dan ook als een uitwerking en voortzetting van het door de heer Haslinghuis opgestelde schema worden beschouwd. Begrijpelijkerwijs behoeften de resultaten van zijn min of meer voorloopige onderzoekingen op sommige punten verbeteringen.'²⁴

Wat opvalt aan de door Haakma Wagenaar opgestelde bouwgeschiedenis is dat hij de bouwfasering van Haslinghuis vrijwel geheel overneemt, op twee cruciale punten na: hij koppelt de vier westelijke schippijlers aan de bouw van de Buurtoren en geeft een fasering aan in het transept.



Boven de overwelling van de noordelijke transeptgevel zijn de bouwsporen in het metselwerk aangeven. Onder het gewelf de bouwsporen die zijn bepaald aan de hand van scheurvorming in het pleisterwerk. Th. Haakma Wagenaar, 1936.



Plattegrond van de Buurkerk uit 1936 met daarop aangegeven de toenmalige bestaande toestand en een reconstructie van de bouwfasering. Ook de opgegraven westtoren van de romaanse kerk, met een reconstructie van het schip, transept en koor, zijn weergegeven. De verschillende bouwfasen zijn met een arcering aangegeven. Th. Haakma Wagenaar.

Bij de vier schippijlers laat hij zich terecht leiden door de gedachte dat deze niet zijn opgericht tijdens de ombouw tot hallenkerk maar onderdeel zijn van de verlenging van het dertiende-eeuwse kerkship, die tot de half voltooid Buurtoren reikte. De koppeling van het kerkgebouw aan de nieuwe Buurtoren is uitgevoerd na het overhevelen van de praktische functies van de oude naar de nieuwe toren en de sloop van de oude romaanse toren.²⁵ Vervolgens is verder gewerkt aan de afbouw van de Buurtoren.

Bij het transept gaat Haakma Wagenaar uit van twee bouwfasen, een dertiende- en een veertiende-eeuwse, waarbij hij de oudste fase koppelt aan de bouwperiode van de dertiende-eeuwse schippijlers.²⁶ Deze fasering van het transept is gebaseerd op een analyse van bouwsporen en onregelmatigheden in het metselwerk en scheurvorming van de bepleistering, waarachter zich weer bouwsporen bevinden, bij de noordelijke transeptgevel.²⁷ Hieruit concludeerde Haakma Wagenaar dat er aanvankelijk sprake is geweest van een smaller transept dat de zware grondvesten van het romaanse transept zou hebben benut.²⁸

Voortbordurend op het pionierswerk van Haslinghuis heeft Haakma Wagenaar een zeer gedetailleerdere analyse van de Buurkerk gemaakt en heeft hij zich daarbij, zoals gezegd, niet beperkt tot het bestaande gebouw alleen. Om meer te weten te komen over de voorganger heeft hij een opgraving geïnitieerd naar de restanten van de grondvesten van de romaanse toren en het aansluitende dertiende-eeuwse funderingswerk van de westgevel van het gotische schip. Iedere bouwfase had een reconstructievoorstel waaronder ook een reconstructiepoging van de romaanse fase.

Nieuw onderzoek

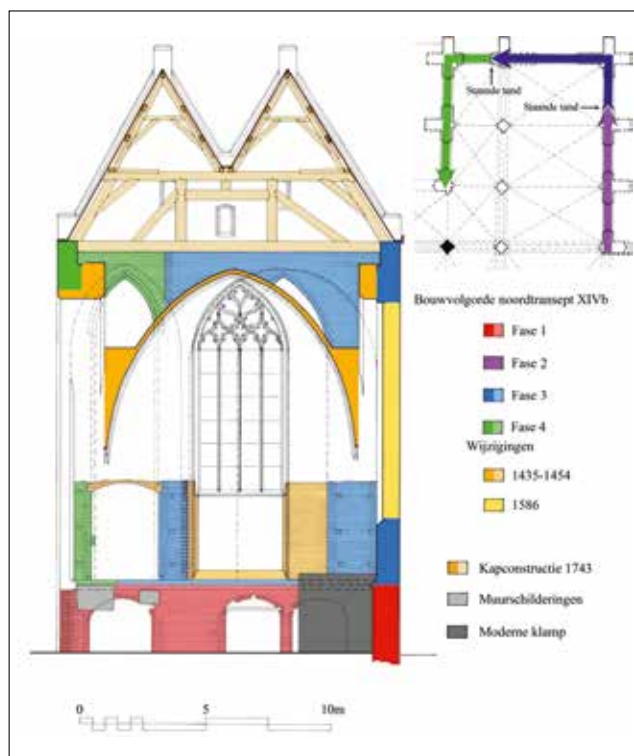
In 2003 en 2012 zijn er bouwhistorische waarnemingen verricht aan de noordelijke transeptgevel van de Buurkerk en een aanpalend pand in de Choorstraat, dat tegen de oostelijke gevel van de Buurkerk staat. Beide onderzoeklocaties waren voor de twee voorgaande onderzoekers niet toegankelijk.

In 2003 is het metselwerk van de onderste zone van de noordelijke transeptgevel door ontpleistering in het zicht gekomen en gedocumenteerd. Dit betrof het muurwerk waarvan Haakma Wagenaar slechts de scheurvorming in het pleisterwerk heeft kunnen analyseren en waaruit hij onder andere concludeerde dat er sprake zou zijn van twee bouwfasen.

De door Haakma Wagenaar veronderstelde aanwijzingen voor een ouder en smaller transept konden echter niet worden bevestigd. Zo stamt het muurwerk geheel uit de tweede kwart van de veertiende eeuw²⁹ en de vastgelegde bouwsporen houden dan ook niet verband met een bouwfasering maar met de bouwvolgorde/bouwproces van het noordelijke transept. Vervolgens is boven de gewelven gekeken naar het metselwerk met daarin de verticale bouwnaad die volgens Haakma Wagenaar de overgang markeerde tussen het dertiende-eeuwse smallere transept en de veertiende-eeuwse uitbreiding. Ook daar was echter alleen sprake van veertiende-eeuwse muurwerk en de als staande tand uitgevoerde bouwnaad markeerde eerder de bouwvolgorde van het transept en geen bouwfasering.³⁰ Overigens is boven de gewelven in het muurwerk van de oostgevel van het noordelijke transept een overeenkomstige staande tand van de bouwvolgorde aangetroffen.

Als gevolg daarvan kan gesteld worden dat het noordelijke transept in zijn geheel in de tweede kwart van de veertiende eeuw tot stand is gekomen en dat de drie transeptgevels in

De verschillende bouwfasen van de noordelijke transeptgevel in kleur aangegeven. Op de plattegrond rechtsboven is de bouwvolgorde en bouwrichting van het noordelijk transept te zien. Hein Hundertmark, 2016.



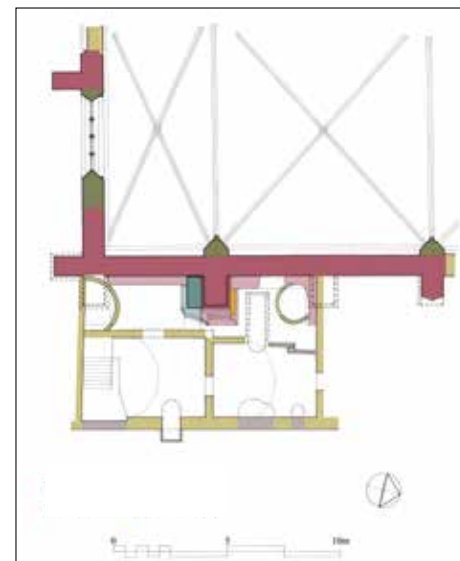
vier etappen zijn opgetrokken. Als eerste zijn de drie gevels tot een hoogte van tweeëneenhalve meter opgemetseld tot aan een doorlopende afzaat.³¹ In het metselwerk zijn spaarnissen aangebracht waarboven vensters zijn gepland.

In een volgende fase zijn twee venstertraveeën van de oostelijke gevel tot de volle hoogte opgetrokken. Hierop aansluitend zijn weer twee venstertraveeën gebouwd, waarvan één van de oostgevel en één venstertravee van de noordgevel.³² Als laatste is de aansluitende venstertravee van de noordelijke transeptgevel en de twee venstertraveeën van de westgevel gemaakt.

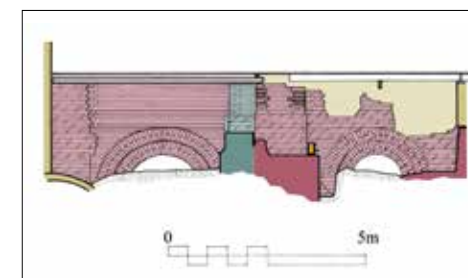
In het metselwerk zijn ook bouwsporen aangetroffen van aanzetten voor een overwelfing van het transept, waarvan onduidelijk is of het ooit is uitgevoerd. Deze bouwsporen betreffen onder andere afgehakte bakstenen van een colonnet en versnijdingen voor de gebogen gewelflijnen. Tijdens de ombouw tot hallenkerk in de vijftiende eeuw werd de huidige overwelfing aangebracht. In tegenstelling tot het eerder geplande gewelf was daarmee het transept in één keer overspannen, waardoor het smalle venster in de noordelijke transeptgevel grotendeels werd dichtgezet en het grotere venster naar het hart van de gevel werd verschoven.

Haakma Wagenaar gaf in zijn publicatie aan dat het niet mogelijk was geweest om overal baksteenformaten op te nemen omdat menig muurvlak onbereikbaar was.³³ Dit betrof ook het zichtbare muurwerk boven de gewelven dat wel opgenomen kon worden maar niet altijd voldoende bereikbaar was om in te meten. Dit verklaart waarom hij niet heeft kunnen vastleggen dat het metselwerk van de noordelijke transeptgevel geheel in veertiende-eeuws baksteenwerk is opgetrokken.

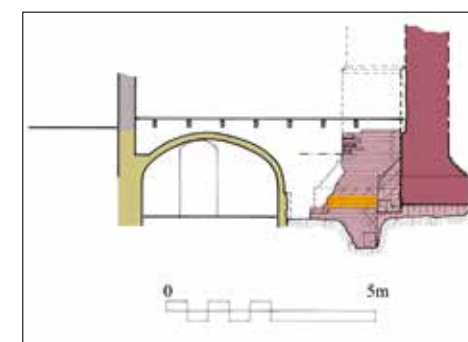
1279 1435-1454 1586
1370-1405 XVIIA XX



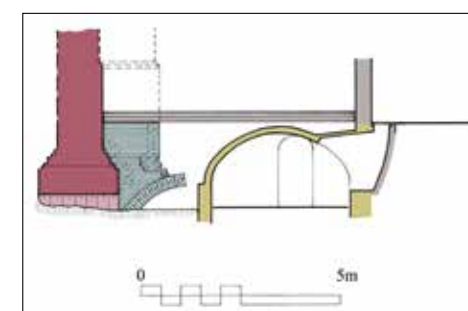
Plattegrond van de huiskelders van Choorstraat 29-31. De ruimte tussen de kelders en de oostelijke transeptgevel van de Buurkerk is in 2013 uitgegraven in verband met een vergroting van de twee huiskelders. In de tussenruimte is het funderingswerk van de transeptgevel, een penant op een funderingsboog tegen de zijkant van de steunbeer van het transept van de gevel tussen de librije met koor, twee beerputten van de huizen aan de Choorstraat vrijgelegd. Ook zijn meerdere begravingen en een knekelkuil aangetroffen. De verschillende bouwfasen in kleur. Hein Hundertmark, 2016.



Aanzicht van de fundering met funderingsbogen en opgaand werk van de oostelijke transeptgevel van de Buurkerk. Tegen de zijkant van de steunbeer is de penant zichtbaar van de gevel tussen de librije met koor. De verschillende bouwfasen in kleur. Hein Hundertmark, 2016.



Doorsnede van de huiskelder van Choorstraat 29 en de oostelijke transeptgevel van de Buurkerk, met geheel rechts een zijaanzicht van een steunbeer. De verschillende bouwfasen zijn ingekleurd. Hein Hundertmark, 2016.



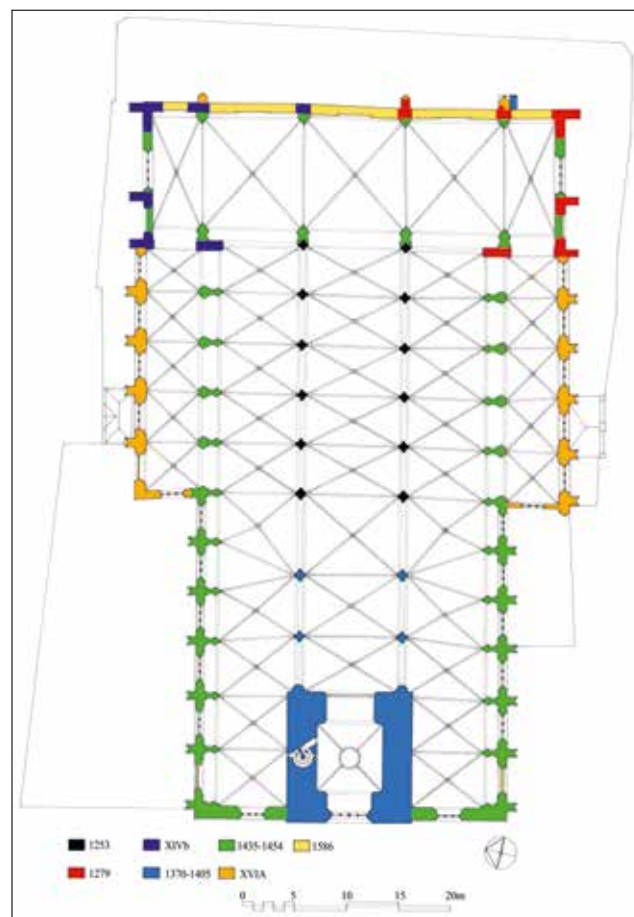
Doorsnede van de huiskelder van Choorstraat 31 en de oostelijke transeptgevel Buurkerk. Zichtbaar is het zijkant van de penant van de gevel tussen de librije met koor. Deze penant staat op een half gesloopte funderingsboog. De verschillende bouwfasen zijn ingekleurd. Hein Hundertmark, 2016.

Dat er in het transept desondanks sprake is van een dertiende-eeuwse bouwphase, is duidelijk geworden met de bouwhistorische waarneming in 2012 in de kelders van Choorstraat 25-31, het pand dat tegen de oostelijke gevel van het zuidelijke transept van de Buurkerk is aangebouwd.

Tijdens graafwerkzaamheden voor het vergroten van twee in 1586 gebouwde kelders van Choorstraat 29-31 is een deel van het funderingswerk met opgaand gevelwerk van de oostelijke gevel van de zuidelijke transeptgevel van de Buurkerk in het zicht gekomen en gedocumenteerd.³⁴ Het betrof muurwerk met halfronde funderingsbogen van twee venstertraveeën met ertussen een steunbeer. Een tweede steunbeer is in 1586 geheel weggehakt, wat herkenbaar was aan een bouwspoor van afgekapte bakstenen. Het muurwerk was opgetrokken in dertiende-eeuwse bakstenen en het opgaand gevelwerk van de steunbeer was afgewerkt met natuurstenen hoekblokken.³⁵

Tegen de steunbeer is in de laatste kwart van de veertiende eeuw een penant aangebracht, op een steense funderingsboog.³⁶ Het vormt vermoedelijk het laatste restant van een in 1512 gesloopte zijkoor met librije.³⁷ Uit het penant en de in 1586 deels weggesloopte funderingsboog kan opgemaakt worden dat deze zich op het scheidingsvlak bevond van twee gebouwdelen - librije en zijkoor - die in een open verbinding met elkaar stonden.³⁸

*Plattegrond van de Buurkerk met in kleur de nieuwe bouwfasering.
Hein Hundertmark, 2016.*



Na de constatering dat de oostelijke gevel van het zuidelijke transept van dertiende-eeuwse oorsprong is, is het muurwerk boven de gewelven onderzocht. Hierbij is vastgesteld dat ook de zuidelijke en westelijke gevel van het zuidelijke transept opgetrokken zijn in dertiende-eeuwse bakstenen. Veertiende-eeuwse bakstenen en verticale bouwnaden, zoals die zijn vastgesteld in het noordelijke transept, komen in het metselwerk niet voor, waardoor de aanname van een smaller dertiende-eeuwse transept(arm) definitief verworpen kan worden. De drie gevels van het zuidelijke transept zijn dus tegelijkertijd opgetrokken, dit in tegenstelling tot het veertiende-eeuwse noordelijke transept, waar de venstertraveeën van de oost- naar de westgevel gefaseerd zijn opgetrokken.

De bouw van het zuidelijke transept sluit aan op het in 1253 gebouwde schip en vormt daarmee de volgende bouwphase in het ombouwen van de romaanse Buurkerk naar een gotisch kerkgebouw. Aanleiding voor de bouw van het transept is vermoedelijk de stadsbrand uit 1279 geweest, waarbij de Buurkerk met het net voltooide schip beschadigd raakte.³⁹

De veronderstelling van Haakma Wagenaar dat er sprake zou zijn geweest van een dertiende-eeuws smaller transept was ook ingegeven door de aanname dat met de bouw ervan gebruik zou zijn gemaakt van de zware grondvesten van het romaanse transept.⁴⁰ In zijn reconstructieplattegrond van de romaanse Buurkerk wordt dan ook een kerkgebouw weergegeven met een langgerekt transept, analoog aan de tiende-eeuwse basiliek van het Duitse Fulda. Deze bezat namelijk, zo is uit archeologisch onderzoek duidelijk geworden, een uitzonderlijk langgerekt westtransept.⁴¹ De overeenkomsten tussen beide kerkplattegronden maakt dat de romaanse Buurkerk volgens Haakma Wagenaar uit de tiende-eeuw zou kunnen stammen.⁴²

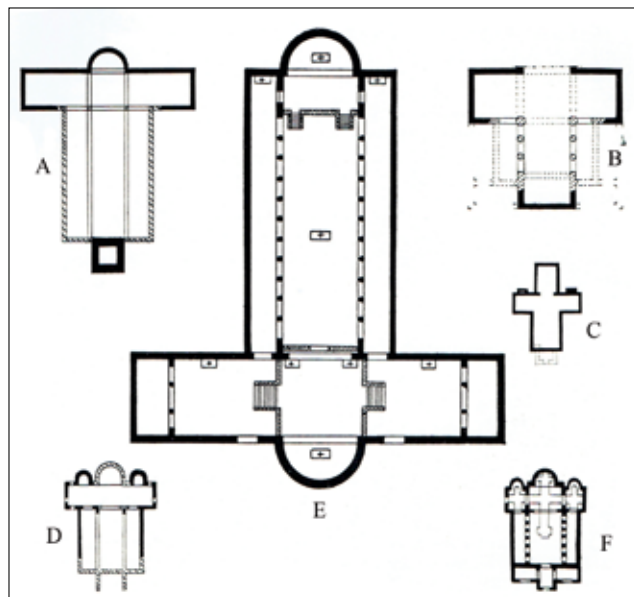
Met de bouwhistorische documentatie in 2012 van de fundering van de oostgevel van het zuidelijke transept in de kelderruimte van Choorstraat 29-31 is echter onomstotelijk vast komen te staan dat het transept van de Buurkerk 'eigen' fundamenten heeft en dat er geen gebruik is gemaakt van de grondvesten van de romaanse voorganger. Hiermee wordt niet alleen het laatste argument van Haakma Wagenaar voor een smaller dertiende-eeuws transept verworpen maar komt tegelijkertijd zijn reconstructiepoging van de romaanse Buurkerk ter discussie te staan.

De romaanse Buurkerk

Met de vondst van de romaanse westtoren in het schip van de Buurkerk is in 1933 ontegenzeggelijk vast komen te staan dat het huidige kerkgebouw een romaanse voorganger heeft gehad. De fundamenteën van deze toren zijn uitgevoerd in tufsteen op een grondverbetering van dicht op elkaar geslagen puntige paaltjes van ongeveer een halve meter lengte.⁴³ Ook zijn de bakstenen fundamenteën van de westgevel van het gotische schip uit 1253 aangetroffen, met zware steunberen tegen de zuidwest en noordwesthoek van de toren. De tijdens de stadsbrand van dat jaar zwaar beschadigde romaanse toren is zo blijkbaar versterkt om het tegen verder verval te behoeden.⁴⁴ Helaas zijn vanwege latere verstoringen geen aanwijzingen gevonden voor de aansluiting van het romaanse schip tegen het oostelijke fundament van de toren.

Bij zijn poging om tot een reconstructie van de romaanse Buurkerk te komen, heeft Haakma Wagenaar zich laten leiden door zowel de vondst van de westtoren als de aanname dat het romaanse koor ter plaatse van het gotische hoogkoor heeft gelegen. De reconstructie van het romaanse transept is gebaseerd op de stellingname dat een door hem veronderstelde smaller gotisch transept gebruik gemaakt zou hebben van de grondvesten van het romaanse transept. Dit dertiende-eeuwse gotische transept sloot volgens Haakma Wagenaar aanvankelijk nog aan op het romaanse koor, dat kort daarop zou zijn vervangen door een nieuw gotisch koor.⁴⁵

De gereconstrueerde romaanse Buurkerk in een overzicht met enkele Karolingische en vroeg-romaanse kerken. A Buurkerk, B Salvatorkerk (zonder koor), C Heilige Kruiskapel, D Heiligenberg, E Fulda, F Steinbach. Th. Haakma Wagenaar, 1936.



Vervolgens heeft Haakma Wagenaar de gereconstrueerde Buurkerk vergeleken met enkele Karolingische en vroeg-romaanse kerken, met in het bijzonder die van het Duitse Fulda, Heiligenberg en Steinbach, omwille van overeenkomsten in (de verhoudingen van) de plattegrondvormen. Ook de Utrechtse Sint-Salvator en de Heilig Kruiskapel zijn in de vergelijking betrokken vanwege hun vormgeving alsook de overeenkomstige oriëntatie met de romaanse Buurkerk, die, zoals eerder gezegd, afweek van de Domkerk en de kerken van het Utrechtse Kerkenkruis. Deze overeenkomsten toonden volgens Haakma Wagenaar aan dat de romaanse Buurkerk een tiende-eeuwse oorsprong kende.

Vanwege nieuwe inzichten - met name over het transept - kan gesteld worden dat de reconstructie en datering van de romaanse Buurkerk, zoals beargumenteerd door Haakma Wagenaar, niet meer overtuigend is. Maar hoe zat het dan wel?

Een bijzonder schilderij

Tijdens zijn verblijf in Berlijn in 1513-1517 schilderde Jacob Claesz. van Utrecht een indrukwekkend altaarretabel met op het middenpaneel van de triptiek de kruisafneming met, zoals gebruikelijk bij sacrale voorstellingen, op de achtergrond een fictieve weergave van de heilige stad Jeruzalem. Hierop heeft de waarschijnlijk uit Utrecht afkomstige schilder vrij nauwgezet de Domkerk afgebeeld met links van de Domtoren de Buurtoren. Merkwaardig is dat tegen de Buurtoren een romaans koor met een koortoren wordt afgebeeld. Deze koortoren vertoont een gotische ophoging, bekroond met een uivormige spits. Omdat de Buurtoren vrijwel letterlijk op de paneelrand is afgebeeld, heeft de schilder mogelijk het schip en het transept weggelaten en alleen de twee meest kenmerkende elementen van de Buurkerk afgebeeld: westtoren en koorpartij. Haakma Wagenaar kende deze voorstelling van de Buurtoren met romaans koor, maar in zijn monografie over de Buurkerk besteedt hij er echter nauwelijks aandacht aan. Mogelijk kwam dat doordat het weergegeven koor niet paste in zijn reconstructie van de bouwgeschiedenis van de koorpartij.⁴⁶ Haakma Wagenaar ging er immers vanuit dat er al sinds het einde van de dertiende eeuw een gotisch koor stond tegen het kort



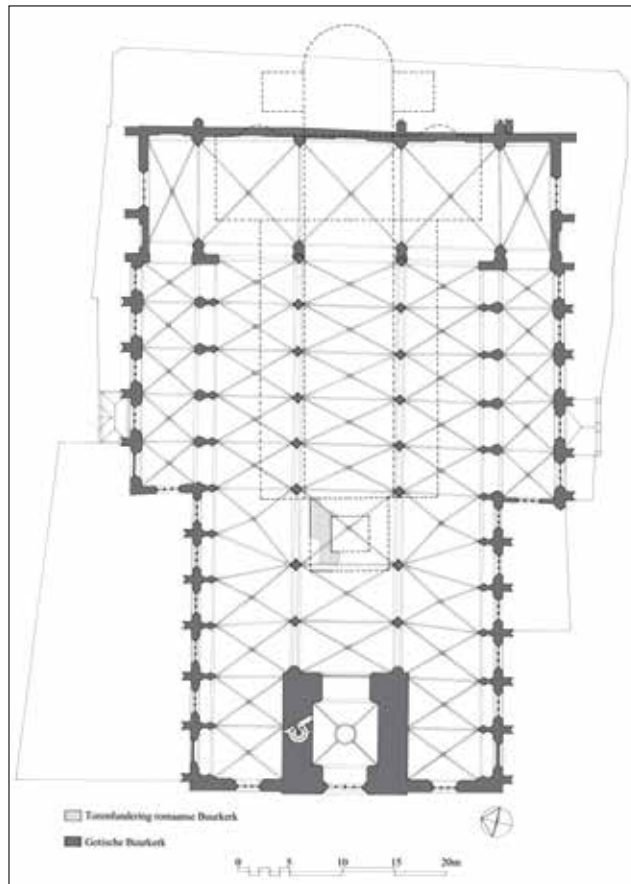
Middenpaneel van de in 1513-1517 geschilderde triptiek van Jacob Claesz. van Utrecht. Linksachter is de Utrechtse Domkerk met toren zichtbaar, met links daarvan de Buurtoren. Gemädegalerie, SMB.

daarvoor voltooide (smallere) transept. Zich baserend op de historische vermeldingen: 'opt nywe coer' en 'opt oude coer', is volgens hem dit koor in de laatste kwart van de veertiende eeuw vervangen door een nieuw en groter koor voordat deze in de eerste helft van de zestiende eeuw wederom vernieuwd werd, in verband met de bouw van een indrukwekkende vijfbeukige koorpartij die bestond uit drie koren met twee zijkapellen.⁴⁷



Detail van het middenpaneel van de triptiek uit 1513-1517 van Jacob van Utrecht. Tegen de Buurtoren is een romaans koorpartij met koortoren afgebeeld. Gemädegalerie, SMB.

Plattegrond van de Buurkerk met daarin aangegeven het in 1933 opgegraven deel van het fundament van de romaanse westtoren en een reconstructie van de romaanse Buurkerk met koorpartij met koortorens naar het schilderij van Jacob van Utrecht uit 1513-1517. Hein Hundertmark, 2016.

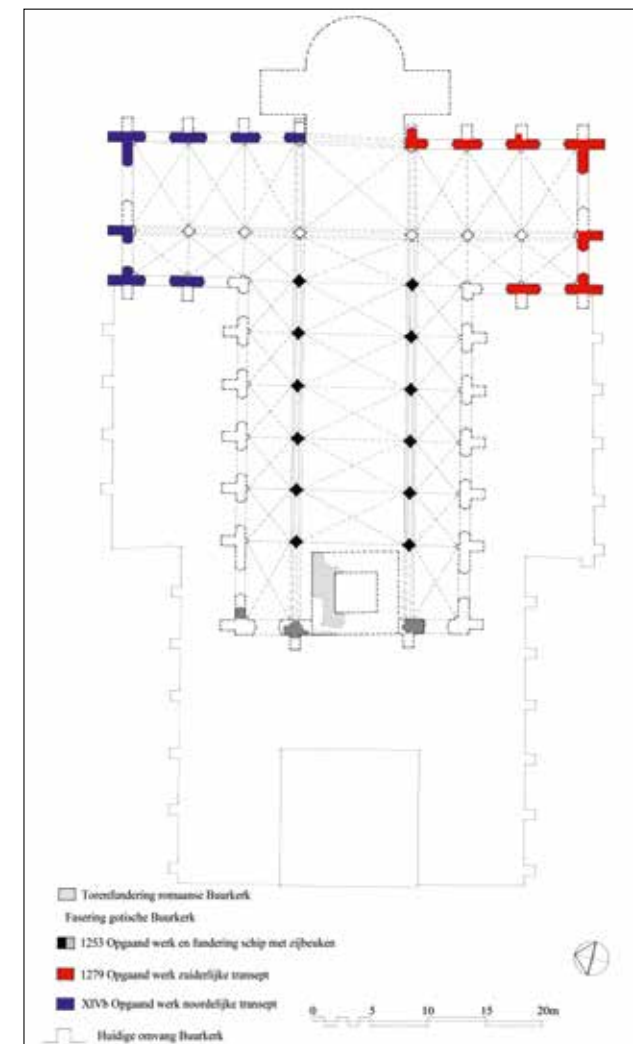


Naar nu blijkt is het transept pas in de tweede kwart van de veertiende eeuw voltooid en is dankzij de gevonden penant, die gekoppeld kan worden aan een tweede koor (met librje), de genoemde hypothese dat twee oudere gotische koren voorafgingen aan de zestiende-eeuwse koorpartij ontkracht. Hiermee wordt de opmerkelijke weergave van de Buurtoren met romaans koor en koortoren op het triptiek van Jacob Claesz. van Utrecht weer interessant.

De mogelijk omstreeks 1480 in Utrecht geboren en opgeleide schilder Jacob Claesz. heeft de Domkerk vrij nauwkeurig afgebeeld, zodat aangenomen kan worden dat dit ook betrekking heeft op de uit herinnering afgebeelde Buurtoren met het romaanse koor.⁴⁸ De architectonische weergave van het koor van de Buurkerk is opvallend nauwgezet. Zo wordt de ronde apsisgevel geleed met rondbogige spaarvelden met in de bovenste zone een open arcade gedragen door zuiltjes, een zogenaamde dwerggalerij.⁴⁹ Het koor wordt geflankeerd door een koortoren, waarvan kan worden aangenomen dat het er vermoedelijk twee zijn geweest. De koortoren vertoont een luisterrijke gotische ophoging met een uivormige spits.

Als deze afbeelding inderdaad betrouwbaar is, is een nieuwe reconstructiepoging van de romaanse Buurkerk mogelijk. Die zou dan bestaan uit een westtoren, een 'basilicaal' schip, een koorpartij met twee koortorens en een bescheidener transept met naast de twee transeptarmen ook nog absidiolen.

De romaanse koorpartij van de Buurkerk op het schilderij vertoont een treffende overeenkomst met het door twee torens geflankeerde romaanse koor van de Sint-Servaasbasiliek te Maastricht, dat in de twaalfde eeuw zijn huidige vorm heeft verkregen. Vermoedelijk heeft Jacob Claesz. dus een koorpartij weergegeven die eveneens een twaalfde-eeuwse oorsprong kende en waarvan één koortoren na verloop van tijd is verlaagd en de andere, gelet op de rijke gotische vormgeving van de opbouw, in de vijftiende eeuw is verhoogd.⁵⁰ Tegenwoordig vormt de huidige Buurtoren de representatieve façade, de zogenaamde 'schaalseite', van de Buurkerk maar bij de Sint-Servaasbasiliek in Maastricht is de imponerende, op het Vrijthof gerichte romaanse koorpartij met de twee koortorens de representatieve façade en niet het met twee torens bekroonde westwerk. Als aangenomen kan worden dat de Buurkerk inderdaad een overeenkomstige koorpartij heeft gekend, rijst de vraag of de fraaie koorfaçade en niet de westtoren aanvankelijk de 'schaalseite' van de romaanse Buurkerk is geweest.



Reconstructieplattegrond van de eerste gotische Buurkerk met romaanse westtoren en koorpartij. Kenmerkend is de tweebeukige opzet van het transept met in de oostelijke transeptgevel een indrukwekkende vensterreeks. De verschillende bouwfasen in kleur. Hein Hundertmark, 2016.

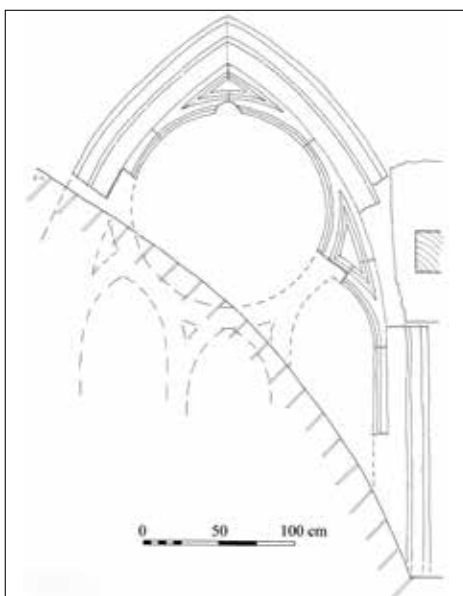
De 'schauseite' van de Buurkerk

Het is niet ongebruikelijk dat de koorzijde van een kerk de representatieve façade van een kerkgebouw vormt in plaats van het doorgaans eveneens imponerende westwerk. Vaak betreffen dit kerkgebouwen waarvan de koorfaçade in de middeleeuwen gericht was op de belangrijke stadspleinen, handels- of waterwegen of op een 'concurrerend' kerkgebouw. Bij de Buurkerk gaat dit in twee gevallen op, zo ligt ten oosten van de Buurkerk de Oudegracht, de belangrijkste waterweg en tevens handelsroute door de stad Utrecht, met direct aan de overzijde de indrukwekkende bisschoppelijke Domkerk.⁵¹

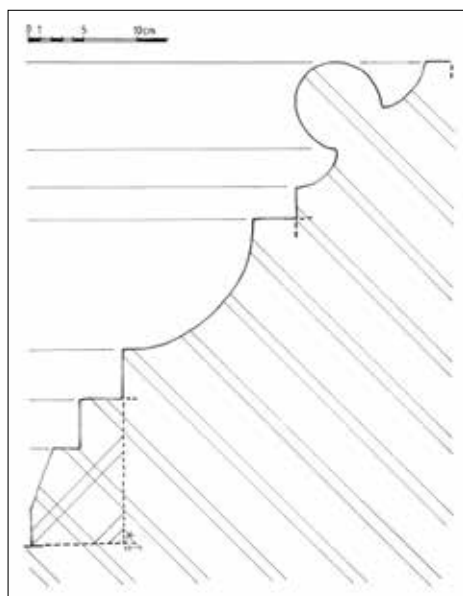
Met de bouw van het gotische transept werd de representativiteit van de oostelijke façade van de Buurkerk versterkt. Om een zo rijzig mogelijke oostelijke transeptgevel, met een imponerende reeks van raampartijen, te verkrijgen werd alleen een hoofdbeuk met tegen de westzijde een zijbeuk opgetrokken. De spitsboogvormige vensters in de oostgevel hadden decoratieve in natuursteen uitgevoerde traceringen en geprofileerde vensterdagkanten die rijker in uitvoering waren als bij de vensters in de west-, noord- en zuidgevel van het transept.⁵²

De uitstraling van de 'schauseite' van de Buurkerk werd in de vijftiende eeuw bij de ombouw tot hallenkerk extra versterkt door de grote topgevel van de imponerende kapconstructie op schip en zijbeuken, die uittorende boven de transeptgevel en het romaanse koor. Bij de op dat moment bewaard gebleven romaanse koortoren (of aanvankelijk beide koortorens?) is toen mogelijk ook gekozen voor een fraaie gotische opbouw, bekroond met een uivormige torenspits. Mocht deze reconstructie kloppen, dan zal het romaanse koor in de eerste helft van de zestiende eeuw hebben moeten wijken voor een nieuw groots hoofdkoor, geflankeerd door zijkoren, met wederom tegen de zijkoren zijkapellen.

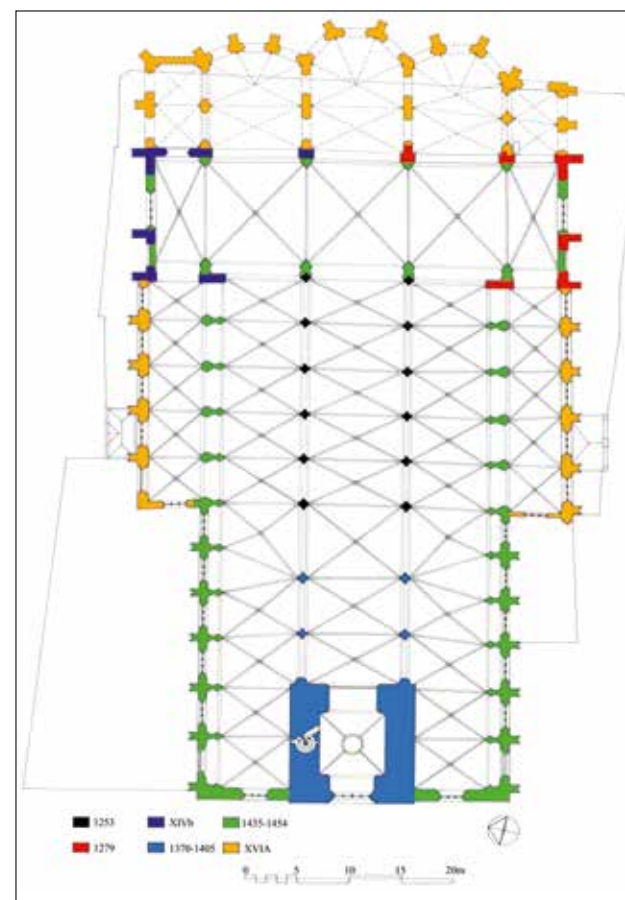
Uiteindelijk zou zes jaar na de Reformatie van 1580 met de sloop van de vijfbeukige koorpartij worden begonnen om zo meer ruimte te maken in de Choorstraat. De indrukwekkende kapconstructie op het schip en het transept zou tijdens de storm van 1674 zwaar worden



Tracering spitsboogvormig venster oostelijke transeptgevel Buurkerk. K. Emmens en J. Soentgerath, 2007.



Dagkantprofiel vensters oostelijke transeptgevel Buurkerk. K. Emmens en J. Soentgerath, 2007.



Plattegrond van de Buurkerk met de reconstructie van het vijfbeukige koorpartij uit de eerste helft van de zestiende eeuw. De verschillende bouwfasen in kleur.

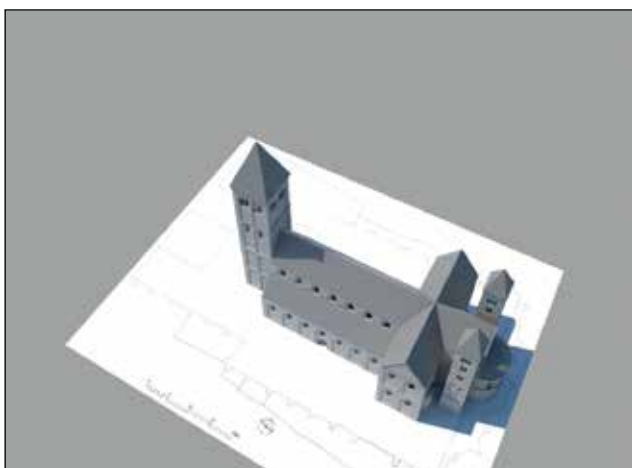
Hein Hundertmark, 2016.

beschadigd, waardoor de oostfaçade sterk aan uitstraling inboette, met als gevolg dat de Buurtoren de meer representatieve façade van het kerkgebouw werd.

Resumé

Het onderzoek van Haslinghuis en het daaropvolgende intensievere onderzoek van Haakma Wagenaar naar de bouwgeschiedenis van de Buurkerk kon dankzij de resultaten van twee recente bouwhistorische onderzoeken opnieuw tegen het licht gehouden worden. Dat leidde tot een hernieuwde interpretatie van de bouwgeschiedenis van de Buurkerk. De afbeelding van de Buurkerk op het triptiek De Kruisafneming uit 1513-1517 van de schilder Jacob Claesz. van Utrecht heeft ook nieuwe inzichten opgeleverd over de mogelijke langere aanwezigheid van een opvallend romaanse koor. Deze nieuwe aspecten, aangevuld met componenten van Haakma Wagenaars analyse van de bouwgeschiedenis, met in het bijzonder het minutieuze onderzoek naar de bouwfasering van de zestiende-eeuwse koorpartij, hebben geleid tot een verdere detaillering van de bouwgeschiedenis van de Buurkerk.

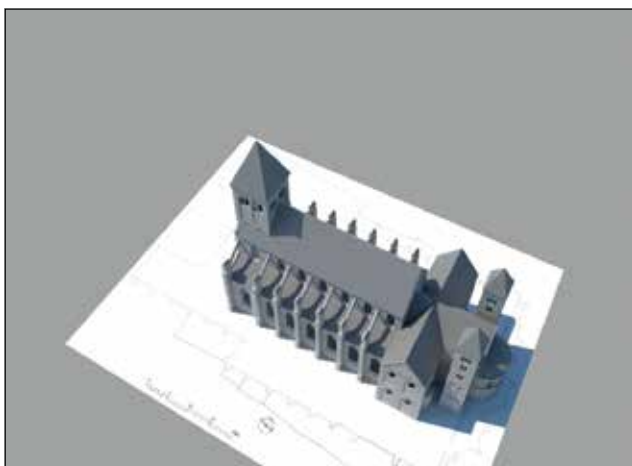
In navolging van Haakma Wagenaar om iedere bouwphase door middel van plattegrondtekeningen inzichtelijk te maken, is door middel van 3D-reconstructies deze bouwgeschiedenis in de navolgende afbeeldingenreeks gevisualiseerd.



Impressie van de romaanse Buurkerk in de elfde-twaalfde eeuw. De reconstructie is mede gebaseerd op de opgegraven westtoren en de afbeelding van de romaanse koorpartij op het schilderij van Jacob van Utrecht uit 1513-1517. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk in de tweede kwart van de veertiende eeuw met de eerste fase van het noordelijke transept. Met die eerste bouwphase komt de onderbouw van de drie transeptgevels gereed. Daan Claessen, 2017.



Impressie van de romaanse Buurkerk met het gotische schip van na de brand uit 1253. Van het gotische schip zijn de schippijlers bewaard gebleven en is de fundering van de westgevel in 1933 archeologisch vastgelegd. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk met de tweede fase van het noordelijke transept, waarbij twee venstertraveeën van de oostelijke gevel tot volle hoogte worden opgetrokken. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk met het zuidelijke transept van na de brand van 1279. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk met de derde fase van het noordelijke transept, waarbij één venstertravee van de oostelijke gevel en één travee van de noordelijke gevel tot volle hoogte worden opgetrokken. Daan Claessen, 2017.



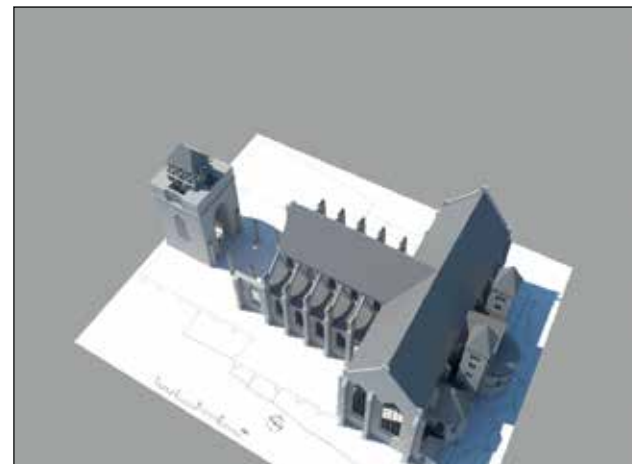
De Buurkerk met de vierde fase van het noordelijke transept, waarbij één travee van de noordelijke gevel en twee venstertraveeën van de westelijke gevel tot volle hoogte worden opgetrokken.
Daan Claessen, 2017.



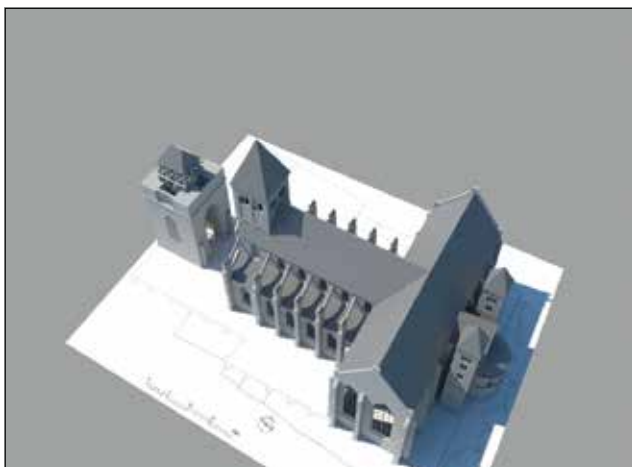
De Buurkerk met de in 1385-1386 tegen de oostelijke gevel van het zuidelijke transept gebouwde librije en zijkoor.
Daan Claessen, 2017.



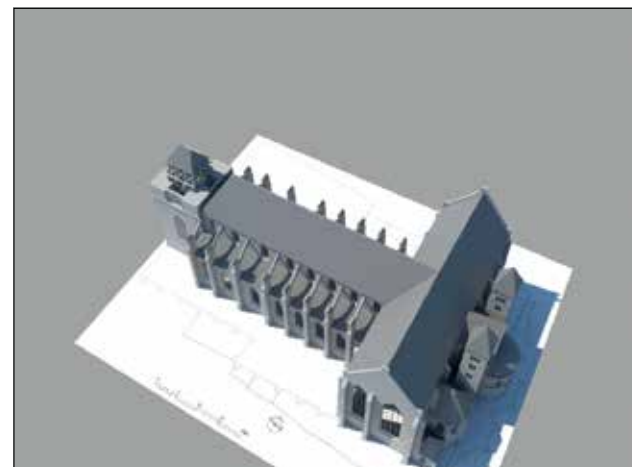
De Buurkerk met de laatste fase van het noordelijke transept, waarbij de topgevel en kapconstructie worden geplaatst. Ook komt dan de vieringstravee tot stand, die de twee transeptarmen, het romaanse koor en het gotische schip met elkaar verbindt.
Daan Claessen, 2017.



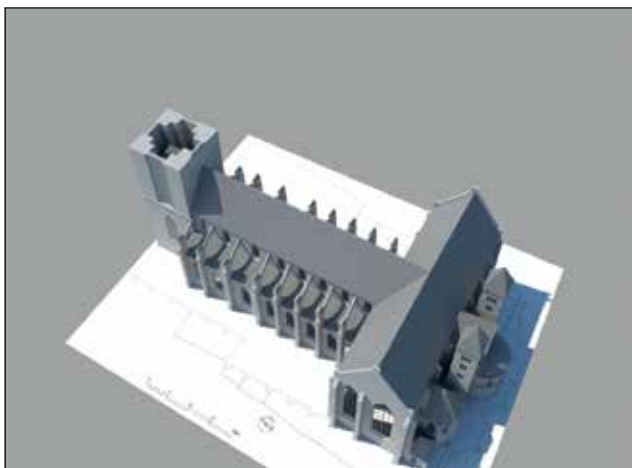
De Buurkerk na sloop van de romaanse toren en aanvang van de bouw van de verlenging van het schip tot tegen de Buurtoren in 1388-1391.
Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk met de onderbouw van de gotische Buurtoren die in 1370-1385 tot stand is gekomen. Deze bouwfase kenmerkt zich door het gebruik van natuurstenen hoekblokken van Doornikse steen op de vier gevelhoeken. Op de torenromp is een tijdelijke klokkenstoel geplaatst.
Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk na het gereed komen van de verlenging van het gotische schip in 1391-1394. Van deze bouwfase is de fundering tijdens het archeologisch onderzoek in 1933 aangesneden.
Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk met de gefaseerde afbouw van de Buurtoren in 1394-1395. De toren wordt verhoogd tot de huidige klokkenzolder. Deze en de volgende bouwfase kenmerkt zich door het gebruik van natuurstenen hoekblokken van Ledesteen. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk na het optrekken van de nieuwe zijbeukgevels in 1436-1440. Ook wordt dan de onderbouw van een kapel tegen de zuidkant van de Buurtoren aangelegd. Kenmerkend aan de vensters van de twee zijbeukgevels is dat van de venstertraceringen alleen de montanten worden uitgevoerd en de traceringen in de spitsbogen pas worden aangebracht als de ombouw tot hallenkerk vrijwel gereed is. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk in 1395-1405 als de Buurtoren verder wordt opgetrokken tot en met de basis van een geplande lantaarn en wordt afgedekt met een tijdelijke torenspits. Deze geplande achthoekige lantaarn, analoog aan de lantaarn van de Domtoren, zal uiteindelijk nooit tot stand komen. Tevens wordt begonnen met de onderbouw van de Raadskapel tegen de noordzijde van de Buurtoren. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk na sloop van het basilicale schip met behoud van de schippijlers in 1440-1443. In deze fase zijn de eerste nieuwe scheibogen geslagen. Deze scheibogen hebben een hogere aanzet dan de oudere. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk in 1405-1435 als de torenspits wordt bekroond met een kleine lantaarn. Tevens worden als proefstuk drie venstertraveeën voor een nieuwe zijbeukgevel opgetrokken. Deze drie traveeën vormen de eerste aanzet tot de ombouw naar een hallenkerk. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk als in 1443-1445 de imponerende kapconstructie op schip en zijbeuken wordt opgetrokken. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk in 1445 na het gereedkomen van de kapconstructie. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk als in 1503-1507 de gevels en een pijler met scheibogen van de noordelijke zijkapel van de nieuwe koorpartij wordt opgetrokken. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk als in 1446-1450 de beide kapellen tegen de Buurtoren zijn voltooid. Vanwege de geplande overvelving van het transept wordt in de noordelijke en zuidelijke transeptgevel een venster verschoven en een venster gedeeltelijk dichtgezet. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk als in 1507-1512 na sloop van de romaanse koortoren de koorgevels en een pijler met scheibogen van het noordelijke zijkoor worden gebouwd. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk in 1450-1457 als in de zijbeukgevels de venstertraceringen worden voltooid en de gewelven in het schip en transept worden geslagen. Ook wordt dan een van de romaanse koortorens verhoogd met een gotische opbouw met uivormige spits. Onduidelijk is of de verlaagde koortoren ook een gotische opbouw heeft gekend. Vermoedelijk bevond zich in torenromp van de verlaagde koortoren de cel van Suster Bertken (1457-1514). De weergave van koor met één koortoren is gebaseerd op de afbeelding van de Buurtoren met romaanse koorpartij op het schilderij van Jacob Claesz. van Utrecht uit 1513-1517. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk in 1512-1514. In deze periode worden de noordelijke zijkapel en zijkoor onder het dak gebracht en de onderbouw van de zuidelijke zijkapel en zijkoor aangelegd, na sloop van de librije met zijkoor. Tevens worden drie venstertraveeën van de nieuwe zuidelijke zijbeuk opgetrokken als eerste aanzet tot de ombouw naar een vijfbeukige hallenkerk. De romaanse torenromp met daarin de cel van Suster Bertken blijft behouden. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk in 1514-1520. Na het overlijden van Suster Bertken wordt de torenromp gesloopt en worden de gevels van het zijkoor met zijkapel tot volle hoogte opgetrokken. Ook worden dan de pijlers met scheibogen gebouwd en wordt de gevel van zuidelijke zijbeuk met twee traveeën verlengd. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk na sloop van de koorpartij in 1586. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk als in 1520-1524 de zuidelijke zijbeuk en de koorpartij worden voltooid. Ook wordt de onderbouw van de noordelijke zijbeuk aangelegd. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk nadat in 1674 de imponerende kapconstructie door stormschade verloren is gegaan en deels met hergebruik van materiaal van de oude kapconstructie de huidige kappen op schip en hoofdzijbeuken worden opgetrokken. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk als in 1535-1540 de noordelijke zijbeuk gereed komt. Hiermee heeft de Buurkerk haar grootste omvang bereikt. De zijbeuken zullen uiteindelijk nooit worden voltooid. Daan Claessen, 2017.



De Buurkerk als in 1743 de huidige kapconstructie met zakgoot op het transept wordt aangebracht. Hiermee verkrijgt de Buurkerk haar huidige vorm. Daan Claessen, 2017.

LITERATUURLIJST

- Berends 1981** ➤ G. Berends, 'De vroegere schipkap van de Buurkerk te Utrecht', *Restauratie vijf hervormde kerken in de binnenstad van Utrecht*, Jaarverslag 1979-1980-1981, nr. 6 (1981), 175-183.
- Friedländer 1941** ➤ M.J. Friedländer, 'Neues über Jacob van Utrecht', *Oud-Holland* 58 (1941), p. 6-17.
- Haakma Wagenaar 1936** ➤ Th. Haakma Wagenaar, *De bouwgeschiedenis van de Buurkerk te Utrecht. Proeve eener historische voorbereiding van de restauratie van een middeleeuws monument*, Utrecht 1936.
- Haakma Wagenaar 1986** ➤ Th. Haakma Wagenaar: 'De bouwgeschiedenis van de Buurkerk', *Restauratie vijf hervormde kerken in de binnenstad van Utrecht*, Jaarverslag 1982-1983-1984, 7 (1986), 147-183.
- Haslinghuis 1926** ➤ E.J. Haslinghuis: 'De Buurkerk te Utrecht en hare bouwgeschiedenis', *Oudheidkundig Jaarboek*, 3e serie van het bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, zesde jaargang (1926) 122-148.
- Haslinghuis 1956** ➤ E.J. Haslinghuis, *De Nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst, Geïllustreerde beschrijving, Deel II, De provincie Utrecht, Eerste stuk: de gemeente Utrecht, Eerste aflevering, 's-Gravenhage* 1956.
- Haslinghuis en Janse 1997** ➤ E.J. Haslinghuis en H. Janse, Bouwkundige termen, *Verklarend woordenboek van de westerse architectuur- en bouwhistorie*, Leiden 1997.
- Hundertmark 2006** ➤ H. Hundertmark, 'De Utrechtse Buurtoren, een tijdelijke spits voor eeuwig', *Bulletin KNOB*, Jaargang 105, 3 (2006) 61-72.
- Hundertmark en Van Vliet 2010** ➤ H. Hundertmark en K. van Vliet, *De Paulusabdij. Achter de muren van Utrechts oudste klooster*, Utrecht 2010.
- Kam 2014** ➤ René de Kam, Frans Kipp en Daan Claessen, *De Utrechtse Domtoren. Trots van de stad*, Utrecht 2014.
- Kipp 1990** ➤ A.F.E. Kipp, 'Water en vuur. Brandpreventie en het middeleeuwse dak', in: H.L. de Groot (red.), *Het vuur beschouwd*, Utrecht 1990.
- Mesquita 1941** ➤ J.J. de Mesquita, 'Nog meer nieuw werk van Jacob van Utrecht', *Oud-Holland* 58 (1941), 59-75 en 135-147.
- Oswald, Schaefer en Sennhauser 1990** ➤ F. Oswald, F. Schaefer en H.R. Sennhauser: *Vorromanische Kirchenbauten, Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, München 1990.
- Vroom 1981** ➤ W.H. Vroom, *De financiering van de kathedraalbouw in de middeleeuwen*, Maarssen 1981.

NOTEN

- Haslinghuis 1926, 140-148.
- Haakma Wagenaar 1936, 78-307.
- Berends 1981, 175-183. Hundertmark 2006, 61-72.
- Haslinghuis 1956, 15.
- Haakma Wagenaar 1986, 149.
- Vroom 1981, 344-352.
- Haslinghuis 1926, 129. Haakma Wagenaar 1936, 131 en plattegrondtekening Buurtoren, 374.
- Hundertmark 2006, 62.
- Vriendelijke mededeling W.H. Vroom.
- De Kam 2014, 210-211.
- Hundertmark 2006, 65.
- Vroom 1981, 352.
- Berends 1981, 181-182.
- Hundertmark 2006, 71.
- Vriendelijke mededeling C.L. Temminck Groll. W. Stoker was architect en voor de gemeente Utrecht betrokken bij restauraties en archeologische opgravingen, Temminck Groll was diens opvolger.
- Hundertmark 2006, 72.
- Haslinghuis 1926, 122-148.
- Haslinghuis 1926, 140-142.
- Het tijdperk van de hooggotiek oftewel de hoge gotiek is van het midden van de dertiende eeuw tot het eind van de

veertiende eeuw. Zo vormt de aanleg van het gotische koor van de Dom van Utrecht in 1254 een van de vroegste voorbeelden van de hooggotiek in de noordelijke Nederlanden. Haslinghuis-Janse 1997, 196-198.

- Haslinghuis 1926, 134 en 142.
- Voor een gedetailleerder overzicht van de gefaseerde bouw van de uiteindelijk onvoltooide Buurtoren zie: Haakma Wagenaar 1936, 126-167, 313-339 en 365-369 en Hundertmark 2006, 61-72.
- Haslinghuis 1926, 144-147.
- Haakma Wagenaar 1936, III.
- Haakma Wagenaar 1936, IV.
- Met het overhevelen van de praktische torenfuncties wordt het cachot, de torenwacht en (het overhangen van) de stads- en kerkklokken bedoeld. Haakma Wagenaar 1936, 130-132.
- De datering van de dertiende-eeuwse schippijlers koppelt Haakma Wagenaar aan de wederopbouwperiode na de desastreuze stadsbrand van 1253, toen ook begonnen is aan de bouw van het gotische koor van de Domkerk en de nieuwbouw van de kloostergebouwen van de Paulusabdij. De schippijlers van de Buurkerk, de in Het Utrechts Archief zichtbare restanten van de refter van de Paulusabdij en de aanleg van het koor van de Domkerk behoren tot de vroegste voorbeelden van de hooggotiek in Nederland. (Zie ook noot 18.)
- Haakma Wagenaar 1936, 67-68.
- Haakma Wagenaar 1936, 81 en 104.
- Het muurwerk van de noordelijke transeptgevel is opgetrokken in veertiende-eeuwse baksteenformaten van: 28/29x14/14½x7cm, met een tien lagenmaat van 80 cm. Het metselwerk is in Vlaams verband uitgevoerd, een metselverband dat tot op het laatst in de tweede kwart van de veertiende eeuw gangbaar is.
- Een staande tand is een tijdelijke verticale beëindiging van het metselwerk van in- en uitspringende stenen. Haslinghuis-Janse 1997, 430 en 451.
- Een afzaat is het hellend bovenvlak van een horizontale lijst. Haslinghuis en Janse 1997, 20.
- Een venstertravee is een gevel met vensteropening tussen twee steunberen.
- Haakma Wagenaar 1936, 363.
- Tijdens de vergroting van de kelders in 2012 van Choorstraat 29-31 zijn de twee in 1586 gebouwde en met tongewelven afgedekte kelders verloren gegaan.
- De bakstenen zijn gemetseld in Vlaams verband en hebben formaten van: 30½/31x15/15½x7½/8cm en een vijf lagenmaat van 42-47 cm. Voor de hoekblokken is gele en rode zandsteen toegepast.
- Een penant is een muur- of vensterdam. Haslinghuis-Janse 1997, 349.
- In 1512 wordt 'betaelt onse leydecker Henrick, van die librij off te breken ende van onse heel kerck te overdecken met der kercken luucs'. In verband met de aanleg van de funderingen van de heilige kruiskapel. Haakma Wagenaar 1936, 271. Een librije is een kerkbibliotheek. Haslinghuis en Janse 1997, 296.
- Sinds 1415 is er in de rekeningen sprake van plaatsaanduidingen van grafsteden 'opt nywe coer' en 'opt oude coer'. Haakma Wagenaar 1936, 143. Hieruit valt op te maken dat er tegelijkertijd sprake was van twee koren, het oude hoogkoor en een nieuwe. Haakma Wagenaar veronderstelt daarentegen dat de plaatsaanduiding betrekking heeft op de oude en nieuwe graven in het volgens hem in de laatste kwart van de veertiende eeuw geheel vernieuwde en verlengde hoofdkoor. Haakma Wagenaar 1936, 143-144.
- Kipp 1990, 78-80.
- Haakma Wagenaar verantwoordt zijn aanname als volgt: 'het kan moeilijk anders of men heeft de zware grondvesten van het romaanse transept willen benutten.' Haakma Wagenaar 1936, 104.
- Oswald, Schaefer en Sennhauser 1990, 84-87.
- Haakma Wagenaar 1936, 106.
- Haakma Wagenaar 1936, 93.
- Haakma Wagenaar 1936, 97. Uit de annalen van het kapittel van Sint-Marie is bekend dat bij de stadsbrand die het centrum van Utrecht verwoeste ook 'De Buurkerk met toren en alle klokken geheel en al [is] verbrand'. Haakma Wagenaar 1986, 151. De dertiende-eeuwse bakstenen funderingen van de westgevel van het schip zijn opgetrokken in baksteenformaten van:

32x15x8cm. Haakma Wagenaar 1936, 89. Ook heeft Haakma Wagenaar de in hergebruikte tufsteen uitgevoerde veertiende-eeuwse fundering aangesneden van de verlenging van het dertiende-eeuwse schip tot tegen de op dat moment onvoltooide Buurtoren. Haakma Wagenaar 1936, 97.

45 Haakma Wagenaar 1936, 83-84. Het dertiende-eeuwse gotische koor zou volgens Haakma Wagenaar in de laatste kwart van de veertiende eeuw wederom vervangen worden voor een nieuw en groter hoogkoor. Haakma Wagenaar 1936, 47, 84 en 143-144. (Zie ook noot 33.)

46 Haakma Wagenaar 1936, 329.

47 Haakma Wagenaar 1936, 257-287. Zie ook noot 33 en 40.

48 Volgens Friedländer is het aan te nemen dat Jacob omstreeks 1480 in Utrecht is geboren en daar ook zijn eerste opleiding heeft genoten. Mogelijk is hij omstreeks 1506 naar Antwerpen vertrokken. Zie Friedländer 1941, 15.

49 Een apsis is een nissvormige sluiting van een koor. Spaarnissen zijn nissen in het metselwerk om materiaal uit te sparen of als accentuering van de gevelindeling. Haslinghuis en Janse 1997, 30 en 423.

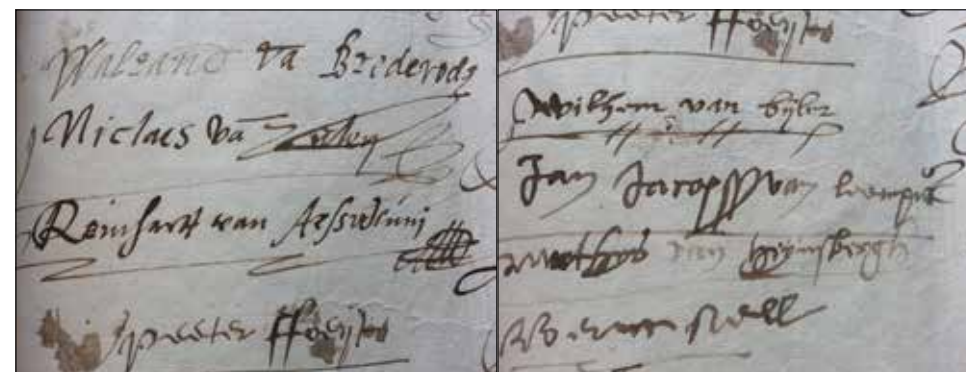
50 Volgens de annalen van Sint-Marie is de Buurkerk tijdens de stadsbrand van 1131 zwaar beschadigd geraakt en kort daarop herbouwd. Haslinghuis 1926, 140.

51 De ten zuiden van de Buurkerk gelegen dertiende-eeuwse kerk van het reguleren klooster heeft eveneens een representatieve oostfaçade van een koor met koortoren gekend, gericht op de Oudegracht.

52 Haslinghuis 1926, 139. Een dagkant is de (zij)kant van een venster. Haslinghuis en Janse 1997, 135.



De akte van 29 juli 1581 (links) die de basis vormde voor veel van de door Utrecht genomen maatregelen werd door de gecommiteerden ondertekend. We zien onder andere (rechts) de handtekening van Jan Jacobsz van Leemput, de man van de roemruchte Trijn van Leemput. Andere ondertekenaars behoorden tot de adel: Walraven III van Brederode (1547-1614), op dat moment nog zoon van de heer van Brederode en na 1590 ook heer van Vianen en Ameide. Een derde ondertekenaar was Reinhard van Aeswijn (1544-1620), heer van Brakel en Sterkenburg, en burgemeester van Utrecht.



verdedigen. In dit stuk wordt geprobeerd na te gaan hoeveel geld de nieuwe bolwerken in Utrecht kostten en of dit in verhouding stond tot de opbrengsten uit de afbraak. Na dit meer algemene onderzoek wordt ingezoomd op de geschiedenis van een in dit proces verdwenen klok, wat meer in detail licht werpt op dit proces.

In 2018 is het alweer 550 jaar geleden dat met de stichting van het karmelietenconvent, de basis werd gelegd voor het gebouw van het huidige museum Het Catharijneconvent. Een eeuw later, in 1568, werd de Opstand tot een oorlog doordat de Oranjes en hun medestanders via een aantal militaire operaties probeerden de situatie in de Nederlanden te kantelen. Het resultaat was zowel de gewonnen slag bij Heiligerlee als de nederlaag bij Jemmingen. In de twee decennia daarna volgden spectaculaire ontwikkelingen elkaar op, waarbij Utrecht op politiek, ruimtelijk en religieus gebied ingrijpend veranderde. Een enorme wijziging in de verhoudingen betekende het verbod op de publieke uitoefening van de katholieke religie in 1580, waardoor de protestanten zichtbaar de overhand kregen. Het opdragen van de mis in kerkgebouwen of het houden van processies behoorden nu tot het 'verwerpelijke' verleden. Kloosters zoals dat van de karmelieten werden opgeheven. Een monumentale verandering was ook de afbraak van vele kerkgebouwen, kapellen en gasthuizen, en de aanleg van nieuwe straten of pleinen. Enkele decennia later was dit proces afgerond met de doorbraak van immuniteiten en kerkelijk gebied, waarbij onder andere de Nieuwstraat met het latere Domplein werd verbonden en de Boothstraat, de Agnietenstraat en Keistraat werden aangelegd.¹

De aanleg van nieuwe straten en verbindingen was een logisch proces. Het gaf aan dat de verhoudingen waren veranderd; het maakte het mogelijk om sneller van het ene punt naar het andere in de stad te komen, ongehinderd door eventuele poorten, roosters, hekken of muren rond kerkelijke terreinen, en gaf de gelegenheid om nieuwe woningen te bouwen op prestigieuze en in aanzien staande plekken. De reden waarom die kerken en kapellen kort na elkaar, rond de jaren 1580-1587, werden afgebroken, was altijd minder duidelijk. Het scheen zo te zijn dat de opbrengsten hiervan hard nodig waren voor de defensie van Utrecht, dat in barre tijden zat te springen om geld voor haar muren en wallen.

De basis voor de afbraak was een uitspraak op 29 juli 1581 van de gecommiteerden van Willem van Oranje. Deze uitspraak behandelde het verbod op de uitoefening van de katholieke eredienst, de belastingen, de fortificatie van de stad, het provinciaal bestuur en het benoemen van bevelhebbers voor de burgerwacht. In het stuk nemen de gecommiteerden besluiten over een lijst die

Breken om te bouwen

Kerken of bolwerken tijdens de Opstand

Bram van den Hoven van Genderen heeft geschiedenis in Utrecht gestudeerd. Hij is aan de Universiteit van Amsterdam gepromoveerd en werkt als docent-onderzoeker bij het departement Geschiedenis en Kunstgeschiedenis van de Universiteit Utrecht. Hij heeft veel over met name de middeleeuwse geschiedenis van Utrecht geschreven. Een breed overzicht is te vinden in het mede door hem geredigeerde boek 'Een paradijs vol weelde'. Geschiedenis van de stad Utrecht (Utrecht 2000).

Het uiterlijk van Utrecht veranderde grondig in de decennia nadat de stad zich bij de Opstand tegen Filips II had aangesloten. Diverse beeldbepalende kerken, kloosters en gasthuizen werden afgebroken; tal van plekken veranderden van karakter; nieuwe straten werden aangelegd. Waar de 'verstening' van de stad eeuwen duurde en een geleidelijk proces was, volgden ingrijpende veranderingen elkaar nu kort na elkaar op. Pas in de negentiende eeuw en de moderne tijd zou dit worden overtroffen. De motivatie die het stadsbestuur hiervoor gaf, was dat de inkomsten noodzakelijk waren om de stad tegen de Spanjaarden te kunnen

ze was gepresenteerd door de Utrechtse hoplieden, de aanvoerders van de burgerwacht of stedelijke militia.² De goederen van alle kloosters zouden aangewend worden voor de doeleinden van de Staten. Het Brigittenklooster zou tot een 'Schuttershof' gemaakt worden. De fameuze eenhoorns van het kapittel van Sint-Marie dienden ter beschikking te worden gesteld van de overheid. De abdij Oudwijk, de huizen voor de Tolsteegpoort en het Maartensgasthuis zouden worden afgebroken en de opbrengsten aangewend voor de fortificatie van de stad. De Utrechtse magistraat kreeg de opdracht met alle mogelijke middelen deze fortificatie te bevorderen; de dorpen moesten hier behulpzaam bij zijn. Alle klokken op het platteland konden worden geconfisqueerd en naar Utrecht worden vervoerd om in tijden van nood verkocht te worden; elk dorp mocht slechts één klok behouden. Ten slotte had men het voornemen om alle klokken van de Utrechtse kloosters te gebruiken om daar een beiaard uit samen te stellen of ze bij het uurwerk van de Dom op te hangen.³

Of deze klokken en de afbraak van kloosters nu echt zoveel opleverde, is onduidelijk. Nog raadselachtiger was waarom de ene kerk wel geslactofferd werd en de andere niet. Die laatste kwestie blijft overigens onduidelijk en schijnt deels van toeval afhankelijk te zijn geweest. En ook over die opbrengsten van de afbraak is het laatste woord nog niet gezegd. In het onderstaande probeer ik wel een nieuw perspectief te geven door in ieder geval sommige verhoudingen te verduidelijken. Oorlogswinst en politieke manipulatie bleken daarbij evenzeer een motivatie als de vermeende onmisbare geldelijke bijdragen aan het voortbestaan van de stad. Wat in ieder geval in dit stuk niet geprobeerd wordt, is om een uitputtend onderzoek te doen naar alle kerken, bolwerken, muren en terreinen, noch naar ieders rol daarin en alle mogelijke motieven. Het zou de moeite waard zijn - en eigenlijk is het vreemd dat dit nog niet gebeurd is - maar het zou zonder twijfel op een boek uitdraaien.⁴ De aanleiding voor dit onderzoek was echter een geheel andere, namelijk de zoektocht naar een klok die uit Utrecht zou stammen. Enkele jaren terug werd ik benaderd door een bestuurslid-redacteur van Genootschap Oud-Westland met een vraag over de herkomst van een klok, die mogelijk uit de Utrechtse kapittelkerk van Sint-Salvator of Oudmunster afkomstig kon zijn. Het onderstaande verhaal is dan ook feitelijk een tweeluik. Het eerste deel omvat een meer algemeen stuk, waarin een begin wordt gemaakt met een schatting van wat de afbraak van al die kerkelijke gebouwen binnen een revolutionair decennium de stad in materieel opzicht heeft opgeleverd.⁵ In het tweede deel wordt geprobeerd de herkomst van die klok te achterhalen, tegen de achtergrond van het in het eerste deel behandelde proces. In het eerste deel komen dus de grote lijnen van de afbraak van kerken en de winsten hieruit aan de orde. In het tweede deel gebeurt dit nog eens, maar dan aan de hand van één concreet voorwerp, ook al is dat er een van groot formaat geweest, namelijk een kerkklok. Beide delen zijn hangen met elkaar samen, omdat in de uitspraak van de gecommiteerden van 1581 expliciet wordt gerefereerd aan de afbraak van kerken, de fortificatie van Utrecht en de confiscatie van de kerkklokken in Utrecht en op het platteland.

Deel I: Fortificaties en bolwerken

Over de geschiedenis van de Utrechtse verdedigingswerken is veel bekend, maar tot een recent overzicht heeft dat nog nooit geleid. Hier zou het de moeite lonen de archivalische gegevens te combineren met de vele, nieuwe archeologische gegevens.⁶ De middeleeuwse en zestiende-eeuwse periode valt globaal in vieren te delen. In de twaalfde en dertiende eeuw werd Utrecht verdedigd door een gracht en een aarden wal voorzien van tufstenen poorten en torens en mogelijk stukken tufstenen muur. In de loop van met name de veertiende eeuw werd dit door een bakstenen muur vervangen. Een grote modernisatie, en veel herstelwerk, vond plaats na de komst van Karel V in 1528, met de bouw van Vredenburg, nieuwe of verbeterde torens en een viertal nieuwe

Detail uit een kaart van Utrecht met daarop het Begijnbolwerk en het Lucasbolwerk. De kaart is waarschijnlijk gemaakt voor de Engelsen toen Leicester in 1586 en 1587 in Utrecht was gelegerd. Daarop wijst ook dat de Wittevrouwenpoort hier de Amersfoortpoort wordt genoemd. Opmerkelijk is vooral dat Wolvenburg nog in aanbouw is; ernaast zijn nog de oude, middeleeuwse torens afgebeeld. Londen, British Library, Map Room Cott. Galba CX, fol. 249.



bastions zoals Manenburg en Sterrenburg, dat als laatste in 1558 werd voltooid. Tijdens de Opstand bleek echter hoe wankel de verdediging van Utrecht nog steeds werd bevonden.⁷ Delen van de muur waren zwak of zelfs ingestort en de bastions waren een incompleet antwoord op de voortschrijdende aanvalskracht, met name in het oosten van de stad. Op aandringen van Willem van Oranje besloot de stad vijf nieuwe bolwerken van aarde - geschikt om vuurkracht van kanonnen op te vangen - op te laten werpen. Tussen 1578 en 1580 verrezen bolwerken achter het Begijnhof en achter de kapittelkerk van Sint-Marie, in het noorden respectievelijk westen van de stad. In het oosten volgden Wolvenburg, het Lucasbolwerk en Lepenburg.

Al met al een enorm werk. Niet alleen de bolwerken werden aangelegd, maar ook tal van andere veranderingen en restauraties waren noodzakelijk. Van alles werd door *geometers* opgemeten; er werden bestekken, ontwerpen en plannen gemaakt. Landerijen en huizen moesten onteigend worden, molens afgebroken of verplaatst, bruggen vernieuwd, opgelapt of nieuw gebouwd, wegen opnieuw bestraat, nieuwe doorgangen en opgangen bij de muren gemaakt, de poorten en torens verbeterd, muurstukken hersteld en opgehoogd, wallen opgelapt en van onkruid ontdaan, de buitengracht verdiept en geschoond. Hoeveel dit gekost heeft, blijft onduidelijk, ook al door de omvang van het vele werk.⁸ Bovendien zijn er problemen met de bronnen. Een centrale administratie was er niet; rekeningen zoals over de bouw van Vredenburg ontbreken grotendeels. De stad telde twee kameraars, maar er was ook nog een aparte fortificatiemeester.⁹ Van de laatste zijn geen rekeningen over. Bij de twee kameraars ontbreekt van alles, waarschijnlijk omdat dit apart werd geboekt. Daarnaast is het mogelijk dat er nog andere rekeningen zijn bijgehouden, van belastingen van het platteland bijvoorbeeld, die deels voor de stad werden aangewend. Verder werd veel groot werk voor een vaste som aangenomen. We vinden hier in de rekeningen alleen een eindbedrag van, niet de specificatie.¹⁰ Datzelfde geldt voor de vele arbeiders en de dagloners, die per week collectief staan opgetekend voor hun werk, zonder dat we precies weten wat dit inhield.



Het Utrechtse bastiontype zoals dat tegen het midden van de zestiende eeuw werd gerealiseerd, bijvoorbeeld in Zonnenburg en Sterrenburg. Erfgoed Utrecht, reconstructie René de Kam en Daan Claessen.

Slechts bij benadering valt te bepalen wat de kosten echt zijn geweest. Bij het Begijnbolwerk werden zowel de zuid-, de noord-, de oost- als de westzijde in 1579 apart op bestek aangenomen, in totaal voor 10.180 pond van 40 Vlaamse groten, de rekeneenheid waarin alle stedelijke rekeningen van dat moment waren gesteld (gelijk aan de Karolusgulden).¹¹ In het jaar daarvoor was Lepelenburg aangenomen voor 4.638 pond; Wolvenburg voor 3.735; het Mariabolwerk voor 4.175 of eventueel 5.097 pond.¹² De aanneemsom voor het Lucasbolwerk blijft onduidelijk.

Voor de laatstgenoemde drie bedragen werden steeds een noord- en een zuidzijde aangelegd, met zoden bedekt en een gracht uitgegraven. Lokale aannemers zoals Jelis van Hoboken konden zo'n klus niet alleen bolwerken, zodat er in Brabant en Holland met het werk geadverteerd was. Klaarblijkelijk was de concurrentie groot of de inschatting van het werk foutief. In ieder geval maakte geen van de aannemers uit 1578 de klus af: 'dese voirs. annemers zijn gaen lopen sonder huer werck op te leveren'.¹³ Ze namen dus de benen, waardoor de stad de aanneemsom dikwijls



De noordwesthoek van het Mariabolwerk. Goed is hier het aarden lichaam van het verdedigingswerk te herkennen. Krijt en penseel, Herman Saftleven, circa 1664. HUA, Beeldmateriaal nr. 36491.

slechts gedeeltelijk betaalde. Het werk moest dan worden afgemaakt door dagloners wier namen op een rol werden gezet, zodat hun salaris bepaald kon worden. Dit maakt het lastig om de kosten precies te bepalen, omdat we niet weten waaraan ze nu precies werkten. Het beste kunnen we dus van de aanneemsom uitgaan. Voor vier bolwerken was dat 23.650 pond; met een gemiddelde prijs voor het vijfde bolwerk erbij een kleine 30.000 pond. Daarnaast was er in 1578 nog ander groot werk. De gracht uitdiepen tussen de Schupstoel - voor de betekenis zie verderop - en Vredenburg kostte bijna 659 pond; een ander stuk gracht uitdiepen van een kleine 190 meter 1.350 pond; de uitstekende 'wal' (hier als gracht op te vatten) bij Stoutenburg alias de Masentoren (bij de Geertekerk) 1.487 pond. Het uitgraven van een slag in de gracht bij het Mariabolwerk en het verbreden en verhogen van de wal door de gebroeders Van Hoboken 2.100 pond.¹⁴

Een nieuwe wal tussen de Catharijnepoort en Vredenburg werd door dagloners voor 2.452 pond aangelegd. Dagloners aan de bolwerken en klein materiaal kostten 3.555 pond; rijshout en ijzer nog eens 1.635 pond; hout voor de drie bruggen bij de bolwerken en elders 1.011 pond.¹⁵ Verderop zal ik laten zien hoe dergelijke bedragen zich verhouden en wat allerlei werk kostte, zodat deze bedragen betekenis en perspectief krijgen. Daarnaast werden voor de 'fortificatie deser stad' tussen oktober 1578 en oktober 1579 nog andere bedragen uitgegeven:

aannemers	het al genoemde Begijnbolwerk	10.180 pond
	7 molenwerven: 4 afgebroken bij het Kruisgasthuis; een ander afgebroken en bij Wittevrouwen opgebouwd; nog een weer opgebouwd op het Mariabolwerk, en een laatste op het Paardenveld	2680 pond
Alert van Hoboken	afmaken dreef van bolwerk bij Vredenburg naar de Scupstoel, nadat de eerste aannemer het werk had laten liggen	37 pond
	arbeiders aan de wal bij de Bijlhouwerstoren	229 pond
	brug van het Mariabolwerk gesteld	42 pond
Laurens de Vries	wal achter dit bolwerk en ander werk daar	300 pond
Herman en Hendrik van Cothen	muur langs de wal voor de Smeetoren, met opgangen	410 pond
Lambert Jansz	bruggen aan de nieuwe bolwerken Wolvenburg en Begijnbolwerk	116 pond
Alert en Jelis van Hoboken	twee 'vleugelen' (hoekstukken?) Lepelenburg en 1 'vleugel' Mariabolwerk	225 pond
Herman en Hendrik Jansz van Cothen	het stuk wal van Mariabolwerk tot nieuwe wal bij de Twijnstraat: uitgraven en ophogen tot hoogte en breedte als bij het Duitse Huis; de gracht uitdiepen tot diepte als de Hobokens hebben gedaan	2450 pond
	kleiner werk	70 pond
Totaal		16.739 pond

Uitgaven door de Tweede kameraar van de stad voor de nieuwe fortificatie in 1578/79 in ponden van 40 groten Vlaams¹⁶

Weer andere uitgaven voor de fortificatie betroffen de verbouwing van de Hieronymuskerk tot kruitmagazijn of Artilleriehuis, en verder vele, omvangrijke uitgaven voor buskruit, kanonskogels, vuurroeren (kleine musketten) en herstellde of nieuw gegoten stukken geschut, waaronder een met de fraaie naam *De Wolf met de bellen*.¹⁷

De financiering hiervoor kwam uit veler hoek. Zo moesten het platteland en vooral de grondeigenaren meebetalen. Voor de inname van Vredenburg had men 50.000 pond uit de schatkist van de aartsbisschop gelicht; met een deel van dat geld werden later nog onkosten betaald. Ook de Utrechtse moesten nu bloeden. Er waren ‘grote en kleine leningen’ aan de burgers opgelegd om de fortificatie te betalen. In 1577/78 kwam hiervan een nog niet betaald bedrag ter hoogte van 4.701 pond binnen.¹⁸ Zodra tot de aanleg van bolwerken was besloten, verdubbelde het stadsbestuur de accijnzen op bier, wijn, graan, zout, de waag, vee en zijden kleding.¹⁹ Het zou niet de laatste keer zijn dat naar dit middel werd gegrepen, wat voor veel onrust en rumoer zou zorgen en uiteindelijk tot oproer zou leiden, zoals we in deel II nog zullen zien. Ook werd diverse keren het ‘schoorsteengeld’, een belasting op huizen, geheven. Men deed zelfs een greep in de reserves van de Utrechtse munt.²⁰ En natuurlijk werd er geld geleend, bijvoorbeeld 1.000 Karolusgulden van nota bene de bastaardzoon van Frederik Schenk van Toutenburg, de net overleden aartsbisschop van Utrecht!²¹ Ook de, toen nog katholieke, geestelijkheid moest eraan geloven. Ze verloren hun privileges op accijnsvrijheid. Bovendien werden ze, in dezelfde maand van de accijnsverhoging, gedwongen al het edelmetaal en de juwelen van hun kerken in te leveren, om deze door de autoriteiten te kunnen laten omsmelten en verkopen. Een waarlijk kolossaal verlies aan kunst en fraaie voorwerpen, en een waardige parallel van de verliezen in de Beeldenstorm.²²

Het lood van de Mariakerk

De stad probeerde een deel van de financiering bij elkaar te krijgen door kerkgebouwen af te breken of materiaal te confisqueren, waarbij niet bepaald zachtzinnig met een gebouw werd omgegaan. In 1582 noteerde een geestelijke in zijn kroniek dat er dat jaar ‘geen gewijde gebouwen’ werden verkocht of afgebroken (het karmelietenklooster werd overigens in een weverij omgetoverd). Wel trof de kerk van Sint-Marie ‘een grote ramp’, toen deze vanaf 15 mei van al zijn lood - zijn dakbedekking - werd ontdaan. Een ‘minstens even grote ramp’ was het dat de soldaten van de graaf van Nieuwenaar en Meurs er midden december een week lang huis hielden, net als in de Sint-Jan. Pas na veel druk kregen de kanunniken van Sint-Marie het voor elkaar, in juni 1584 hun kerk weer waterdicht te maken, tegen hoge onkosten. Twee jaar lang had de regen toegang gehad en de ‘kerk bedorven’.²³ Juist over de inkomsten en uitgaven, gedaan na de roof van dit lood, is een rekening overgebleven, de enige speciale rekening die bewaard is waarin verantwoording werd afgelegd voor het gebruik van materiaal uit een kerk dat werd ingezet voor de verbetering van de fortificatie van Utrecht. Om die reden zal ik er wat uitgebreider op in gaan, zeker omdat het ook tal van karakteristieke elementen bevat.

inkomsten	koper	gewicht	opbrengst
Verkocht lood	Catrijn van Donselaar en anderen	3250 pond	ruim 153 pond
	Jan, Hendrik en Herman van Cothen	4000 pond	170-0-0
	Jan Heg, burger Amsterdam	106.900 pond	4436-0-0
		6000 pond licht lood	door hem omgeruild voor 25 rollen lood, zwaar 4403 pond
Totaal		4859-15-19	

Inkomsten uit het verwijderen van lood van het dak van de kapittelkerk van Sint-Marie, 1582, in ponden van 40 groten Vlaams (gelijk aan een Karolusgulden)²⁴



Koor en transept van de Mariakerk. Dakbedekking en goten vallen goed te zien. Tekening Jan de Beijer, circa 1736. HUA, Beeldmateriaal, nr. 37292.

Hierbij kan worden aangetekend dat Jan Heg het lichte, waarschijnlijk dunner of zwakkere, lood omruilde voor 25 rollen lood, die door de stad werden gebruikt om vijf goten te maken voor het huis Lichtenberg en het nieuwe torentje op het huis Hasenberg, samen onderdeel van het stadhuis. Verderop komt dit nog uitgebreider aan bod. Opmerkelijk is dat een Amsterdamse burger verreweg het grootste deel van het metaal opkocht. Ook dit zullen we straks in het deel over de klokken opnieuw tegenkomen.

Kennelijk waren in Utrecht onvoldoende mensen met connecties in de wereld van het grootmetaal. De opkomende stad Amsterdam had hier duidelijk het overwicht, met een positie van groot-handelaren, leveranciers en kanonnenmakers. Kooplui als Elias Trip en Louis de Geer zouden in de zeventiende eeuw grote naam maken in deze handel, onder andere naar Zweden. Daarnaast leverde het stadsbestuur nog 8.479 pond oud lood aan de bekendste orgelmaker van de stad, mr. Peter Jansz de Swart, die dit vergoot tot 8.014 pond nieuw lood.²⁵ De stad gebruikte dit nieuwe lood weer als dakbedekking van het nieuwe, modieuze torentje dat op Hasenberg werd gebouwd ter verfraaiing van het stadhuis. Met een loodprijs van 4 pond en 3 stuiver voor 100 pond lood betekent dit dat de inkomsten - met 12.882 pond in natura gebruikt lood - nog eens een kleine 535 stadsponden hoger lagen. In totaal leverde het daklood van een grote kerk de stad dus een kleine 5.395 pond aan inkomsten op.

uitgaven		
Onkosten voor het verwijderen en opslaan van het lood van de Mariakerk	201-2-1	= 201 pond, 2 schellingen of stuivers en een duit of penning
Overbrengen koren van de zolder van de minderbroeders naar elders	29-10-0	
Arbeidskosten 11 juni tot 13 oktober 1582 aan de fortificatie achter de Louwers (= de in 1503 gebouwde toren achter de Louwers ten oosten van de Weerdpoort)	423½ pond	
Hendrik van Cothen voor het verbreden en verbeteren van de wal tussen de ingangen van Manenburg en Zonnenburg	307-11-0	Volgens het bestek was dit werk voor 1610 pond aangenomen. De fortificatiemeester Jan van Leemput had hiervan al 1322 pond betaald

Hendrik van Noort, de stadsarchitect, voor het opnieuw optrekken van het ingestorte vak van de muur en wal bij Zonnenburg. De muur werd zeven voet boven het winterniveau van de gracht opgetrokken; de rest in zoden uitgevoerd. Bovendien zou hij dit tien jaar lang op zijn kosten onderhouden (26 november 1582)	320-0-0	
Herman en Hendrik Jansz van Cothen voor werk op basis van twee bestekken uit 22 juni 1580 en 5 augustus 1581 voor totaal 1975 pond	239-19-6	Het resterende bedrag was door fortificatiemeester Jan van Leemput betaald
Herman en Hendrik van Cothen voor werk aan de Weerdpoort in september 1582	70-13-9	
Werk aan het bolwerk achter het Begijnhof	16-0-0	
Ankers in de wal achter de Louwers	22-0-0	
Hendrik Kistemaker voor hout achter de Louwers	62-0-0	
Alert van Hoboken en Hendrik van Cothen voor het maken van 20 voet muur achter de Louwers; een gelijke muur in de opgang van de dreef van Vredenburg naar de Catharijnepoort; nog een gelijke muur in de neergang van Vredenburg naar de 'Schupstoel'	80-0-0	
Alert van Hoboken, op bestek, voor een stuk borstwering bij de Kreupelstraat (bij de Magdalenestraat); werk aan de hoek stadsmuur tegen de Magdalenapoort, inclusief schietgaten; ophalen borstwering Manenburg	80-0-0	extra betaald, blijkbaar bovenop bestek
Hendrik en Herman van Cothen voor werk aan de Weerdpoort bij de Leemputsmolen (de molen op het bolwerk De Morgenster)	200-0-0	
Willem van Noort voor al het 'buitenwerk' aan de 'vleugelen ende winckelhaeck' (blijkbaar de hoeken) rond de Nieuwewal bij de Masentoren (bij de Geertekerk)	150-0-0	de rest van het bedrag betaald door de fortificatiemeester, Jan van Leemput
Timmerman voor werk aan twee ingangen bolwerken achter het Begijnhof en naast de Plompetoren (Wolvenburg)	42-0-0	
Sleutelmaker voor werk aan vijf bolwerken, de poorten en bruggen van de stad	160-3-0	
Alert van Hoboken voor een doorgang onder de wal om te komen op het bolwerk (Wolvenburg) achter Zeebeckstege (=Molenstraat), inclusief 'vleugels'	190-0-0	
Hendrik van Noort, stadsarchitect, voor zijn werk als uitvoerder van de stadsfortificaties	160-0-0	
Totaal van de uitgaven	2786-4-1½	
Batig saldo	2073-11-17½	in werkelijkheid komt daar dus nog eens 535 pond voor werk of materiaal in natura bij

Uitgaven gedaan op basis van de inkomsten uit het lood van het dak van de kapittelkerk van Sint-Marie, 1582, in ponden van 40 groten Vlaams (gelijk aan een Karolusgulden)²⁶

Scupstoel: rond 1450 waren drie huizen in Brussel afgebroken voor het nieuwe stadhuis. Deze tekening heeft waarschijnlijk gediend als voorontwerp voor de drie kapitelen van de galerij van de nieuwe zuidvleugel in het stadhuis die aan de namen van de afgebroken huizen refereren. De kunstenaars beelden de voorstelling letterlijk uit inclusief schoppen. Pen en sporen van krijt, werkplaats Rogier van der Weyden, ca. 1447-1450. Metropolitan Museum of Art, New York, Lehman Collection.



Het lood van de Mariakerk werd tussen 14 mei en 26 mei 1582 van de toren en de kerk 'gebroken', naar beneden gebracht en vervoerd naar de 'stadskelder', een van de grote, middeleeuwse kelders onder het stadhuis. Dit werk werd door leidekkers, timmerlui en andere arbeiders uitgevoerd voor ruim 128 pond. Vier andere leidekkers hadden een moeilijkere taak, omdat ze van de toren de 'kroon', de pijnappel en de haan moesten halen. De stadskelder was ongetwijfeld een handige opslagplaats, omdat een deel van het lood hergebruikt werd voor het nieuwe torentje bovenop Hasenberg, een van de huizen die het stadhuis vormden. Bovendien moest het grondig worden bewaakt onder toezicht van Cornelis van Hoogloon, de waakmeester van de stad, die hiervoor maar liefst een kleine 59 pond declareerde. Men was blijkbaar ten zeerste beducht voor diefstal van het materiaal. En niet ten onrechte; een jaar eerder was het lood van de goten van de kerk van de Predikheren gestolen. De dief daarvan was kennelijk gevat en terechtgesteld, omdat zijn kleren door het gerecht waren verkocht.²⁷

De rekening over het lood heeft een interessant detail over de Utrechtse 'Schupstoel'. Dit was een vrij speciale manier om een straf te voltrekken, waarbij de gestrafte in zijn eer werd aangetast en voorwerp van hoon werd. De veroordeelde man of vrouw werd op een stoel of verhoging geplaatst en vandaar naar beneden gekieperd of 'geschopt' om waarschijnlijk in een mesthoop of een berg troep te eindigen. In een alternatieve vorm kon men uit een mand in het water worden gekieperd. Blijkbaar was het Vredenburg in het tweede en derde kwart van de zestiende eeuw niet alleen de plaats waar de Utrechtse galg stond, maar ook de plek van de Schupstoel. Daaruit valt op te maken dat deze straf toen nog gangbaar kon zijn.²⁸

Belangrijker is echter het inzicht dat deze rekening geeft van bouw- en onderhoudsactiviteiten aan de Utrechtse muren, poorten en bolwerken. Zo wordt ten minste deels inzicht geboden in de zaken waar het stadsbestuur zich mee bezig hield, toen het probeerde de defensie van Utrecht te verbeteren. Op grond van dit - weliswaar weinig omvangrijke - materiaal zijn enkele conclusies te trekken. Het grootste deel van de financiering en beheer viel onder verantwoordelijkheid van de brouwer Jan van Leemput (de echtgenoot van de roemruchte Trijn), in zijn hoedanigheid als fortificatiemeester. Helaas hebben we van zijn werk geen andere stukken. Hij ontving waarschijnlijk van de stad, en wellicht ook van de Staten en uit andere kassen, sommen gelds die hij voor de verbetering van de verdediging van de stad kon gebruiken. Uit de rekening over de besteding van de gelden van het lood dat van de Mariakerk kwam, blijkt dat zijn werk ook uit andere, incidentele fondsen werd aangevuld. Het totaal aan gemaakte kosten zal dus zeker hoger zijn geweest.

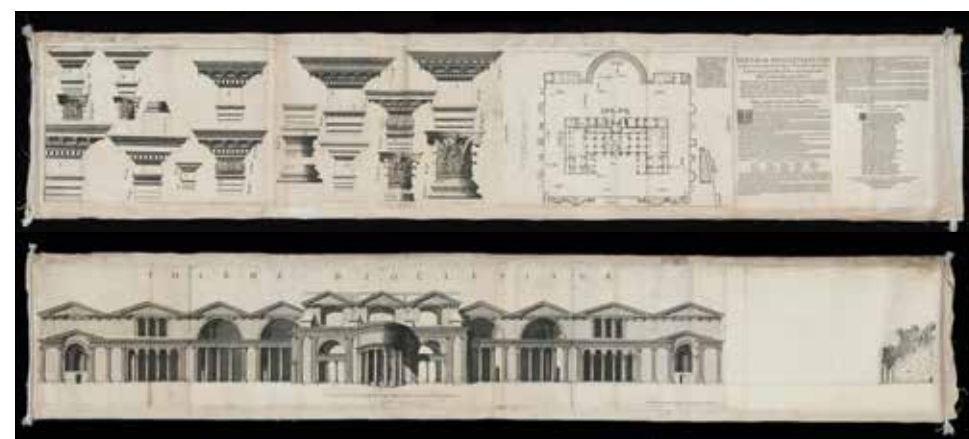
Gebrandschilderd glas met in het medaillon het alliantiewapen Van Noort-Keldermans en het onderschrift Hendrick van Noort 1570. Hendrik van Noort heeft wellicht een glas geschonken aan het Ceciliaconvent op de Neude, waar hij, in de Drakenburgstraat, dichtbij woonde. Vandaar is het terecht gekomen in de vroegere Munt (het oude Hoofdpstkantoor) op de Neude. Centraal Museum 1928, nr. 253.



De belangrijkste man bij de bouw van de fortificaties was Hendrik van Noort. Specifiek advies voor de nieuwe wijze waarop bolwerken werden aangelegd, had hij hierbij gekregen van Adriaan Anthonisz van Alkmaar, de fortificatiemeester van Holland. Deze laatste zou nog enkele malen langskomen voor advies en toezicht, waarvoor de stad hem beloofde.²⁹

Hendrik en zijn zoon Willem zullen echter het meeste ontwerpwerk hebben gedaan, omdat ze een veel groter bedrag ontvingen voor hun advies bij de fortificatie en de 'verscheydene patronen en bestekken' die ze hielpen maken. Ook hadden ze 160 dagen lang toezicht gehouden op de aannemers en geadviseerd hoe ze het werk moesten uitvoeren.³⁰ Hendrik van Noort was ook de man die, op land en water, de nieuwe bolwerken 'afpaalde', waardoor de maten werden aangegeven. Hendrik was sinds 1558 metselmeester - zeg maar hoofd Openbare Werken - van Utrecht. In november 1578 werd hij officieel aangesteld als stadsarchitect of stadsbouwmeester. Hij zou dat tot zijn dood in 1582 blijven en volgde in deze functies zijn vader op: Willem van Noort sr., de ontwerper van het Utrechtse stadhuis en de architect van de nieuwe bolwerken uit de jaren 1537/1542-1558.³¹ Zowel Willem als Hendrik van Noort waren overigens, naast hun taak als ontwerper, actief als aannemer en toezichthouder, zoals ook uit de rekening over het verkochte lood blijkt. Hendrik zelf was getrouwd met Amalia Keldermans, de dochter van de bouwmeester Marcelis Keldermans - de 'Utrechtse Keldermans' - die in Utrecht verantwoordelijk was voor de tweede bouwphase van kasteel Vredenburg en werk aan de Buurkerk. Hendrik van Noorts eerste vrouw was Cornelia van Noijen, zus van de beroemde vestingbouwer Sebastiaan van Noijen (ook Noyen, Noey of Oey) uit Utrecht (1557†). Deze tekenaar, en volgens Vasari 'ingenieur van de koning' (Karel V en Filips II), was de bouwmeester van de nieuwe vestingstad Philippeville in de Ardennen (1555) en waarschijnlijk de ontwerper van het Granvellepaleis in Brussel. Volgens Rutger Tijs was hij de 'voornaamste vertolker van Romeins-geïnspireerde hoogrenaissance' in de Lage Landen.³² Van zijn hand zijn dan ook een tekening van de thermen van Diocletianus in Rome bekend, maar ook van twee bolwerken in Utrecht.

Sebastiaans broer Filips was weer getrouwd met een zus van Hendrik, zodat we gerust mogen spreken van een grote familie van architecten en fortificatiebouwers - een gegeven dat we dikwijls tegenkomen bij veel leidende kunstenaars en meesters.³³ Op zijn beurt werd de stadsbouwmeester Hendrik weer bijgestaan door zijn zoon Willem. Hendriks andere zoon Marcelis volgde hem op in de functie van stadsarchitect - Olivier van Noort, de eerste Nederlander die om de wereld voer, was waarschijnlijk een neef. Een trap lager stonden de 'metselaars' uit twee geslachten, de families Van Cothen en Van Hoboken, die we beter als de voornaamste aannemers en ondernemers van alle bouwactiviteiten in Utrecht uit die jaren kunnen zien. Alert van Hoboken was overigens in 1577,

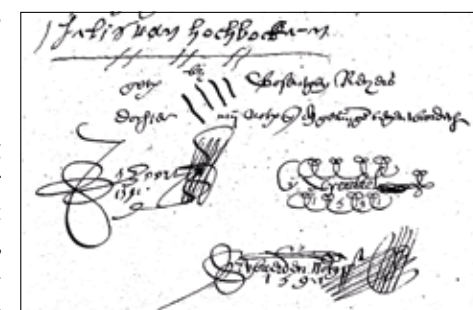


Etsen door Joannes en Lucas van Doetecum met een reconstructie voorgevel van de thermen van Diocletianus in Rome door Sebastiaan van Noijen, 1558. Londen, Royal Academy of Arts 12/1325

samen met Hendrik van Noort, stadsmetselmeester, wat erop wijst dat hij ook een actief bouwer en ontwerper was, met een hogere status dan die van gewoon werkmans.³⁴ Leden van beide families namen, op bestek, grotere opdrachten aan voor het herstel van muren, wallen en poorten. Onverwachte omstandigheden, meerwerk of kleinere klussen leidden tot afzonderlijke betalingen. Ze zullen met name voor graafwerk en voor metsel- en steenwerk verantwoordelijk zijn geweest, waarbij ze, gezien hun ervaring in het bouwbedrijf, ook aanpassingen of ontwerpen gemaakt zullen hebben.³⁵ De arbeiders die ten slotte wekelijks kregen uitbetaald voor hun arbeid aan de 'fortificatie achter die Louwers', zijn waarschijnlijk grondwerkers en losse arbeidskrachten geweest, verantwoordelijk voor graven, kruien, opbrengen van materiaal en het opwerpen van bolwerken.

Zoals hierboven al beschreven profiteerden de Van Cothens en de Van Hobokens dubbel van de situatie in Utrecht. Ze schreven zich vaak in voor het afbreken van kerken en kapellen, maar ook voor de nieuwbouw van fortificaties of gebouwen. Zoals gebruikelijk bij de veiling van tienden of de inschrijving voor bouwprojecten - met als inzet de hoogste prijs - kregen de uiteindelijke winnaars van de inschrijving een bonus of een korting hiervoor. Zo kregen Jelis van Hoboken respectievelijk Cors Jansz een 'rasoen' van 143 en bijna 159 pond, toen ze in een openbare veiling de materialen afkomstig uit Vrouwenklooster en Mariëndaal 'mijnden'.³⁶ De materialen, met name de stenen, alle metaal en het hout,

gebruikten ze opnieuw, hetzij voor privé-opdrachten en projecten, hetzij voor werkzaamheden en leveranties aan de stad, bij de bouw van bolwerken en het herstel van de fortificaties. Het sloopbedrijf was hier tegelijk het bouwbedrijf, wat in ieder geval op een efficiënte wijze van recycling wijst. Het doet denken aan de



Ondertekening door Jelis Jansz van Hoboken en Goosje Reijersdr van hun testament in 1591. Jelis blijkt te kunnen schrijven, waar Goosje haar door een ander geschreven naam alleen met enkele streepjes kan accorderen (vindplaats: zie noot 40).

bouw van Vredenburg tussen 1529 en 1532. Om de gracht rond Vredenburg te vergroten werd een deel van de huizen aan de noord- en oostzijde van het kasteel opgekocht. De totale kosten voor koop en afbraak van de huizen waren ruim 14.500 pond. Voor de nieuwe muur begrootte men 400.000 bakstenen ter waarde van 1.000 pond; de overige 800.000 stenen meenden de bouwers te kunnen hergebruiken van de afgebroken huizen.³⁷ Een halve eeuw later, in 1580, kocht Jelis van Hoboken de materialen van het kartuizerklooster, voor zover de stad dit niet voor eigen gebruik aanwendde zoals dit met de klokken het geval was. In 1586 en 1587 zien we hem bakstenen uit hetzelfde kartuizerklooster aan de stad leveren. Deze waren door zijn werknemers waarschijnlijk schoongebikt en werden nu per 1.000 aan de stad geleverd. Dit werd bijgehouden door beide partijen met behulp van kerfstokken. Per duizend lag de prijs op 3½ pond. Uiteindelijk leverde hij toen 575.000 stenen voor 2.477 pond Vlaams.³⁸ De Van Cothens en de Van Hobokens moeten kans hebben gezien om zowel op de afbraak als op hun bouwprojecten en werkzaamheden te verdienen. Hun snel stijgende rijkdom valt eenvoudig af te meten aan hun groeiende huizenbezit, bepaald niet op de minste plekken in de stad.

eigenaren	jaar	naam huis	locatie
mr. Herman van Cothen van der Meer	1576		huis en hofstede zuidzijde Potterstraat
Herman Jansz van Cothen	1578		huis en hofstede hem aangekomen van zijn vaders erfenis bij de Catharijnepoort
Hendrik en Herman van Cothen	1579	De Pan	Oudegracht Oz tussen de Reguliersbrug en de Romerburgerbrug
Herman en Hendrik Jansz van Cothen	1581	De Geladen Ezel	noordzijde Ganzenmarkt
Herman Jansz van Cothen	1584	huis, hofstede en brouwerij, met een huis achter in de Gortsteeg (=Haverstraat)	Oudegracht, naast de Romerburgerbrug (=Hamburgerbrug), aan de noordhoek en oosteinde van de Haverstraat
Hendrik Jansz van Cothen	1585		Oudegracht Wz tussen Gaardbrug en Hamburgerstraat
Hendrik en Herman van Cothen	1586		huis en hofstede in de Zadelstraat

Huizenbezit van Hendrik en Herman van Cothen tussen 1576 en 1586³⁹

eigenaar	jaar	naam huis	locatie
Jelis Jansz van Hoboken	1582	gekocht van de cordewanier Cornelis Philipsz de Name	Lijnmarkt
Jelis Jansz van Hoboken	1583		Minrebroederstraat Nz
Jelis Jansz van Hoboken	1583		Oudegracht Wz, hoek Jacobssteeg
Adriaan van Hoboken	1584	Het Oude Spijckerboor daar de Vier Gecroonden uithangen	Nieuwstraat
Adriaan van Hoboken	1585	huis en hofstede gekocht van Anton Moll koopman uit Wezel	Oudegracht Oz, tussen de Smee- en de Geertebrug
Jelis van Hoboken	1592		Hoge Masegast
Jelis van Hoboken	1593		huis en hofstede Hoge Masegast Oz

Huizenbezit van Adriaan en Jelis van Hoboken 1582-1593⁴⁰



Een door de tornado van 1674 verwoest huis aan de Gasthuissteeg, met rechts de dwarsvleugel van het Heilige Kruisgasthuis. Tekening door Herman Saftleven, 1674. HUA, Beeldmateriaal, nr. 30260.

Waar de monniken, broeders en nonnen de grote verliezers waren, zijn dergelijke families, net als de Van Leemputten en andere nieuwe bewindvoerders, ontegenzeggelijk de winnaars geweest - je zou zelfs kunnen spreken van profiteurs en oorlogswinsten, als je het negatief duidt, van behendige ondernemers als je het positiever inziet. Het zou me niet verbazen als dergelijke families steunpilaren van het protestantse regime waren en mede daardoor zoveel opdrachten kregen. In ieder geval verdient het aanbeveling om scherper te kijken naar deze nieuwkomers op de markt en hun groeiende positie zo kort na 1580.

De afbraak van kerken

Het kan inderdaad verkeren. In zijn ode aan Utrecht, een lofdicht op de stad uit 1546, had de rector van de Hieronymusschool, Macropedius, een ereplaats aan de kerken gegeven. Twintig jaar later, in 1566, gaf de stad de volgende motivatie voor haar beloning van Melchisedek van Hoorn, toen hij een kaart van Utrecht aan de stad had aangeboden: 'soe hy dese stadt merkelick bevonden heeft van schone situatie ende voirts mede van triumphante structuren vande collegien, cloosteren ende conventen [...]'.⁴¹ Opnieuw worden de kapittelkerken en de kloosters geroemd als sie-raad van de stad. Tien jaar later stonden ze in de weg en waren ze nutteloos, behalve als ze te gelde gemaakt konden worden.⁴² Enerzijds was dit begrijpelijk. Kerken en torens waren stevige gebouwen van waaruit men de omringende omgeving kon controleren en observeren.⁴³ Ook boden ze beschutting tegen vijandelijk vuur. Om die reden was het prioriteit om de kerken, die zich buiten de muren van de stad bevonden, 'onschadelijk' te maken door ze af te breken. De geestelijken konden dan binnen de stad komen wonen. Meteen bij de aanleg van de bolwerken werden de Annakapel - ter plaatse van het oude Duitse Huis buiten de muren bij de Geertekerk - en de Corneliskapel afgebroken.⁴⁴



Reconstructie van het Minderbroederklooster (franciscanen) rond 1550; boven is nog de Janskerk te zien. René de Kam en Daan Claessen, Erfgoed Gemeente Utrecht.

In de jaren daarop volgden het kartuizerklooster; de kerk van het Kruisgasthuis en de kapel van het Ellendigenkerkhof buiten de Catharijnepoort; de kloosters Oostbroek en Bethlehem; de kapel van het Maartensgasthuis in de Weerd; het Marthagasthuis; het klooster Oudwijk; het Anthoniusgasthuis in de Weerd; Vrouwenklooster en Mariëndaal en uiteindelijk ook het Joostengasthuis, dat overigens nog deels overeind bleef staan (zie de tabel verderop). Een tweede groep betrof kerken binnen de muren, waarbij deels heel andere motieven meespeelden. Een primair doelwit waren de bedelorden, speciaal gehaat en gevreesd bij de protestanten.

Meteen al in 1577 kregen de minrebroeders 'hoer reysgelt, soe die gemeente hoerl. alhier niet langer lyden en wilde'.⁴⁵ Het volk lustte ze dus niet meer, zodat ze de stad werden uitgezet. Daarna ging het snel. Hun gebouwen en die van de predikheren werden eerst nog voor tal van doeleinden gebruikt, om te preken en te vergaderen - het begin van de Statenkamers - maar ook om een Doelen voor de schutterij in te richten. Op het vroegere kerkhof van de minrebroeders verscheen een wachthuis naast het nieuwe Artilleriehuis. Ook werd er een speciale vergaderderruimte voor de hopliden ingericht. In de jaren daarop zien we steeds meer delen van beide conventen afgebroken worden of tot woningen of nieuwe straten omgevormd worden.⁴⁶ We zien dat gebeuren met het ziekenhuis, de keuken, de 'biechthuizen' en het kerkhof van de minrebroeders, en van de kerk, het koor, de sacristie, de nieuwe gastenkamer, de nieuwe refter, het kapelletje, de pandhof, het kerkhof, de keuken, het washuis met kelder, de oude refter, het werkhuis, het oude ziekenhuis of Duitse huis, het nieuwe ziekenhuis, het brouwhuis, de ververij en het kapittelhuis van de predikheren. Op vergelijkbare, maar minder in het oog vallende wijze, verging het de karmelieten, al werd 600 pond van de opbrengst van hun 'Molenhuis' aan de parochianen van de Klaaskerk toegezegd voor hun kerktoren.⁴⁷



Uitsnede uit de plattegrond van Hogenberg, 1569-1572. Links van bastion Manenburg het Nicolaasconvent. In het midden de Klaaskerk met links er tegenaan het karmelietenklooster.

Op veilingen werden erven of materialen gekocht, deels gefinancierd met rentebetalingen aan de stad. Ook het stadsbestuur betaalde voor werkzaamheden. Zo werden in 1580 en 1581 door een timmerman met zijn arbeiders vijftien zerken uit de minrebroederskerk gehaald en naar de Plaats gebracht, de Stadhuisbrug, bij de waterput die zich daar bevond. Naar dezelfde plek werden de stenen van twaalf pijlers van de kerk gebracht door een puinruimer met de toepasselijke naam Raapop. Cors Jansz de metselaar had deze pijlers afgebroken en de stenen afgebijt. In totaal werden 1.154 wagens puin van het Minrebroederskerkhof, het Schoonhuis (het vroegere raadshuis en lakenhal in de Massegast) en de Plaats afgevoerd, waarmee de gracht van Vredenburg werd gedempt. Kosten: een 'oortje' per wagon of ruim 14 pond totaal. In 1582 werd dit herhaald voor 23 pond, waarbij het puin van het kerkhof langs Kintgenshaven werd gevoerd om opnieuw in de gracht van het gesloopte Vredenburg te worden gekieperd.⁴⁸ Een stratenmaker verdiende 10½ pond voor het bestraten van de nieuwe Minrebroederstraat tot aan de Hopliedenkamer. Een ander kreeg 94 pond betaald voor het bestraten van de nieuwe straat (Teelingstraat) tussen de Ganzenmarkt en Kintgenshaven, 21 voeten breed (een kleine 6 meter dus) 'van keselsteen' die van de Plaats werd aangevoerd.⁴⁹ De Van Hobokens vermaakten toen 'de gang', de onderdoorgang, van de Ganzenmarkt naar de werf, waar de stadskraan stond (ruim 51 pond). Ook legden ze een waterafvoer aan van de Ganzenmarkt naar de gracht (70 pond).⁵⁰

Andere kloosters of gasthuizen kregen een nieuwe bestemming.⁵¹ Van het Elisabethweeshuis in de Elisabethstraat werd de deels door kanonvuur beschadigde kapel afgebroken, een ander deel in erven uitgegeven. Het weeshuis zelf werd - tegen de zin van de stichtersfamilie - ontruimd en naar het Regulierenconvent overgebracht.⁵² Alert van Hoboken verbouwde de sacristie van de regulieren tot een wachtkamer voor het zakkendragersgilde van het zuiden van de Oudegracht. Voor 16 pond liet de stad vervolgens zes glazen voorzien van het stadswapen in het nieuwe Weeshuis aanbrengen om de veranderde verhoudingen te onderstrepen.⁵³ Een deel van de gebouwen van het Regulierenconvent werd gebruikt om de Mieropskamers in de Springweg te bouwen. Het artilleriehuis in de kapel van de Hieronymusschool is al genoemd; in het Kruis- en Jobsgasthuis werden soldaten ingekwartierd. In het Brigittconvent kwam in 1588 een Doelen, een schietbaan annex exercitieterrein voor de schutterij. De Paulusabdij kreeg een nieuwe



Het St. Jobsgasthuis aan de Vleutenseweg, 1756, toegeschreven aan J. Versteegh. HUA, Beeldmateriaal, nr. 38332.

bestemming als seminarie voor leerlingen van de Latijnse School, ter voorbereiding van een studie in Leiden; daarnaast diende de abdij ook als nieuwe locatie van het Hof van Utrecht; de kerk werd bestemd als archief en vergaderzaal voor de kanunniken van Oudmunster; het abts-huis voor de nieuwe stadhouder.⁵⁴

De burgerhoplieden - de aanvoerders van de burgerwacht, de dienstplichtige burgerij - waren drijvende krachten achter eerdere plannen tot afbraak van de Paulusabdij en andere kerken.⁵⁵ Met hen betreden we een derde fase in de afbraak van kerken, gedurende de korte tijd dat strikte calvinisten in Utrecht de boventoon voerden. Eerder waren protestanten natuurlijk ook al actief in anti-katholieke of kerkelijke acties, zoals de beeldenstormen en de zojuist gememoriëerde acties van de graaf van Meurs in de Maria- en Janskerk eind 1582. Vrees voor de Spanjaarden stak geregeld de kop op. Dit werd acuut met de opmars van de hertog van Parma. Toen in maart 1585 de Veluwe werd bedreigd, veroorzaakte dat 'grote opschudding' in Utrecht, met verbanningen of gevangenschap als gevolg voor een reeks inwoners die als mogelijke bedreiging werden gezien. In juni werd dat nog een graadje erger, toen stadhouder Villers en een van de burgerhoplieden gevangen werden genomen in de verloren Slag bij Amerongen, waarbij vele doden vielen.⁵⁶ De angst was zo groot, dat die nacht in alle huizen licht moest blijven branden. De poorten bleven overdag gesloten en de sleutels van de poorten in de Weerd werden binnen Utrecht bewaard. De kerk bij de Vaart (Vreeswijk) werd vervolgens door Utrechtse afgebroken om het bolwerk (de oude Gildenburg) bij de sluis daar te vergroten en het gebied te kunnen inunderen. Zonder pardon werd alle meubilair en beddengoed van de inwoners op de dijk gesmeten. De wallen werden verboden gebied en de kloosters Vrouwenklooster en Mariëndaal in brand gestoken. Ook vernielde men de valbrug buiten Tolsteeg en een deel van het Joostengasthuis met de huizen daaromheen. De stenen die in de Loods van de Dom lagen werden eruit gehaald voor versterkingen. Omdat muiterij onder de burgerwacht dreigde, nam men in de haast huurtroepen aan. Ook prentte men de bevolking in dat het verboden was op Sint-Maartensavond met fakkels door de straten te gaan.⁵⁷

Eind november 1585 werd de gevangengenomen stadhouder Villers vervangen door Adolf, graaf van Nieuwenaar en Meurs, die al stadhouder van Gelre en Overijssel was. De machtsbalans verschoof daarmee naar de strenge calvinisten. Meurs verving namelijk maar liefst 26 van de 40 leden van de Utrechtse raad waardoor de strenge calvinisten een ruime meerderheid kregen. Dit werd in januari 1586 nog eens bekrachtigd, toen de graaf van Leicester van de Staten-Generaal het bewind in de provincies mocht voeren. Hij steunde als 'politiek puritein' volmondig de calvinistische kant. Meer nog, hij koos Utrecht als residentie; hij werd in maart 1586 plechtig ingehaald



Joost de Soete, heer van Villers (1541-1589). Hij was een van de ondertekenaars van het Smeekschrijft der Edelen en verder veldheer; in 1584-1585 stadhouder van Utrecht. Portret uit het atelier van Jan Anthonisz van Ravesteyn (circa 1609 - circa 1633). Onderdeel van de reeks portretten uit het Stadhouders Hof in Leeuwarden. Rijksmuseum Sk-A-552.

(kosten zo'n 480 pond) en nam zijn intrek in het Duitse Huis. Voor de inkwartiering in juli van zijn Engelse troepen, een kleine 1.300 man, diende de stad ruim 4.400 pond neer te leggen. Om de communicatie te verbeteren nam de raad ook een goed betaalde Engelse tolk in dienst tegen een salaris van 260 pond.⁵⁸

Meteen na de komst van Leicester ging een campagne tegen 'katholieke overblijfselen' van start. De Hieronymusschool werd in calvinistische zin gereorganiseerd met een compleet nieuwe staf. Beelden, relieken, boeken, altaren, sacramentshuizen enz. moesten worden verwijderd of afgebroken.⁵⁹ Nog eens 60 mensen werden verbannen. Het bewind legde verder verschillende 'quotisaties' of schattingen op, waarbij drie kapittels ieder 3.000 pond moesten ophoesten. In totaal brachten deze schattingen 19.200 pond op. De raad liet het archief van de Staten openbreken om daaruit te halen wat ze wilden. Ondertussen gingen de pesterijen tegen de katholieken door. Met name de nieuwe schout Trilloe, niet eens burger van de stad, blonk hierin uit. In eigen persoon ging hij in juli 1587 de Magdalenakermis langs om de stalletjes van de pannenkoekenverkopers om te kieperen en hun waren in beslag te nemen. Kroegen mochten niet langer tappen op zondagen tussen 9 en 5 uur. Trilloe hield een nieuwe beeldenstorm en drong rond de kerstdagen het Brigittenklooster binnen om daar kisten open te breken, op zoek naar boeken en liturgische kledij. De misgewaden die waren gevonden in het huis van de proost van Sint-Jan werden publiekelijk verkocht. De abt van Oostbroek werd gevangengezet en gemarteld en in Westbroek werden veel huizen in brand gestoken en boeren doodgeslagen. Een burgerhopman en de 'schele schoolmeester' van de Buurkerk deden bij de Brigitten 'groot geweld' door het vernielen van veel ijzerwerk en het afbreken van het koorgestoelte van de 'jofferen'. De hellebaardiers van de graaf van Meurs, zijn door de stad betaalde lijfwacht, waren in februari 1586 het Wittevrouwenklooster binnengevallen om daar alle kasten open te breken, zodat ze de gevonden misgewaden konden verkopen. Overal moesten ook registers en overzichten van de kerkelijke goederen gemaakt worden, met het oog om die te veilen.⁶⁰ Daarnaast werd een deel van de 'oude' geestelijkheid tot het doen van betalingen gedwongen.⁶¹ De kapittels moesten eerst jaarlijks 1400 pond betalen voor het salaris van de nieuwe predikanten, in 1585 tot het dubbele verhoogd. Ook werden ze verplicht tot het onderhoud van de Hieronymusschool. In mei 1586 werden de balijer van de johannieters en de Paulusabij gedwongen om 412 pond te betalen voor de dokter, de chirurgijns en de 'toesichters' die de zieke en gewonde Engelse soldaten hadden verpleegd in het Pesthuis (Leeuwenberg), het Catharijnegasthuis en bij burgers thuis.⁶² De balijer moest de stichtingsoorkonde van het gasthuis overhandigen en een inventaris van alle goederen, waarbij hij in gijzeling werd genomen.⁶³ Dezelfde balijer, de landcommandeur van de Duitse Orde, de Paulusabdij en de kloosters Oudwijk en Servaas moesten ieder twee karren, twee paarden en twee jongens leveren voor werk aan de stadsversterking. In alle kerken inspecteerde de stad het koorgestoelte om te zien of het geschikt was om te gebruiken voor de nieuwe zetels, de magistraatsbanken, in de Dom; uiteindelijk viel de keuze op die van Oudmunster.⁶⁴ Kanunniken van Sint-Marie werden, na klachten van de burgerhoplieden, in gijzeling genomen om de zogeheten 'eenhoorns', de narwalhoorns die een fameus onderdeel van de kerkschat vormden, te laten inleveren.⁶⁵

Het was in dit klimaat dat het besluit werd genomen de kloosters van Mariëndaal en Vrouwenklooster af te breken en de klokken van de Paulusabdij, de kapittels van Oudmunster en Sint-Pieter en vele plattelandskerken te verkopen (zie deel II). De afbraak van kerken had nog veel grotere vormen aan kunnen nemen; zo stonden de Pieters- en de Mariakerk op de nominatie voor afbraak; van uitstel kwam hier afstel. De Paulusabdij kon afbraak voorkomen door een aanzienlijke som geld te betalen. Grootste slachtoffers waren nu het koor van de Buurkerk - het oude hart van katholiek stedelijk Utrecht - en de oudste Utrechtse kerk, die van Oudmunster. Met de opbrengsten van die kerk wilde men de schulden verminderen, die de stad voor de fortificatie had

gemaakt. De raad gaf daarom opdracht aan de kameraar om alle afgebroken stenen zorgvuldig bij elkaar te brengen op de plaats die de burgemeesters hem zouden wijzen. Daar moest hij een inventaris opmaken van hun aantal, maat en kwaliteit. Uiteindelijk gebeurde dit in de Loods van de Dom. Ook de zerken werden daarnaar toegebracht, net als alle hardsteen van altaren en andere stukken. Met acht vuilniskarren zou verder alle slijk van de straten worden gehaald en naar de wal worden gebracht om bij de fortificatie te gebruiken.⁶⁶

Zetten we alles op een rijtje, dan krijgen we voor een klein decennium dit overzicht van verwoesting en afbraak:

datum	kerk	koper	bedrag	bron
1580	kartuizerklooster	Jelis van Hoboken	nog resteert ruim 1617 pond in 1585, nadat hij voor het andere deel de Visbrug had vernieuwd	1259-9, 2v
7/3/1581	alle materialen kerk en koor Minderbroedersconvent	Cors Jansz, bakker	600 pond	1243-4, 68r
4/9/1581	Maartenskapel in de Weerd	Claas Florisz	578 pond	1243-5, 49r en 1259-8, 4r
idem	klooster Bethlehem	Hendrik van Noort	1570 pond	1243-5, 49r
idem	klooster Oudwijk	Adriaan van Hoboken	1610 pond	idem, 49v
	klooster Oudwijk nb de afbraak werd tot 1584 gerekt	Jelis van Hoboken	1610 pond	1259-8, 4r, zie ook 93v-94r
11/1/1584	klooster Oudwijk	Wermhout Hendriksz	1325 pond	idem, 4v
1582	27 klokken dorpen platteland	Johan Capit uit Amsterdam	3012-10-0	1259-7, 2r
12/3/1582	Huis Molenhuis karmelieten	Claas Willemsz in de Twijnstraat	520 pond (hof daarachter nog eens 90 pond)	1243-5, 50r
2/3/1583	alle erven, hoven, huizen en bebouwing Predikherenconvent	= de nieuwe bebouwing op het terrein, in eigendom uitgegeven	4201 pond (voor de helft in renten)	1243-6, 41v
11/5/1583	kerk, koor en sacristie Predikheren	Wermhout Hendriksz	1620 pond	1243-6, 41r
19/7/1583	oostzijde kloostergang Predikheren met grond	Hendrik van Cothen c.s.	180 pond	idem, 41v; 121-2, 20
15/1/1584	Martha gasthuis	Cors Jansz, bakker	315 pond	1259-8, 2v
6/8/1584	kloostergang karmelieten	Hendrik en Herman van Cothen	405 pond	idem, 2v 121-2, 52
16/9/1584	koor en transept Brigittenklooster	Wermhout Hendriksz	1420 pond	idem, 4v en 1259-9, 2r
16/9/1584	Anthoniuskapel buiten Lauwerecht	Wermhout Hendriksz	125 pond	1259-9, 2r
11/4/1586	Jacobsgasthuis en Joostengasthuis	verkopen goederen		121-2, 111

19/7/1586	Vrouwenklooster	Jelis van Hoboken	2860 pond	1259-10, 5r
idem	klooster Mariendaal	Cors Jansz	3170 pond	1259-10, 5r
1586	70 klokken en klepels	Gerrit Schorer uit Middelburg	ruim 2665 pond	1259-10, 5v
1586	3 grote klokken en klepels	Jacob Pietersz Capit uit Amsterdam	ruim 2374 pond	idem, 6v
8/8/1586	1097 pond koperwerk hoogkoor Buurkerk en al het hout	Daniel van der Meer	ruim 183 pond	idem, 7r
1586	klooster Mariendaal	Cors Jansz ten Broick	1011-14-0 als restantbetaling, naast 300 aan de Eerste kameraar betaalde ponden	1259-12, 2r en 6
1586	Vrouwenklooster	Claas van Hoboken	1350-5-0 naast eerdere betalingen	idem, 5r
1586	kartuizerklooster	Jelis van Hoboken	961-6-9 restant verkoop 1580	1259-10, 5r
19/1/1587	Minrebroedersconvent	ledige erven in 8 partijen	1060 pond - helft in renten	1259-12, 2v
19/1/1587	Predikherenconvent	9 ledige erven	825 pond - helft in renten	idem, 3v
1587	Cellebroederskerk	Cors Jansz, om te bebouwen	205 pond - helft in renten	idem, 3v
27/5/1587	Buurkerk	9 erven op het terrein van het vroegere koor (=Choorstraat)	2420 pond - helft in renten	idem, 4r; zie ook 106v-107r
12/8/1587	Paulusabdij	kerk mag onverkocht blijven, mits 2500 pond betaald wordt		121-2, 146
1/11/1588	kapittelkerk van Oudmunster	Wermhout Hendriksz	12.300 pond; hiervan was tot oktober 1588 7.256 betaald; 5.043 pond volgde	1259-14, 2r
28/10/1588	voor de zerken en natuursteen	Dirk Cornelisz	het jaar daarop 335 pond	1259-14, 2 en 121-2, 215
29/4/1588	Jacobsgasthuis	bestek om dit te kunnen verkopen		121-2, 183
14/5/1588	Brigittenconvent	inrichten als Doelen, waar eerder het Minrebroederconvent voor was gebruikt		121-2, 185
29/8/1588	kapittelkerk van Oudmunster	Jelis van Hoboken en Wermhout Hendriksz	die avond nog 1000 pond van de koopsom betalen	121-2, 200

Overzicht van inkomsten en verkopen uit materiaal afkomstig uit Utrechtse kerken en gasthuizen 1580-1588, in ponden Vlaams van 40 groten ter waarde van een Karolusgulden

Tellen we dat allemaal op, dan blijkt de stad ruim 42.220 pond geïncasseerd te hebben uit de verkoop van materialen en erven. Door haar vele, dure tufsteen zal de verkoop van de kerk van Oudmunster zo'n formidabel bedrag hebben opgebracht. Nog eens 8.052 pond kwam uit de verkoop van klokken en 5.395 pond uit het lood van de Mariakerk. In totaal komt dit neer op



De Bakkerbrug met de huizen aan de zuidzijde van de Oudegracht rond 1615. Vermoedelijk een reisschets, die wat stijl betreft bij Jan Brueghel de Oudere zou kunnen passen. HUA, Beeldmateriaal, nr. 35741.

55.667 pond. Daarbij kunnen allerlei kanttekeningen geplaatst worden. Niet alles is volledig; soms wordt er niet in contanten betaald maar deels in erfrenten. Verder gaat het dikwijls om de veilingprijs zonder dat we weten of alles ook daadwerkelijk betaald is - vaak gebeurde dat pas (veel) later.⁶⁷ Het is, kortom, meer een schatting en een indicatie dan een exacte opgave. Niettemin kunnen we deze schatting wel gebruiken om de orde van grootte te bepalen en die bijvoorbeeld te vergelijken met de 19.200 pond die met name kerkelijke instellingen en enkele geestelijken en leken in 1586 als schatting moesten betalen. Of het bedrag dat de feestelijke intocht van Leicester dat jaar kostte (480 pond) of tegen de ruim 14 pond, waarvoor men 1.154 wagens puin kon laten afvoeren.

Vergelijkingsmateriaal

Om de financiën beter uit te laten komen, geef ik dit keer, op een enkele uitzondering na, geen omrekening in jaarsalarissen van een opperman of andere arbeidskracht, maar wel van enkele andere kosten. Ik begin met de meest indringende post, die helemaal aan de onderkant van de maatschappij te vinden is. In 1590 kreeg een vrouw betaald voor een 'jaer montcost' voor Jannichgen, een meisje van wie de moeder, 'een Schotsche vrouwe', dood was gevonden op straat bij de Smebrug. Een jaar onderhoud van een vondeling kostte dat jaar tussen de 22 en 24 pond. Ter contrast: datzelfde jaar maakte Jacob de Nollen voor 20 pond een ontwerp voor de nieuwe Bakkerbrug; Herman van Cothen brak deze vervolgens af en bouwde een nieuwe voor 3.320 pond.⁶⁸

Vier jaar eerder, in 1586/87, kostte de alimentatie, het bedrag dat aan zusters werd betaald voor hun levensonderhoud, voor een non van het opgeheven Braemdolenconvent (het Ursulaklooster) aan de Nieuwstraat 36 pond. De notabel Anton van Zuilen van Nijvelt betaalde in 1581/82 voor de 'montkosten' van een jaar voor zijn zus ruim 65 pond, wat erop wijst dat ze bij Braemdolen was



Uitsnede uit de kaart van Caspar Specht, 1695. Te zien zijn het Janskerkhof rechtsonder en verder het Begijnbolwerk, Wolvenburg en het Lucasbolwerk. Daartussenin de Biltstraat met het Kruisgasthuis.

ondergebracht als provenierster met recht op luxer eten. Het onderhoud van twee studenten, die in 1580 op stadskosten naar de protestantse universiteit van Genève werden gestuurd, bedroeg 300 pond. Datzelfde bedrag verdiende dominee Moded; de stadschirurgijn kreeg echter een traktement van 144 pond. Heel wat slechter kwamen de soldaten van Leicester ervan af, die in juli 1586 per dag 3 tot 6 stuiver (0,15-0,3 pond) voor hun onderhoud ontvingen.⁶⁹ In april en mei 1581 was een stadsdienaar vier dagen druk bezig om precies te noteren hoeveel arme mensen en bedelaars er waren in de stad en hoeveel kinderen dezen hadden - die konden dan mooi werken bij de afbraak van het predikherenconvent. Daartoe moesten alle genoteerde armen met hun kinderen voor de gecommiteerden van de stad verschijnen. Voor iedere dag notitiwerk verdiende de stadsdienaar 8 schellingen (0,4 pond).⁷⁰ Een andere vorm van dwangarbeid moesten de inwoners, de 'huislieden', van De Bilt

verrichten. Ze dienden in 1582 in totaal 46 dagen zand te sjouwen ten behoeve van de bestrating van de Steenweg, de huidige Biltstraat en Utrechtseweg. Dat jaar werd 231 roeden (869 m) bestraat tussen de Gildpoort, bij Gildestein, en het voormalige regulierenklooster Vredendaal dat ongeveer ter hoogte van villa Griffstein stond, iedere roede voor een pond. Een jaar later was men met bestraten 169 roeden opgeschoven richting De Bilt. Men had daarbij voor ruim 17 pond 57 dagen toezicht moeten houden op de onwillige werkkrachten uit De Bilt.⁷¹

Om nog wat andere bedragen te noemen: toen twee man met hun helpers in 1585/86 de Nieuwegracht, Drift en Plompetorengracht van het Servaashek tot de Plompetoren van onkruid ontdeden en schoonmaakten, kostte dat de stad 16 pond, terwijl voor het afbreken en schoonbikken van 38.500 bakstenen en 600 Vechtstenen bijna 35 pond diende te worden uitgekeerd. Een nieuwe wagen om de mest van de Neude (de veemarkt) weg te halen werd voor 15 pond gekocht.⁷² Een kolossale som van 987 pond werd ten slotte in 1590/91 betaald, toen de pottenbakker Frederik Jacobsz op zich nam om alle puin en aarde weg te halen en te graven uit de 'Borchwal' oftewel de gracht tussen Lepelenburg tot voorbij Stoutenburg (het Mariabolwerk).⁷³ Bij de bouw van de nieuwe wal was waarschijnlijk zoveel puin en troep in de stadsbuitengracht beland dat dit stuk voor een lengte van 1410 roeden (5,3 km) nodig geschoond moest worden. Nieuwe wachthuizen op de Wittevrouwenpoort, de Tolsteegpoort, het Paardenveld en de Bollaertstoren kostten 112 pond; het artilleriehuis op het Minrebroederskerkhof 36 pond; een wachthuis voor de schutterij bij het Begijnhof bijna 58 pond. Toen de Van Hobokens in de hof van de Gochkameren

(Zakkendragerssteeg 22-44) twee huisjes bouwden voor de zakkendragers van het Benedeneind (richting de Weerd) en de 'Vuelsters', 50 voeten lang bij 20 voeten breed, kregen ze deze opdracht voor 190 pond.⁷⁴ Met de vulsters zullen vrouwen zijn bedoeld die tonnen of zakken vulden, in dit geval waarschijnlijk turfvlsters, al dan niet in een soort semi-officieel gilde.⁷⁵ Van een andere orde was de prijs voor een huis: in 1580 werd een erf in de Hoge Massegast voor 415 pond verkocht om dat te bebouwen met een huis en dwarshuis en het recht af te wateren op het Schoonhuis, het vroegere Raadhuis.⁷⁶

Om een beeld te krijgen van meer cultureel en representatief georiënteerde kostenposten is het volgende interessant: Mr. Antonis Wijborch, de stadstromper, kreeg ruim 95 pond betaald voor de aanschaf van 'sacquebouten' (de voorloper van de trompet of baroktrompet), kornetten (uit de posthoorn, verwant aan bugel en trompet) en acht muziekboeken. De vijf stadstrompers verdienen samen 260 pond per jaar. Twaalf kussens voorzien van het stadswapen kostten een kleine 44 pond, of misschien ruim 58 pond, als ze identiek waren aan het dozijn kussens dat de stad in februari 1582 voor de Hopliedenkamer schonk.⁷⁷ Een handgeschreven exemplaar van de kroniek van Willem Heda over de bisschoppen van Utrecht, in 1590 aan prins Maurits aangeboden, was ten slotte voor 15 pond gemaakt.⁷⁸

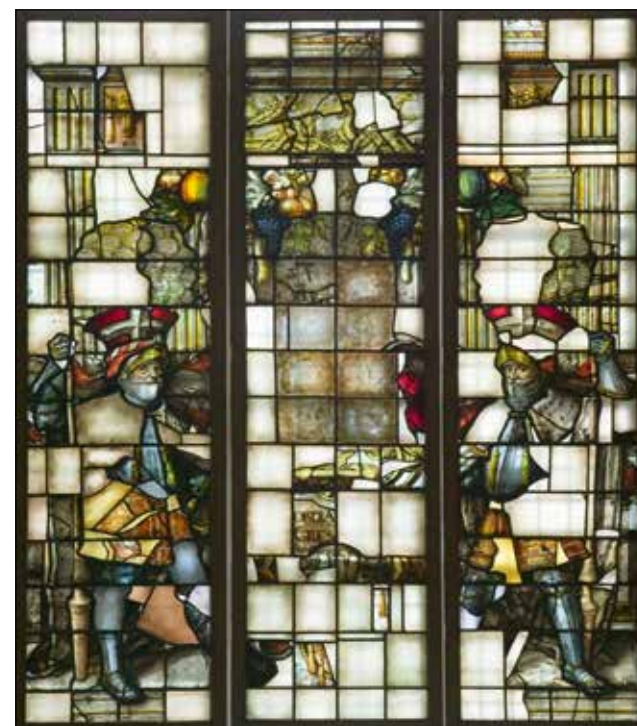
Representatieve bouwopdrachten

De bedragen die werden gehaald uit het afbreken van kerken en kloosters kunnen we ook vergelijken met een bouwopdracht en herstelwerkzaamheden. Beide waren in eerste instantie gericht op het aanzien van Utrecht, maar dan niet langer op het gebied van kerken maar op wereldlijk gebied. Het ging om het herstel van het oude Bisschopshof, dat als residentie voor de stadhouder, de graaf van Meurs, ging dienen, en om de bouw van een modieus torentje op het nieuwe stadhuis, dat in feite aangaf dat er een nieuwe wind door Utrecht woei. Het laatste was dan ook deels gefinancierd uit gelden en materialen verkregen uit de afbraak van kloosters en kerken.

Toen de graaf van Meurs in Utrecht arriveerde, moest zijn nieuwe residentie eerst gerieflijk gemaakt worden. Voor een stoof en kachels werd 54 pond uitgegeven; voor nieuw koper- en tinwerk maar liefst 348 pond; een schilderij van Gerrit Splinter kostte 25 pond. Dezelfde Splinter decoreerde ook muren met witte, zwarte en gekleurde tinten. Jan van Leemput leverde voor de



*De Binnenplaats van de Bisschopshof.
Ets en gravure door Hendrik Spilman,
naar Jan de Beijer, 1758.
Rijksmuseum RP-P-1905-4015*



*Compositie van de resten van een
gebrandschilderd glas door Reijer van
Zijl uit 1599. Dit glas was een geschenk
van de Utrechtse Staten aan de
Jacobikerk. Delen van de wapenspreuk
van de Staten Concordia res parvae
crescunt zijn nog op het glas te
herkennen. Dergelijke glazen zijn ook
aan het Bisschopshof en andere
gebouwen geschenken door de Staten
of de stad Utrecht. Centraal Museum
1928, nr. 1459.*

bedden en de slaapkamer van de stadhouder voor ruim 284 pond aan kruisbeelden, lakens, servetten of handdoeken, hoofdkussens, slopen en canvas of zeildoek voor de onderbedden, en bovendien Spaanse dekens (soms van merinowol?). Aan algemene bedden en meubilair werd nog eens 231½ pond uitgegeven bij een beddenverkoper.⁷⁹ In de jaren daarna werd geld uitgegeven voor meer algemene werkzaamheden; er moet flink verbouwd zijn gezien de hoeveelheid puin die weggevoerd werd van ruimtes bij de trap en het oude en nieuwe bakhuis. De Van Hobokens leverden steen en kalk; een Van Cothen leverde ijsselsteentjes en estrikken of plavuiten, terwijl de beddenverkoper nog een keer twee bedden bracht met hoofdkussens, twee paar kussens en vier dekens voor 86 pond. Veel aandacht is er voor houtleveranties en kistwerk door timmerlieden, wat misschien erop kan duiden dat ruimtes werden voorzien van een eiken wandbetimmering of lambrisering zoals in Engeland en de Nederlanden op dat moment mode was. De houtverkoper Herman van Leeuwen bracht bijvoorbeeld voor bijna 169 pond aan 'kistwerk', portalen, tafels en schragen naar het Bisschopshof. Glazenier Reijer van Zijl leverde tientallen nieuwe glazen ruiten, onder andere voor de kanselarij; bovendien verstelde of repareerde hij, voor 520 pond in totaal, tal van andere zoals in de zaal van het Bisschopshof en de Statenkamers.⁸⁰

Ook werd de put gemoderniseerd. Er kwam een pomp, met aan de binnenkant een loden leiding, met een ombouw uit 'blauwe' steen, natuursteen, bestaand uit 90 voetstenen en 90 'sercksteen' of platen. Waterdicht werd het gemaakt met pek.⁸¹ Meest opmerkelijk was echter dat een voerman ettelijke dagen puin vervoerde van de Bisschopshof naar het Pieterskerkhof om 'des picqueurs plaets te hogen tot behouff van sijn edelen hoffpeerden te picqueren'. Er werd daar dus een trainingsplaats opgehoogd, waar de graaf zijn paarden kon trainen en oefenen in het 'pike-ren', de nieuwe mode waarbij in Spaanse stijl met rij- en paradepaarden werd geoefend;



Het door Hendrik van Noort in 1577 gebouwde balkon boven de ingang van het stadhuis. Hiervanaf werden aankondigingen gedaan of speelden de stadsmuzikanten. Rechts daarvan het nieuwe torentje uit 1582 met de beiaard. Detail van een schilderij van de Stadhuisbrug door A. Honich, 1663. HUA, Beeldmateriaal nr. 37827.

oorspronkelijk had dit niet alleen een show- maar ook een militair element.⁸² Het is zeer vroeg om dit in Nederland tegen te komen; de eerste vermeldingen elders dateren gewoonlijk van het midden van de zeventiende eeuw.⁸³ Het is dan ook niet verbazingwekkend dat de nieuwe stadhouder van Utrecht een 'schoon appelgrauw heynxt' ter waarde van 450 pond cadeau kreeg van de stad. Blijkbaar was hij een groot paardenliefhebber.⁸⁴ De graaf van Meurs hield ook van rust. De Bisschopshof was kennelijk ongeschikt om zijn paarden te trainen en wandelen ging al helemaal niet. Om die reden kreeg hij permissie om in de tuin (tussen de Trans en de Nieuwegracht) van het abtsverblijf van de Paulusabdij te wandelen, een recht dat later zijn weduwe behield.⁸⁵ Hij had daar dan ook zijn 'Somerhuijs', waarschijnlijk het oude huis van de abt, waarvoor Reijer van Zijl 18 nieuwe glazen vervaardigde, voorzien van het wapen van de Staten.⁸⁶ De onkosten voor het herstel van 'het logement van mijn heer de stadhouder' kwamen al met al tussen 1585 en begin 1590 neer op ten minste 5.041 pond.⁸⁷

Enkele jaren eerder, in de herfst en winter van 1582, had de raad het stadhuis van een nieuw, modieus torentje voorzien. Veel Hollandse steden hadden in de eerste helft van de zestiende eeuw een nieuw stadhuis laten bouwen of dit verbouwd, vaak nog in gotische stijl. In Utrecht lag dit wat moeilijker, omdat de raad en de schepenen oorspronkelijk in verschillende gebouwen vergaderden. Wel had het schepenhuis rond 1525 een nieuwe gotische gevel gekregen. Pas onder het bewind van Karel V werd besloten dat er een prestigieuzer stadhuis nodig was, waarbij ook de herinneringen aan de bisschop als landsheer zouden verdwijnen. Het nieuwe stadhuis werd samengesteld uit een groep al bestaande huizen op de Stadhuisbrug. Bij de ingrijpende verbouwing van het huis Hasenberg liet Willem van Noort een gevel in renaissancestijl optrekken, het vroegste voorbeeld hiervan in een overheidsgebouw. De kosten hiervoor bedroegen 2.300 pond.⁸⁸ In 1578/79 maakte de steenhouwer Jacob de Nole, zoon van de befaamde Colijn de Nole die eerder

aan de gevel had gewerkt, een nieuwe entree van blauwe arduin en Bentheimer steen, met twee ramen erboven. Dit kostte de stad 250 pond. Een jaar eerder had Hendrik van Noort een 'uytsteekel' gemaakt, een loge waar vanaf de stadstrompers konden spelen.⁸⁹

In 1582 werd het stadhuis met een nieuw torentje bekroond, voorzien van een aantal klokken uit met name het kartuizerklooster, waardoor het mogelijk was geworden om een beiaard samen te stellen.⁹⁰

Juist die beiaard was waarschijnlijk een belangrijke attractie, omdat het stadsbestuur nu over haar eigen set klokken beschikte, wat opnieuw onderstreepte dat niet alleen een nieuwe protestantse wind woei, maar ook een nieuwe klank burgerlijk Utrecht beheerste. De stadstrompers op hun nieuwe loge konden nu samen met de beiaard spelen. De ervoor gemaakte kosten waren als volgt samengesteld:

nieuw torentje stadhuis	1582-1583	
Claes Florisz ⁹¹	bestek torentje en straat over afgebroken koor Buurkerk (Choorstraat) 26 juni 1582	9-0-0
Houtkoper	hout	35-10-0
	14 stuks hout, optakelen en aanbrengen	210-0-0
Jan Vink, stadsmid	ankers, ijzeren roeden en platen	351-3-9
Johan Cornelisz van Royen, timmerman	stellen hout voor zijn arbeid; boven bestek en veel buitenwerk	309-0-0 105-0-0
Cornelis Willemsz van Hamelenberg	met lood bekleden en versieren, goot, bakken achter de schepensecretarie 3/12/1582	325-0-0
Idem	63,5 schottel tin tot soldeer	15-17-6
Geert Tonis koperslager	4 wijzers met hand, weerhaan en pijnappel incl. 226 pond oud-koper	101-6-0
Gerrit Splinter schilder	4 wijzers stofferen (=beschilderen) met gulden letters; vergulden van de weerhaan en pijnappel; 16 bloemen met 4 andere wijzers en 4 handen te stofferen en vergulden	115-1-0
Peter Jansz orgelmaker	vergieten 8014 pond lood tot deklood	160-0-0
Herman Rijcksz prior Mariënhof Amersfoort	klok, om het geheel te accorderen 29/7/1583	20-10-0
Jan Vink en Cornelis Adriaansz Slot (= stads busschutmeester)	volgens contract stellen en schoonmaken van het uurwerk van de kartuizers - gangwerk, slagwerk en speelwerk; leveren raderen uurwerk; ijzerwerk, kettingen, 'schijven' tot 14 speelklokken en een slagklok 25/7/1582	160-0-0
Jan Hagen	koperdraad, ijzerdraad, buigtangen en kettingen tot speelwerk en beierwerk	17-10-0
Totaal		1934-18-3
	52 weken uurwerk stadhuis waargenomen, bediend en dagelijks met de andere stadstrompers gespeeld	78-0-0

Kosten voor het maken van het nieuwe torentje op het huis Hasenberg, onderdeel van het Stadhuis, in ponden van 40 groten Vlaams, 1582-1583.⁹²

Een deel van het lood en de klokken was uit kerken afkomstig geweest. Met zeker 5.000 pond voor het Bisschopshof en ruim 2.000 pond voor het torentje wordt duidelijk dat er in deze jaren niet alleen geïnvesteerd werd in bolwerken en fortificaties, maar dat er meer mee-speelde. Bovendien geeft dit enige indicatie van de prijs van dergelijke bouwactiviteiten. Het is tijd om enkele conclusies uit het voorgaande te trekken.

Conclusies

Graag had ik, na deze lange uiteenzetting, een duidelijke en eenduidige conclusie willen trekken. Iets in de zin van 'de afbraak van al die kerken heeft de schoonheid van de stad aangetast, terwijl de opbrengsten gering waren'. Zoals gebruikelijk ligt het ingewikkelder, en is het echt afhankelijk van welk vergelijkingsmateriaal je daarvoor gebruikt. Ja, de stad kon ook geld uitgeven voor een nieuw torentje op het stadhuis en voor een renovatie van de Bisschopshof. En ja, ook zonder de afbraak van kerken had de stedelijke magistraat waarschijnlijk kans gezien fortificaties te realiseren. Aan de andere kant had dit betekend dat de lasten opnieuw vooral op de gewone burgers en op de grondbezitters waren afgeschoven, terwijl de onzekerheid en duurte van de tijden ook al voor grote onrust zorgden.

Laten we eerst de cijfers op een rij zetten. We hebben gezien dat de afbraak van kerken en gasthuizen ruim 55.650 pond opleverde, waarbij het uiteindelijke bedrag nog wel wat hoger geweest zal zijn. Voor dat geld had de stad 2.420 vondelingen een jaar lang kunnen laten voeden; bijna 28 nieuwe stadhuistorentjes laten bouwen of 17 keer een nieuwe Bakkerbrug. Stratenmakers hadden daar 209 kilometer straat voor gelegd, als we van het materiaal afzien. En 386 chirurgijns of 185 dominees hadden voor dat geld een jaar lang de stad hun diensten kunnen aanbieden. Of er hadden 3.711 handschriften keurig voor kunnen worden afgeschreven. En op die manier kunnen we nog wel even doorgaan. Zo bezien valt de som wellicht tegen.

We kunnen echter ook kijken hoe zich dit verhoudt tot de aanleg van de nieuwe bolwerken, ook al moeten we dan van alles extrapoleren en veronderstellen. De aanleg van de nieuwe bolwerken is hierboven op ongeveer 30.000 pond geschat. Er zijn echter nog veel meer kosten gemaakt: voor het herstel van de muren, de verbetering van wallen en poorten, en als we dat mee durven rekenen, ook voor de herbouw of restauratie van menige brug. Alle uitgaven van de Utrechtse Tweede kameraar bedroegen tussen oktober 1577 en oktober 1579 84.823 pond. De kosten voor de fortificatie bedroegen ergens in de richting van 43.600 pond; het jaar daarop komt er nog zeker 2.500 pond bij. Het totale bedrag ligt daarmee onder de som die de afbraak van kerken zou opleveren. Het zou de moeite waard zijn om de Utrechtse getallen te vergelijken met de kosten voor fortificaties elders, zodat we een steviger resultaat hebben en meer inzicht kunnen geven in de relatieve verhouding van de Utrechtse kosten voor de 'fortificatie'. Aan dat werk heb ik me echter niet gewaagd. Wel is er meer Utrechts vergelijkingsmateriaal, ook al is dat onvolledig. Hoekstra geeft aan dat de kosten voor de bouw van kasteel Vredenburg tussen 1529 en 1537 zo'n 31.600 pond bedroegen.⁹³ Er is ook een aantal begrotingen bekend uit die jaren: twee grote torens van Vredenburg voor 19.280 pond; herstel van de muren van Rhenen voor 31.412 pond; de Catharijne- en Tolsteegpoort voor 16.632 pond en het graven en metselen van een deel van de 'singelmuur' voor 5.553 pond.⁹⁴

Met stenen alleen was men er echter niet. Zodra er huursoldaten nodig geacht werden om de stedelijke troepen aan te vullen, of als deze afzonderlijk ingehuurd en ingekwartierd moesten worden ten behoeve van de Staten, vlogen de kosten omhoog, bijvoorbeeld naar 4.400 pond voor 1300 man in nog geen maand tijd. De huismeester van het pesthuis Leeuwenberg gaf in

1586 2.031 pond uit voor het onderhoud van Engelse soldaten. De crediteuren van het regiment van Baron North, naaste adviseur van Leicester, dienden zelfs een rekening in van ruim 18.000 pond.⁹⁵ Een andere kolossale onkostenpost was de aanschaf van geschut en ammunitie. Neem de uitgaven in het jaar 1585/86. Een buskruitmaker leverde toen 'corn cruit' in 14 tonnetjes die 1.435 pond wogen, voor bijna 127 pond in geld. Drie andere tonnen buskruit, 1.890 pond zwaar, kostten zelfs 964 pond. Een Amsterdamse koopman, Simon Roelandsz, leverde in september 1586 5.123 pond salpeter voor de som van 2.253 pond Vlaams. De totale kosten voor ammunitie dat jaar waren hoog - waarschijnlijk door de Spaanse dreiging - en bedroegen bijna 7.018 pond, meer dan een zevende van de geschatte bouw prijs van de bolwerken. In andere jaren waarin het erom spande, kocht de stad voor 1.180, 3.526 en 3.045 pond aan ammunitie en wapens in.⁹⁶ Het is zondermeer waar dat de stad alle mogelijke inkomsten meer dan nodig had. We zullen in deel II zien dat de opbrengst van enkele klokken meteen gebruikt wordt voor de aanschaf van buskruit. Ook buiten Utrecht werd aan de fortificaties gewerkt, zoals de nieuwe brug bij kasteel Duurstede voor 1.000 pond en versterkingen in Vreeswijk bij de Vaart.⁹⁷ Ook na 1580 werd bovendien voortdurend in het onderhoud of de verbetering van de muren en wallen geïnvesteerd. Alleen al de verhoging van accijnzen, de leningen en schulden, de andere belastingen, en de onvrede van de bevolking over de hoge kosten wijzen op een uiterst penibele situatie, zoals we eveneens in deel II zullen zien. De kameraar van de stad beklagde zich bovendien in 1590 erover dat hij 'veele moeijten' had gehad om de gelden te innen en zich 'veel ondancken' en de haat van verscheidene personen op de hals had gehaald. Hij verzocht daarom om een bonus bovenop zijn wedde.⁹⁸ Uit strategisch oogpunt was het verstandig om kerkgebouwen binnen schootsafstand af te breken. En ook het hergebruik van materialen, zowel in de vorm van stenen als van tras (vermalen tufsteen waarmee een waterdichte specie werd gemaakt) en het puin waarmee men grachten en gaten trachtte te vullen, is verdedigbaar. Dat daarbij aannemers, architecten en stadsbestuurders goed verdiend hebben, is van alle tijden. Oorlog kost nu eenmaal geld; voor de cynici onder ons biedt het ook kansen, investeringen en werkgelegenheid.

Verder is duidelijk dat zeker in de derde fase, tijdens het calvinistische bewind, bewust geprobeerd is de sporen van het katholieke verleden uit te wissen. De op zich aanzienlijke inkomsten zullen welkom zijn geweest, maar de ideologie prevaleerde in dit stadium. Grote en bekende, oude kerken, symbolen van de oude macht, moesten eraan geloven. Vraag daarbij is of de stad niet op andere wijze aan de benodigde gelden had kunnen komen. Ten slotte had men in het verleden, bij de oorlogen van de veertiende eeuw, maar zeker bij de kolossale bedragen die betaald moesten worden om vrede met Holland en Gelre te kunnen sluiten rond 1430, ook geen kerken hoeven af te breken. Weliswaar hadden de schulden na de burgeroorlog van 1481-1483 en de daaropvolgende expedities de stad nog decennialang in het nauw gebracht, maar er waren alternatieven. Daarop wijzen de inkomsten uit het oudschildgeld - de belasting op grond -, met bijvoorbeeld een opbrengst van 23.670 pond.⁹⁹ Datzelfde geldt voor de andere vormen van belasting, met een opbrengst uit de statenimposten van 24.721 en 25.016 pond over 1586/87 en 1588/89.¹⁰⁰ Dergelijke accijnzen drukten echter op alle inwoners, waarbij de minder welgestelden relatief zwaarder werden getroffen. Tot verplichte leningen door de elite, zoals een eeuw eerder was gebeurd, is het kennelijk minder vaak gekomen. De kerken leverden wellicht minder op dan men zou denken, maar alles bij elkaar was het toch zeker een aanzienlijke bijdrage aan de kosten. Dat maakt het waarschijnlijk dat de bestuurders, door de kerken van geestelijken aan te pakken, wilden laten zien dat ze oog hadden voor de problemen van de burgerij en dat iedereen zou moeten meebetalen. Het was ten slotte altijd al een eis van de gilden geweest dat de geestelijkheid zich niet zou beroepen op belastingvrijheid.

De gevolgen voor het stadsbeeld waren ingrijpend. In het vervolg van dit stuk wil ik echter niet langer de grote lijn volgen, maar me concentreren op de lotgevallen van één enkel element uit die kerken, de klokken. Vanwege het metaal zijn die een gewilde buit in elke oorlog, inclusief de Tweede Wereldoorlog. Ook hier zal blijken hoe complex de situatie was na 1580 en hoe men probeerde gebruik te maken van allerlei ooit hooggewaardeerde voorwerpen die nu echter als 'katholiek' en nutteloos werden gebrandmerkt.

Deel II: Speurtocht naar een klok: een Utrechtse klok in 't Woudt?

't Woudt, een kerkdorp in Midden-Delfland mag dan het kleinste dorp van Nederland zijn, maar om een interessante geschiedenis zit het niet verlegen. Blikvanger in het beschermde dorpsgezicht is de protestantse kerk. Wie meer over dorp en kerk wil weten, kan niet om het werk van Jacques Moerman heen. In zijn beschrijving van de kerk staat ook een bespreking van de klok.¹⁰¹ Hij geeft als opschrift van deze klok de volgende tekst:

'Salvator is mijn naem
mijn geluie-theijt is voor God bequaem
Henricus de Voechd me fecit anno domini MIIIIcXVI'.

De klok zou dus in 1516 gemaakt zijn door de klokkengieter Henricus de Voechd, of in moderne spelling Hendrik de Voogd. Interessant is een vermelding uit het oudste register van de kerkeraad van 't Woudt. Hierin staat op 29 juni 1590 opgetekend dat de kerkmeester opdracht kreeg een klok te kopen: '... het welke door hem ende Lambrecht geschiet is tot Uytrecht ...'.¹⁰² Jacques Moerman vervolgt met een suggestie die gebaseerd is op de naam van de klok: 'Vrijwel zeker is de oude klok "Salvator" afkomstig uit de St. Salvatorkerk te Utrecht. Deze kerk was ca. 1587 gesloopt!'¹⁰³ Naam, plaats en datum schijnen dus op een gesloopte Utrechtse kerk te wijzen.

Die gesloopte kerk zijn we al tegengekomen als de kapittelkerk van Sint-Salvator of Oudmunster. Deze stamde uit de tijd van Willibrord, rond 700, en was na de Utrechtse Domkerk de belangrijkste in rang van het bisdom Utrecht. Het huidige Domplein heette tot 1912 nog Oudmunsterkerkhof. Beide kerken lagen dan ook naast elkaar. De kerk van Sint-Salvator werd inderdaad vanaf december 1587 afgebroken. De klokken waren kort tevoren verkocht. Omdat ik veel geschreven heb over Utrecht in het algemeen, en over die Salvatorkerk in het bijzonder, kreeg ik het verzoek eens beter uit te zoeken of de klok van 't Woudt inderdaad afkomstig was uit de gesloopte Utrechtse kerk.¹⁰⁴ Dat bleek geen eenvoudige opgave. Alvorens in te gaan op



Salvatorkerkklok van de kerk in 't Woudt. Utrecht, Hendrik de Borch 1516

de resultaten van de speurtocht eerst het een en ander over klokken en hun gebruik tot de Reformatie. Een van de belangrijke punten is namelijk het opschrift van de klok, dat de naam en de datering van de klok geeft, de maker vermeldt en een heilwens vormt.

Klokken, hun gebruik en achtergrond

De oudste klokjes waren uit klei gebakken exemplaren met een aardewerken klepeltjes.¹⁰⁵ De vroegste vondsten dateren uit circa 3000 voor Christus en komen uit China. Bij het Roemeense Turdas zijn aardewerken klokjes gevonden die tussen 2400 en 2100 voor Christus gedateerd worden. Al sinds mensen konden beschikken over metaal, zullen ze hebben geëxperimenteerd met geluid door erop te slaan, bijvoorbeeld op koperen schijven zoals die staan afgebeeld op stenen platen in Zweedse graven uit de midden-bronstijd. Zodra er holle buisjes of kleine vaten ter beschikking waren, konden die tot klank worden gebracht door erop te slaan of er een klepeltje in aan te brengen. Een andere vorm zijn rinkelbellen geweest, waarin een bolletje kon rollen. Het oudste bronzen klokje dateert uit circa 2100 voor Christus en komt eveneens uit China. Vrijwel alle klokjes waren klein, eerder belletjes, van een centimeter of 10 hoog. Metalen klepelklokjes werden kort na 1200 voor Christus in de regio van de Kaukasus en Noord-Iran als paardenbelletjes gebruikt. Vandaar hebben ze zich verspreid over het Midden-Oosten en Europa.¹⁰⁶

Belangrijk is dat belletjes en klokken over de hele wereld twee functies hebben gehad: de eerste is een ceremoniële en religieus-cultische functie. De klokken dienden om de status van de drager en het belang van zijn taak te onderstrepen. Zo was het ongetwijfeld het geval met de ruiters en hun paardenbellen. Bekend zijn ook de tempelvoorschriften uit het boek Exodus (28: 33-35 en 39: 24-26), waarin de priesterkleden van Aäron worden voorgeschreven. Aan de zoom van zijn gewaad diende hij afwisselend kleurrijke granaatappeltjes en gouden belletjes te dragen. Dit laatste gebruik zou in de katholieke kerk worden overgenomen. In de vijftiende en zestiende eeuw droegen de drie dienstdoende geestelijken van de zojuist genoemde Utrechtse Oudmunsterkerk aan hun plechtige liturgische gewaden ieder zo'n 100 vergulde zilveren belletjes.¹⁰⁷

De tweede functie van bellen en klokken was een praktische, namelijk het signaleren van belangrijke zaken. In de christelijke eredienst was dit het aankondigen van de diensten. In kloosters



De wijding van een klok door een bisschop, in tegenwoordigheid van geestelijken en leken. Detail van een miniatuur van het Pontificale dat bisschop David naar Utrecht meebracht. Navolger van de Mansel Meester, circa 1455-1456. Haarlem Teylers Museum Ms. 77, fol. 110v.

moesten de monniken dagelijks de hoogmis bijwonen en daarnaast een cyclus aan diensten uitvoeren, de zeven getijden. Deze liepen parallel met het dag-nacht ritme. De metten moesten bijvoorbeeld bij zonsopgang of enige tijd daaraan vooraf worden uitgevoerd. In de winter gebeurde dit dus op andere tijdstippen dan in de zomer. Hetzelfde gold voor de andere getijden. Om alle monniken en geestelijken op het begin van de dienst te attenderen, werd op een schel geslagen of een klok(je) geluid.¹⁰⁸ In de late middeleeuwen hadden rijke kerken daar steeds vaker meerdere klokken voor. Als de verschillende diensten door andere klokjes werden aangekondigd, leidde dit tot duidelijke namen voor de klokken. In de Utrechtse Oudmunsterkerk heette een klok bijvoorbeeld 't Weckerken (= het wekkertje), een ander het Vesperken.¹⁰⁹ Meer in het algemeen had de klok een signaalfunctie voor dorpelingen en stedelingen. Een klok kondigde de preek aan of attendeerde de gelovigen op het begin van de mis. Op het plechtigste moment van de mis klonk in de late middeleeuwen een schelletje of klokje om aan te geven dat de priester de hostie aan de gelovigen zou tonen.¹¹⁰

Uit de aankondiging van de getijden groeide het gebruik om de klok de belangrijkste momenten van de dag te laten aangeven. Uiteindelijk ontstond hieruit het gebruik om de uren aan te geven. In de loop van de veertiende eeuw werd dit gecombineerd met een mechanisch uurwerk, dat vaak op een stadhuis of in een klokkentoren werd aangebracht.¹¹¹ Eeuwenlang zou dit, met de stand van de zon, de manier zijn waarop mensen de tijd te weten konden komen. De klokken markeerden daarbij ook de overgang van dag en arbeid naar nacht en rust. De Utrechtse Domkerk had bijvoorbeeld een klok met de naam *Rumstrate* oftewel 'ontruim de straat'. Deze klok stond kenmerkend genoeg ook wel bekend als 'boefklok', een duidelijke indicatie voor het begin van de nachtwaak. In de Utrechtse Sint-Pieterskerk hing de Slapersklok, eveneens om aan te geven dat de nacht begonnen was.¹¹² In een verder relatief stille tijd was de klok bovendien het middel bij uitstek om alarm te slaan. Op de kerktoeren werd in tijden van gevaar gewaakt. Bij de komst van vreemde soldaten of gevaarlijk volk luidden de wachters de klok om iedereen binnen de muren hierop te attenderen en iedereen buiten de muren op te roepen zich in veiligheid te brengen. Met de klokken kon ook de burgermilitie worden opgeroepen. Nog duidelijker was de functie van de klok bij brand. De Utrechtse Jacobijkerk kende zelfs een eigen klok met de naam 'Brand'. De stedelijke klokken gaven ook de raadsvergaderingen aan. Vooral werd een bepaalde klok gebruikt om aan te geven dat er raadsbesluiten werden afgekondigd. De Buurkerk, de voornaamste Utrechtse parochiekerk, had haar 'Banklok' en Raads- of 'Waakklok'. Op die manier werden de stedelijke klokken belangrijke symbolen van de stad. Dit is niet alleen nog duidelijk te zien in de belfoorten van de grote Vlaamse steden of in de torens van de stadhuizen, maar ook in de namen van sommige klokken zoals de grote Gentse klok, die de trotse naam Roeland droeg, een van de grootste middeleeuwse helden.¹¹³

Kwaadafwerend

Beide genoemde functies moeten overigens niet van elkaar gescheiden worden, omdat ze organisch in elkaar overvloeien. De klokken konden, met het orgel, ook gebruikt worden om liturgische plechtigheden extra feestelijk te maken.¹¹⁴ Uiteindelijk ontstond hieruit het carillon. Nog belangrijker was echter de sociale functie van de klokken, waarbij ze de spirituele en de fysieke mens beschermden. Deze bescherming komen we over de hele wereld tegen en is niet aan het christendom gebonden. Daardoor werden klokken ook een deel van de gemeenschappelijke identiteit. De associatie met religie, met heilige teksten en met liturgie straalde op de klokken af: in zekere zin werden ze daardoor onderdeel van het kerkelijk ceremonieel. Paus Innocentius III laat dat in 1216 duidelijk merken als hij schrijft dat christenen de Drie-eenheid moeten erkennen,



De Banklok uit de Buurkerk, door Steven Butendiic en zijn broer Aernt in 1471 gegoten. Het bovenste medaillon is een voorstelling van de kruisiging; links daarvan de Driekoningen. Van het bovenste opschrift valt te lezen 'Domini 1471 - vox ego' (ik ben de stem van Christus). Daaronder 'heft mi doen maken Steven'. Foto Utrechts Klokkenluiders Gilde.

doop en de sacramenten moeten eerbiedigen en bovendien 'klokken moeten hebben om de diensten uit elkaar te houden en de mensen naar de kerk te roepen'.¹¹⁵ Klokken vormden dus een essentieel onderdeel van de christelijke identiteit. Dit bijzondere kenmerk komt goed naar voren, doordat klokken door een (wij)bisschop gewijd werden, wat ze in de liturgie en in de kerk bijzonder maakte. Daardoor waren klokken meer dan een stuk metaal dat geluid kon voortbrengen en nuttig was.¹¹⁶ Vandaar ook dat klokken al vanaf de tiende eeuw namen kregen.¹¹⁷ Dit konden bijnamen zijn of namen van helden, zoals de genoemde Roeland. Veel gebruikelijker was echter de naam van een patroonheilige. De klok kreeg dan niet alleen bescherming van deze heilige, maar nam als het ware ook zijn kracht over. Door het luiden van de Johannesklok zou in deze zienswijze Sint-Jan daadwerkelijk de gelovigen en de parochianen helpen en assisteren.¹¹⁸ Hieronder ligt een breed over de wereld gedeeld idee, dat met geluid kwade geesten en demonen verjaagd kunnen worden. We kennen dit van het Chinese vuurwerk, maar elders wordt het bijvoorbeeld met trompetten en hoorns geassocieerd. Een verklaring hiervoor is door onder anderen Aristoteles gegeven. Van hem is het idee dat een vacuüm op deze wereld onmogelijk is. In een ruimte moet altijd iets aanwezig zijn, omdat het absolute niets niet kan bestaan (de *horror vacui*-theorie). Vul je de ruimte nu met iets heel krachtigs, dan is er geen plaats meer voor andere gedachten of wezens om die ruimte op te vullen. Een krachtig geluid is zoiets, zeker als het voortkomt uit een klok die door zijn wijding en naam de kracht van het goddelijke en van een heilige heeft overgenomen. Op die manier kan je dus duivels en demonen verjagen. Hier ligt dan ook de basis voor het idee dat het luiden van klokken kan helpen tegen onweer of tegen hagel en andere ellende. Vanouds bestond het idee dat dit geen natuurlijke, fysieke oorzaken had. Duivels en demonen zouden zo de mensen pesten en op de proef proberen te stellen. In de late middeleeuwen zien we dit idee terug in de 'wensen' die bij het gieten op de klokken werden aangebracht.

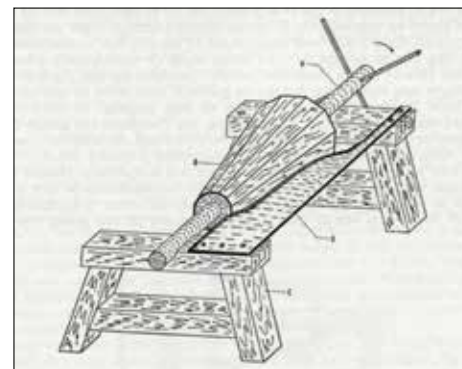
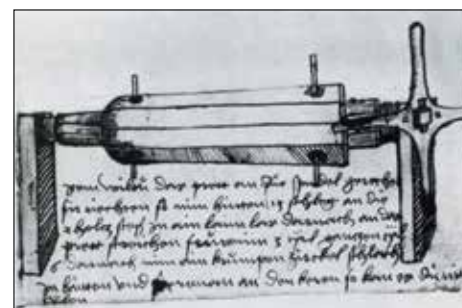
Een bekende inscriptie luidt bijvoorbeeld: 'de levenden roep ik, de doden beweene ik, de bliksem breek ik'. Een uitvoerig opschrift siert de middelgrote klok van Schiedam uit 1455: 'Ik loof de ware God, ik roep het volk, ik verzamel de geestelijken, ik beweene de overledenen, ik verdrijf de pest, ik sier de feesten op.'¹¹⁹ Elke keer dat de klok luidde, werd deze wens als het ware de ruimte in geslingerd. Een klok gaf dus bescherming. Om die reden zal de oude grote klok van de Oudmunsterkerk wel de naam Storm hebben gedragen; het gelui beschermde hiertegen.

Het gieten van een klok

Je kunt dus vaststellen dat elk zichzelf respecterend dorp een klok moest hebben, uit het oogpunt van identiteit en van niet onder willen doen voor andere dorpen, maar vooral omdat het grote praktische en ideologische voordelen had. Een klok hielp dorpingen daadwerkelijk. Vandaar ook de tekst die in 1516 aangebracht is op de klok, die later in 't Woudt kwam te hangen. De dorpingen van 't Woudt hebben pas laat over een klok kunnen beschikken, ongetwijfeld omdat ze slechts met weinigen waren en klokken kostbaar. In de tweede helft van de veertiende eeuw telde de parochie slechts tussen de vijftig en honderd inwoners. Ook ontbrak er een rijke instelling of ambachtsheer die voor financiering had kunnen zorgen: de parochianen hadden het recht hun eigen pastoor te benoemen. Natuurlijk is het mogelijk dat ze eerst een kleinere klok hebben gehad of met een schel of iets dergelijks hebben gewerkt. Begin zestiende eeuw is de kerk vergroot, mede door de groei van de bevolking. De inwoners zijn in die tijd waarschijnlijk welvarend geweest, omdat de kerk over fraaie gebrandschilderde glazen beschikte.¹²⁰ Opmerkelijk is wel dat ze een bestaande klok van een andere kerk hebben opgekocht en geen opdracht hebben gegeven om hun eigen exemplaar te gieten. Blijkbaar was dit voordeliger, ongetwijfeld omdat door de afbraak van kerken en kloosters er meerdere tweedehandsklokken op de markt waren gekomen.

Uit een andere kleine plaats kunnen we overigens een goed idee krijgen hoe het eraan toe had kunnen gaan, als de dorpingen hun eigen klok ter plekke hadden laten gieten. We kennen zo'n voorbeeld uit het dagboek van een geestelijke.¹²¹ Christiaan Munters (circa 1505-1555) was kapelaan in Kuringen, een dorp iets ten westen van Hasselt, over de grens bij Maastricht. In Kuringen lag een belangrijk kasteel van de prins-bisschoppen van Luik, waardoor het dorp ook allerlei hoogwaardigheidsbekleders te zien kreeg. Op 17 november 1539 werd de grote klok van Kuringen 'aan stukken' geluid tijdens een begrafenis. In juni begon de kapelaan met zijn medegeestelijken in de dorpen rond Kuringen te collecteren. De volgende aantekening over de klok uit zijn dagboek dateert van 3 september 1540, toen de klokkengieter begon 'met de gans te bereiden en te braden', dat wil zeggen een nieuwe klokkenvorm van leem te maken. Dit gebeurde aan een horizontaal geplaatste spil of draaikern, wat de term 'spit' en de associatie met 'braden' opleverde. De 'gans' is dan de algemeen bekende term voor de klokkenvorm. Het 'spit' hadden de Kuringers in Hasselt geleend. Op 15 september was 'dy gans vanden clocken volbraeden'.¹²²

In juni en september was de dagboekschrijver-kapelaan met twee of drie helpers 'op de dorpswagen' de omliggende dorpen rond geweest om voor de klok te collecteren. Het leverde 40 gulden, nog eens 12 gulden en meer dan 300 eieren op. Die eieren waren bij uitstek geschikt om, met roet en zeep gemengd, de mallen in te smeren, vooral om het mogelijk te maken deze te scheiden wanneer het klokkenbrons gegoten was. Ook kregen ze metalen voorwerpen, 'stof' genoemd, waaronder oude ketels, pannen en schotels verstaan moeten worden.¹²³ Bij de 'ketelboeter' van Hasselt had men voor nog eens 60 Karolusgulden aan extra metaal gekocht. We mogen aannemen dat rijke parochianen en ook de prins-bisschop met zijn gevolg van edelen meer geld gedoneerd zullen hebben. Het merendeel van het metaal zal echter van de oude klok afkomstig zijn



Aan een horizontale spil, met als bijnaam spit, werd de klokkenkern vormgegeven, zoals te zien valt in een tekening van Christoff Sesselschreiber uit 1524. Daaronder een moderne reconstructie. Tegenwoordig wordt een stenen aanzet gemaakt voor de kern. Lehr 1971, 49 en afb. 16.

geweest. Op 12 oktober werd deze, met behulp van windassen, door een Maastrichtenaar uit de toren getakeld. Op 28 oktober werd de oude klok met de klepel in stukken geslagen om te worden omgesmolten. Deze klok woog toen 3.150 pond.¹²⁴ Begin november begon het echte gieten, nadat er waarschijnlijk ovens waren opgebouwd. Verder had men 20 ton houtskool ingeslagen. De vierde november werden de mallen van de nieuwe klok op het kerkhof in een kuil getakeld en geplaatst op een waarschijnlijk stenen onderstel. De mallen voor de klok werden tot een diepte van 'anderhalve manslengte' ingegraven; de kuil eromheen met grond aangestampt tot aan de hoogte van de 'oren' van de klok.¹²⁵ Op die manier was er voldoende tegendruk voor de mal op het moment dat het klokkenbrons in de mal werd gegoten.

Vrijdagochtend 5 november, rond negen uur 's ochtends, begon de klokkengieter al het metaal in een oven te smelten. Vijf paar blaasbalgen stonden daartoe vijf uur lang te loeien, tot om twee uur 's middags het metaal op de juiste temperatuur en samenstelling was om de nieuwe klok te gieten. De kapelaan en zijn medegeestelijken hadden de eucharistie uit de kerk gehaald en waren bij het gieten op het kerkhof aanwezig. Munters noteert precies welke teksten ze zongen. 'Zodra de meester van de klok de [klokken]spijs liet lopen, zongen wij nog eens *Veni creator spiritus* op bevel van meester Jan, de klokkengieter, en voordat wij het *Veni sancte spiritus* halfuit hadden, was de klok volgoten'. Toen het gieten klaar was 'zongen wij *Te Deum laudamus*', waarbij ook op trommels geslagen werd.¹²⁶ Munters noteert ook dat de klok een dag later uit de aarde werd gehaald en werd schoon gemaakt. Hij was een duim breder dan de oude klok en woog 3.500 pond. De klokkengieten waren Jan Teyn [= Jan van Trier] en zijn broer Hendrik, met Jans zoon Lambrecht, allen uit Aken afkomstig.¹²⁷ Ze hadden een maand aan de klok gewerkt en daarmee veertig Karolusgulden verdiend. Weer een dag later gaven de dorpsnotabelen en de 'gemeente' de klokkengieten opdracht nog een klok te gieten van 2.300 pond. Daartoe namen de klokkengieten 800 pond metaal mee uit



Restanten van een klokkenoven uit de dertiende eeuw, zoals die bij een opgraving op het Pieterskerkhof aan het licht zijn gekomen. Daarnaast een reconstructie van deze stookgang uit 2006. Erfgoed Gemeente Utrecht.

Kuringen naar Aken. Ze beloofden de klok binnen vijf weken te leveren.¹²⁸ Op 12 januari 1541 rond negen uur 's ochtends werd, in tegenwoordigheid van de Luikse bisschop, de nieuwe grote klok gewijd. Munters voegt de naam eraan toe: 'en de naam van deze klok is Geertruyt'.¹²⁹ De kapelaan noteert daarbij hoeveel de bisschop offerde en hoeveel geld de collecte opbracht. Om deze plechtigheid meer luister bij te zetten, werd een dag later het wapen van de bisschop onthuld, dat hij op het hoogkoor had laten aanbrengen. Ruim een week later takelde een Maastrichtse meester de nieuwe klok de toren in. Trots schrijft de kapelaan dat weer een dag later, om twaalf uur 's middags, de klepel werd opgehangen, waarna terstond de nieuwe klok voor het eerst werd geluid, *Laus Deo*, Ere zij God.¹³⁰ Pas met Pasen 1543 werd de middelste klok, met de naam van de Zoete Jezus, gewijd en opgehangen, met precies dezelfde plechtigheden als de vorige keer.¹³¹

De klok van 't Woudt zou uit een Utrechtse kapittelkerk afkomstig zijn. Juist van zo'n kerk is een klokkenoven bekend. Enkele jaren terug heeft op het Utrechtse Pieterskerkhof een opgraving plaatsgevonden. Naast het verwachte Romeinse materiaal werden twee ovenfundamenten aangetroffen, die als klokkenovens zijn geïnterpreteerd. Een aanwijzing hiervoor is onder andere de vondst van verbrande bronsdruppels, bronsslakken, brokken verbrand leem en verglaasd materiaal. Bovendien lagen de ovens vlak naast de kapittelkerk van Sint-Pieter. Het is onwaarschijnlijk dat beide ovens bij elkaar hoorden, omdat de afstand tussen hen daarvoor te groot is. De ene oven heeft een fundament van 1 x 1,1 meter van kloostermoppen, met een grote stookruimte met openingen aan weerszijden. Hij is op de tweede helft van de dertiende eeuw gedateerd. Het andere fundament is wat kleiner en van tufsteen gemaakt, waardoor een datering bemoeilijkt wordt. Mogelijk gaat het om hergebruikt Romeins materiaal.¹³² Net als in Kuringen zullen klokkengieters naast de kerk nieuwe klokken voor de torens van de Pieterskerk hebben gegoten. Van deze gieters weten we overigens niets af. Ook de klokken zijn al lang en breed verdwenen.¹³³ Zou het nu kunnen dat de klok van 't Woudt ook uit een oven bij zo'n kapittelkerk kwam, en wel van de Oudmunsterkerk, die een paar honderd meter verderop in Utrecht lag, naast de Domkerk?

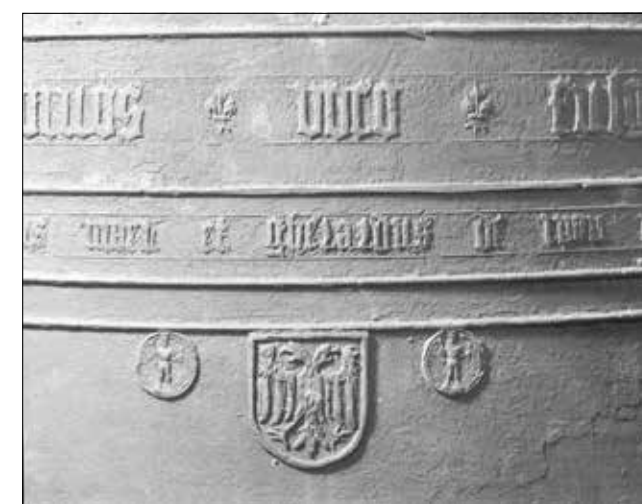
Is de klok afkomstig uit de Oudmunsterkerk?

Toen Harry Groenewegen me de vraag voorlegde of de klok van 't Woudt uit de Utrechtse Oudmunsterkerk zou kunnen komen, was ik sceptisch. Ik was het in ieder geval nog niet tegengekomen, ook al kende ik de archieven van deze kerk goed. Inderdaad had de Utrechtse

Oudmunsterkerk een Salvatorklok. Deze klok was zelfs, samen met een Mariaklok, een van de twee, nieuwe grote klokken van de kerk. En nu wil het toeval dat die inderdaad rond 1516 zijn gegoten. We kennen de gang van zaken hierbij goed uit de rekeningen van de kerk. Alleen, de Salvatorklok is niet gegoten door de uit 't Woudt bekende Hendrik de Voogd, maar door de gebroeders Willem en Jasper Moer uit Den Bosch.¹³⁴ Zij of andere leden van hun familie vervaardigden tussen 1485 en 1565 ook zeven klokken voor de Oude Kerk en zes klokken voor de Nieuwe Kerk in Delft. Ook de grote klok van Schiedam uit 1519 was door hen gegoten.¹³⁵ Op 15 september 1514 sloot het Utrechtse kapittel een contract met beide broers. De klokken van Sint-Salvator werden echter niet ter plekke gegoten, maar in de werkplaats van de gieters. In 1515 werden twee oude klokken uit de toren gehaald en per schip naar Den Bosch vervoerd. Op 3 december 1515 kwam er bericht uit Den Bosch over het vervoer van de nieuwe klokken. Bijna twee weken later, op 15 december, werd de schipper betaald die de nieuwe klokken uit Den Bosch had aangevoerd. De conclusie luidt dus dat de Utrechtse Salvatorklok niet in 1516, maar in 1515 is gegoten, door een andere gieter dan die van de klok van 't Woudt.

Daarnaast zijn er nog twee argumenten om aan te nemen dat het niet om de klok van 't Woudt gaat. Ten eerste is daar het gewicht van de klok. De twee nieuwe klokken van de Salvatorkerk wogen samen ruim 10.621 pond. De Salvatorklok was van de twee de zwaarste klok, zodat het gewicht daarvan wel ergens tegen de 6.000 pond zal hebben gelegen. Daarmee behoorde de klokken tot de zwaardere exemplaren die gegoten zijn: slechts 22 klokken in Nederland zijn zwaarder dan 4.000 kilo geweest.¹³⁶ Nu kan ik van een foto het gewicht van de klok van 't Woudt niet bepalen, maar dat het niet om 6.000 pond gaat, lijkt me geen foute inschatting. Bovendien weten we precies wat er met de klokken van de Utrechtse Oudmunsterkerk is gebeurd. Zoals hierboven al is aangestipt, was het Utrechtse stadsbestuur erop gebrand om de grote katholieke erfenis in de stad enerzijds in protestantse zin te zuiveren, anderzijds aan te wenden om de penibele financiën van de stad te helpen.¹³⁷ Met name de Salvatorkerk was een slachtoffer hiervan. In mei 1587 viel het besluit om de kerk af te breken. Protesten bij de stadhouder en de Raad van State mochten niet baten: ondanks juridische procedures en bezwaren zette de stad Utrecht de afbraak door. Eind november 1587 werd met de afbraak begonnen, die nog in december doorging.¹³⁸

Hendrik de Borch behoorde tot de clan van de bekende klokkengieters Wou; andere beroemde gieters kwamen uit de familie Moer uit Den Bosch. Er werd echter ook samengewerkt zoals blijkt uit deze klok uit de Sint-Eusebius in Arnhem, die in 1477 werd gegoten door Geert van Wou en Gobelinus Moer.



De kapittelkerk van St. Salvator of Oudmunster, zuidgevel. Ingekleurde tekening van de hand van Hendrik Verstralen (rond 1620) in het kaartboek van het kapittel. HUA, Archief Oudmunster, inv.nr. 933, fol. 3.



Een jaar eerder waren de klokken al verdwenen. Op 2 juni 1586 werd een oude klok uit de kerktoeren van de Paulusabdij aan de artilleriemeesters van de stad geleverd. Een dag later, op 3 juni 1586, nam het Utrechtse stadsbestuur het besluit terstond alle klokken van de Paulusabdij en van de kapittels van Sint-Pieter en Oudmunster te verkopen en met het geld daarvan een forse hoeveelheid buskruit en salpeter te kopen. Op 22 juni gaf een andere machthebber, de stadhouder, toestemming om deze klokken te confisqueren.¹³⁹ De klokken zijn kort daarop daadwerkelijk verkocht. Twee aannemers kregen van de stad uiteindelijk maar liefst 212 pond betaald 'voorden swaren arbeyt', en voor al hun gereedschappen, materiaal en 'gevaar', toen ze met hun helpers 'alle de clocken' hebben 'gelicht' uit de torens van Sint-Pieter, Sint-Paulus en Oudmunster. Op 21 september 1586 kregen ze nog eens bijna achttien pond betaald voor het met paarden slepen van de klokken naar een door de stad aangewezen plaats. Het blijkt dan om 22 klokken te gaan, die uit deze kerken zijn gehaald.¹⁴⁰

Gerrit Schorer, koopman uit Middelburg, kocht voor ruim 2.656 pond zeventig klokken van de stad, die samen 16.604 pond wogen, waaruit blijkt dat de stad veel meer klokken in beslag had genomen dan alleen de 22 uit de drie genoemde kerken. Ook uit veel andere kloosters, kapellen en gasthuizen zullen dus veelal kleine klokken zijn gekomen. Jacob Pietersz Capit, koopman uit Amsterdam, kocht voor ruim 2.332 pond drie grote klokken, die samen 13.722 pond wogen.¹⁴¹ Het kan niet anders dan dat een hiervan de Salvatorklok uit de Salvatorkerk is geweest. Vermoedelijk is de klok daarna doorverkocht en omgesmolten. In hetzelfde jaar werden door een klokkengieter ook oude kanonnen opnieuw gegoten. Jacob Pietersz Capit mocht van deze koopsom 2.215 pond in mindering brengen voor de leverantie van 4.260 pond buskruit. Van een andere Amsterdamse koopman werd nog eens 5.123 pond salpeter gekocht, terwijl er ook nog andere hoeveelheden buskruit door de stad Utrecht werden aangeschaft.¹⁴²

Opmerkelijk daarbij is dat een selecte groep in deze jaren goed van de oorlogsomstandigheden en de afbraak van kerken heeft geprofiteerd. De Middelburgse koopman Schorer kwam uit Aken, waar zijn vader burgemeester was geweest. De Schorers zelf zouden nog vele burgemeesters van Middelburg leveren. Jacob Pietersz Coppit stond ook wel als 'Monsieur Capit' bekend. Hij was de zoon van Pieter Jansz Spiegel en zat in de Amsterdamse raad tussen 1591 en zijn dood in 1629. Hij was onder andere korenkoper en handelaar 'in oostersch buskruit'. Zijn vermogen bedroeg bij zijn dood zeker 200.000 gulden, waar dat van zijn vader vijftig jaar eerder 1.250 gulden was geweest.¹⁴³ Jacob was getrouwd met Oopjen Hendricksdr en de grootvader van de Oopjen Coppit die met Marten Soolmans was getrouwd, de laatste jaren zo in het nieuws omdat zij de Oopjen en Marten

zijn wier dubbelportret in 1634 door Rembrandt is geschilderd. Ze kreeg maar liefst 35.000 gulden als bruidschat mee. Het verleden heeft toch vreemde, intrigerende kanten als je bedenkt dat een Rembrandt is geschilderd mede op basis van geld dat is verdiend met de handel van gestolen en geconfisqueerde middeleeuwse kerkklokken.

Is Hendrik de Voogd de klokkengieter?

De klok van 't Woudt komt dus zeker niet uit de Utrechtse Oudmunsterkerk. Maar wie was dan de klokkengieter 'Henricus de Voechd', wiens klok de kerkmeesters van 't Woudt in Utrecht kochten? Door deze, achteraf foutieve, naam stuitte ik op een muur. Utrecht kende in de middeleeuwen en de zestiende eeuw wel degelijk een familie De Voogd of De Voochd. Erger nog, in deze familie wisselen namen als Frederik en Hendrik elkaar nog af ook. Een probleem is echter dat deze familie te aanzienlijk was. De Voochds van Rijnveld behoorden tot de top van de Utrechtse elite en leverden rijen oudermannen, raden, schepenen en burgemeesters van Utrecht. Een enkeling was daarbij nog in landsheerlijke dienst als maarschalk van Amersfoort en het Eemland. Begin zestiende eeuw werd Frederik de Voochd van Rijnveld bovendien heer van Blikkenburg bij Zeist. Van een klokkengieter in deze familie is echter niets bekend. Nu zou het natuurlijk kunnen dat een lid van deze familie een bastaardzoon had verwekt, die wel als klokkengieter had gewerkt. Dan moest daar toch een spoor van gevonden konden worden. Nergens in de literatuur over Nederlandse klokken komt echter een Hendrik de Voogd voor, noch in de buurt van Utrecht noch bij Delft en omstreken.¹⁴⁴ Het leek wel of er nooit een klokkengieter Hendrik de Voogd had bestaan.

De oplossing komt uit een overzicht van 'De werkstukken van de Utrechtse klokgieters'. De Rotterdamse architect en campanoloog J.W.C. Besemer blijkt in 1962 de klok van 't Woudt te hebben opgenomen. Hij stelt een doorsnee van 93,7 cm vast en leest het opschrift als:

'Salvator is myn naem
myn gheluuert is voer god bequaem
hanricus de boerch me fecit anno domini m ccccc xvi'¹⁴⁵

Dat verheldert veel. Ten eerste is de inscriptie op de klok nu helder: het geluid van de Salvatorklok zou God behagen, waardoor deze de gebeden van de parochianen welwillender zou aanhoren en daardoor verhoren. Ook is de klokkengieter plots een bekende, namelijk de Utrechter Hendrik de Borch. De familie De Borch, Verborch of Van der Borch past in een hele reeks met grote Utrechtse klokkenluidersfamilies als Buitendiic, Van Wou, Tolhuis en Both. Als klokkengieter komen we Hendrik de Borch voor het eerst in 1512 tegen, als zijn naam vermeld staat op een klok uit Kamerik. Hij was echter, zoals meer klokkengieten, ook goed thuis in een verwant beroep, dat van kanonnengieter. Zijn zonen Johannes en Anthonius en zijn kleinzoon Hans zijn naast klokkengieter ook geschutgieter geweest, onder andere in Embden, Lübeck en Utrecht. Hendriks weduwe hertrouwde met de Utrechtse klok- en geschutgieter Jan Tolhuis. Ook de later in de familie ingetrouwde Thomas Both was een bekende klok- en geschutgieter.¹⁴⁶ 'Henrick Egbertsz Clockegieter' werd in oktober 1514 burger van Utrecht. Het is echter goed denkbaar dat hij al eerder burger was, maar door zijn werk lang buiten Utrecht was geweest waardoor hij opnieuw het burgerrecht moest verwerven.¹⁴⁷ Hieronder wil ik, door een combinatie van de functie geschutgieter, de naam Wou en de plaats van zijn gieterij, namelijk aannemelijk maken dat Hendrik de Borch een lid geweest is van de beroemde klokkengietenfamilie Van Wou. Dick van den Hul vindt dat in zijn boek 'te speculatief', omdat hij alleen genoegen neemt met een bewijs als 'zoon van' en onvoldoende waarde hecht aan tal van secundaire gegevens en het feit, dat er een grote mate van verwantschap bestond tussen uitoefenaars van dergelijke gespecialiseerde



Uitsnede uit de kaart van Utrecht, tussen 1569 en 1572 door Frans Hogenberg vervaardigd. Links zijn de Plompetoren en andere middeleeuwse muurtorens te zien. Rechtsboven een vereenvoudigde Wittevrouwenpoort; aan de overkant van de gracht lag de werkplaats van Hendrik de Borch. Zijn huis ligt onder het rechtsmidden afgebeelde Wittevrouwenklooster.

beroepen.¹⁴⁸ Ik maak dus gebruik van allerlei details die samen een richting uitwijzen. Door de bovengenoemde functies als geschutgieters is het namelijk goed mogelijk dat Hendrik de Borch identiek is geweest met 'mr. Heinrich de busmaker', dat wil zeggen de kanonnenmaker, die in 1504/05 de klepels, het ijzerwerk en de luidassen leverde, toen Willem van Wou klokken leverde aan het Utrechtse kapittel van Sint-Jan. Klepels en ijzerwerk vervaardigde hij ook, toen de Kamper klokkengieter Geert van Wou begin 1506 het imposante nieuwe klokgelui voor de Domtoren leverde.¹⁴⁹ Het is daardoor ook denkbaar dat hij identiek is met de Hendrik 'bussemaker', die tussen 1491/92 en 1519/20 geschutmeester van de stad Utrecht was.¹⁵⁰ Zeker is dat echter niet, omdat er meer mensen met die naam in Utrecht hebben rondgelopen, van wie er een kanongieter zou kunnen zijn.¹⁵¹ In 1503 stond Hendrik de 'Bussemaker' borg, toen Willem van Wou, klokkengieter van Zwolle, het burgerrecht van Utrecht verwierf. Toen Hendrik de Borch in 1534 overleed, namen zijn erfgenamen, en later zijn weduwe, de pacht van zijn gieterij over. Ze worden dan de erfgenamen of de 'weduwe van Henrici Wou clockegieter' genoemd.¹⁵² Al deze gegevens doen vermoeden dat Hendrik de Borch ook een lid was van de klokkengiersfamilie Van Wou, van wie Geert van Wou rond 1500 wel de beroemdste klokkengieter in Noord-Europa was.¹⁵³ Dat wordt nog verder gesuggereerd omdat klokken van Willem van Wou uit 1506, in Soest en Wijk bij Duurstede, en uit 1509, in Culemborg, ook een inscriptie hebben, waarin 'het geluid voor God bekwaam' is. Ook de randversieringen en de vorm van de letters komen sterk overeen op de klokken van Willem van Wou en Hendrik de Borch.¹⁵⁴

Hendrik de Borch bezat in 1502/03 een huis aan de Springweg. In 1520 woonde hij aan de Wittevrouwenstraat (nu 18-20), het huis 'in der strate neffens der kercke' van Wittevrouwen, dat over een eigen poort beschikte.¹⁵⁵ Via zijn weduwe zou dit in het bezit van zijn opvolger Jan Tolhuis komen. Hendrik zelf goot zijn klokken in een gieterij even buiten de Wittevrouwenpoort, in de Sint-Janshovenstraat, tegen de stadsgracht aan, het 'Clockhuys' genaamd, dat sinds het midden van de vijftiende eeuw gebruikt was door de klokkengiersfamilie Buitendiic, en vanaf 1505/06 door Willem van Wou. In 1511/12 nam 'Henricus Wou die clockghieter' de pacht over om dit tot zijn dood in 1534 te continueren.¹⁵⁶

Hendrik had daarnaast een bestuurlijke carrière. Hij was overste ouderman (oudermannen waren de dekens van een gilde) in 1520, 'libelmeester' (= een speciale juridische functie) in 1522 en 1526. In 1527 en 1528 was hij ook 'schutmeester' (verantwoordelijk voor de financiën van de openbare werken). Verwarrend genoeg was er ook een beter gesitueerde familie Van der Borch. Jan en Hendrik uit die familie werden in 1491/92 als welgestelden voor een Utrechtse belasting aangeslagen. Jan was toen ook raad van Utrecht. Een Hendrik was in 1522 en 1526 - en diverse malen

Zegel van de 'andere' Hendrik van der Borch, de latere Utrechtse burgemeester. Hier zegelt hij als heer van Veldhuizen, Reierscop, Bijleveld en Rosweide een oorkonde uit 1521. Archief Ridderlijke Duitse Orde Balije van Utrecht, inv.nr. 979.o.2.



tussen 1532 en 1549 - schepen van Utrecht en in 1524, 1528, 1530, 1542 en 1543 burgemeester van Utrecht. Zijn dochter trouwde met een Ruijsch en woonde in het stadskasteel Fresenburg. Waarschijnlijk waren het deze Hendrik en zijn gelijknamige zoon, die de tienden in Oudenrijn bezaten. Deze Hendrik was bovendien tussen 1521 en 1534 dijkgraaf van de Bijleveld, waar we hem in 1521 tegenkomen als heer en rechter van Veldhuizen, Reierscop, Bijleveld en Rosweide.¹⁵⁷

Dit waren roerige jaren, waarin de klokkengieter duidelijk partij had gekozen en lid van een factie was die zich verzette tegen andere machthebbers, wat uiteindelijk tot een burgeroorlog en een conflict met de Utrechtse prins-bisschop zou leiden (1527-1528).¹⁵⁸ In een spotgedicht hekelden zijn tegenstanders zijn politieke keuzes:

'Hoever is Heijn Clockegieter niet gekomen,
dat hij de burgemeester de sleutels heeft ontnomen,
en dat hij de Geldersen heeft binnen gelaten,
die nu geweld bedrijven op de straten?'¹⁵⁹

In feite werd hij er dus van beschuldigd een revolutie te hebben geleid, de stadsleutels uit de handen van de burgemeester te hebben opgeëist en de Geldersen, voor sommigen de grote vijand, binnen de muren van de stad te hebben gelaten. In 1528 moesten de Geldersen haasje-repje de stad verlaten, toen Karel V en de Hollanders de macht in Utrecht overnamen en de prins-bisschop terug aan de macht brachten. Hendrik de Borch kon maar net het vege lijf redden door op tijd de Wittevrouwenpoort uit te vluchten. Andere politieke leiders werden direct geëxecuteerd. Toch moet Hendrik heel snel in staat zijn geweest om met de nieuwe machthebbers tot een akkoord te komen. Blijkbaar waren zijn kwaliteiten als geschutmeester te belangrijk. In augustus 1528 werd hij alweer door de prins-bisschop aangesteld als rechter in civiele en criminele zaken.¹⁶⁰ Tevens hielp hij als schutmeester de nieuwe stadhouder met de inspectie van de fortificaties en het geschut van Utrecht.¹⁶¹

Waar komt de klok van 't Woudt vandaan?

Hendrik de Borch was kortom een geslaagde kanonnen- en klokkengieter. We weten dat hij in ieder geval negentien klokken heeft gegoten; elf klokken bestaan nog, van vier is dat onzeker. Deze laatste zijn hetzij voor het buitenland bestemd geweest hetzij daarnaartoe vervoerd.¹⁶² Net als bij Willem van Wou (een klok in Noorwegen) en Geert van Wou (vaak voor het huidige Duitsland maar ook een voor Denemarken) zijn van Hendrik de Borch twee Zweedse en een Deense klok bekend. Kijken we waar zijn andere klokken terecht zijn gekomen, dan hangen die vooral in de provincie Utrecht, en daarnaast in Muiden (twee klokken), Buurmalsen, Buren en Zoelmond (Gelderland), en in Holland in Goudriaan, Asperen en Westmaas. Vaak is er vanouds een band met Utrecht of een Utrechtse instelling. Veel rechten in Westmaas (Hoekse Waard) behoorden bijvoorbeeld tot het Utrechtse kartuizerklooster. In de meerderheid van de gevallen, negen keer, bevat de inscriptie ook de tekst dat 'het geluid voor God bekwaam zal zijn'. De kans is dus groot dat de klok van 't Woudt uit Utrecht of de omgeving van Utrecht afkomstig is geweest. Dat past natuurlijk ook geheel bij de opdracht aan de kerkmeesters van 't Woudt om in Utrecht een klok te gaan kopen. Klokken waren gewijd; voor strikte protestanten konden ze dus 'katholiek' besmet zijn. Ook waren ze van metaal gemaakt, waar vraag naar was. Er zat dus ook handel in. Klokken kunnen dus al snel uit torens vervreemd zijn. Inwoners van het protestantse Vianen, dat onder gezag stond van Hendrik van Brederode, de 'Grote Geus', hadden al op Goede Vrijdag 1567, net na het begin van de Opstand, twee klokken uit de kerk-toren van Tienhoven bij Vianen weggehaald. Een van deze klokken was overigens door Antonius de Borch, zoon van Hendrik, gegoten.¹⁶³ Ook later kan zoiets makkelijk zijn gebeurd. In 1583 stelde de stad Utrecht zich garant voor een burger, die de klok van het Utrechtse dorp Neerlangbroek had gekocht. De schout en het gerecht van dit dorp waren het hier duidelijk niet mee eens en probeerden de burger voor het gerecht te slepen.¹⁶⁴ Op die manier zullen meer klokken op de markt zijn gekomen.

Aan de andere kant zijn klokken waarschijnlijk ook preventief uit torens verwijderd of door katholieken weer opgekocht. Tot mijn verbazing blijkt een aantal daarvan naar Portugal te zijn verscheept en door koning Filips II in het Escorial (ten noordwesten van Madrid) te zijn opgehangen. In een van de torens van het Escorial hing een groot uurwerk, met een mooie luidklok, verder klokken voor de getijden in het klooster en een 'erg fraai carillon'.¹⁶⁵ De Antwerpse edelman Jean Lhermite noteerde dit in 1597, toen hij een beschrijving van het paleis gaf. Een deel van de klokken was op last van de koning gegoten; andere waren 'uit verscheidene plaatsen aangevoerd, tijdens de troebelen in de Lage Landen'. Op verzoek van Filips II ging Lhermite de toren op en verzamelde de opschriften van de klokken. Twee klokken waren in 1549 gegoten door Jan Tolhuis, opvolger van Hendrik de Borch; een andere door zijn Utrechtse voorganger Steven Buitendiic (1470). Een Utrechtse connectie blijkt ook duidelijk bij een ongedateerde klok, die het opschrift 'Wolterus a Bylaer Baiultus' draagt. Wouter van Bylaer was tussen 1551 en 1560 balijer of hoofd van de Johanniters, de

La 5. MARIA. Ben ick van Peter Vanden Ghein gegoten. M.D.LXXX.I.

La 6. ANNA. Ben ick van Peeter Vanden Ghein gegoten int jaer M.D.LXXXIII.

La 7. IHESVS. MARIA. Johannes Gerhardus de Ivoil me fecit anno Domini M.CCCCC.L.

En un autre, y avoit encores cinq plus grosses:

La 1. Altitrono Petrus genitori concino laudes, Orno dies festos, tero fulmina, funera ploro.

Jan Tolhuis me fecit 1549.

La 2. Ick ben gegoten int jaer ons Heeren M.CCCCC.XXIII.

La 3. Ave regina celorum, mater regis angelorum. Henricus de Borch me fecit a° dñi M.V°XXVI.

La 4. ANNA. Ben ick van Peeter Vanden Ghein gegoten, int jaer ons heeren M.CCCCC.XLVII.

Tekst van de klok uit 1526 door Hendrik de Borch, zoals deze is genoteerd toen Lhermite in 1597 de klokken van het Escorial inspecteerde (zie noot 165).

geestelijke ridderorde die in Utrecht hun hoofdvestiging in het huidige Museum Catharijneconvent had. Ook hing (en mogelijk hangt er nu nog) in het Escorial een Mariaklok, die in 1526 door Hendrik de Borch was gegoten. 't Woudt is met zijn klok dus in goed gezelschap!

Raadsels

Op twee momenten zijn er meerdere klokken tegelijk op de markt in Utrecht gekomen. De eerste keer is begin 1583. Het Utrechtse stadsbestuur besloot toen de stadsverdediging te versterken. Een van de plannen was om met ijzeren kettingen bepaalde straten te kunnen afsluiten. De kosten hiervan kon de stad volgens eigen zeggen niet dragen. Het stadsbestuur besloot daarom 'de klokken die van het platteland waren gekomen' te verkopen.¹⁶⁶ De bestuurders verwachtten hierbij op problemen te stuiten, omdat ze feitelijk geen zeggenschap over het platteland hadden en ook niet over bezit daar kon beschikken. Als de Staten van Utrecht moeilijk gingen doen, dan zou de stad Utrecht als tegenargument inbrengen, dat ze het geld zouden inhouden op de bijdrage van de stad aan de Staten. Dit is ongetwijfeld een afdoend argument geweest. Dat jaar verkocht Utrecht namelijk daadwerkelijk klokken aan Johan Capit, koopman uit Amsterdam, ongetwijfeld een verwant van de hierboven genoemde Jacob Pietersz Capit of Coppit. Deze Amsterdammer kocht '27 klokken van dorpen van het platteland' voor ruim 3.012 pond Vlaams. Na aftrek van 'alle ijzer' en van slecht materiaal door barsten wogen de klokken toen 29.400 pond.¹⁶⁷

De klokken waren blijkbaar met de nodige moeite in de zomer van 1583 uit de dorpen gehaald. De substituut-maarschalk van Abcoude, een van de kwartieren van het Nedersticht, kreeg een fors bedrag betaald voor de leverantie van klokken, waarbij specifiek de 'onwillige dorpen' worden genoemd.¹⁶⁸ Ze zullen dus wel met geweld gevorderd zijn. Het betalen van 'waakgeld' wijst daar ook op. Een timmerman was met drie knechten achttien dagen bezig geweest om klokken te halen uit het Over- en Nederkwartier, grofweg het platteland ten oosten en ten westen van Utrecht. Als de kosten een indicatie geven, dan waren meer klokken afkomstig uit het gebied bij Abcoude, ten noorden van Utrecht. Inderdaad werden er dat jaar tal van 'ijserkettens' gekocht bij de stadssmid en bij zes andere smeden.¹⁶⁹ Ze konden aan houten palen worden bevestigd op zeker zestien met name genoemde plekken. Het hout daarvoor moest speciaal worden gekocht en geplaatst. De bedoeling was blijkbaar om zo 'de stegen, straten en wallen van de stad' af te kunnen sluiten. In eerste instantie moest dit 's-avonds gebeuren en diende het om opstand of onrust tegen te gaan. Blijkbaar was men bevreesd voor een nachtelijke aanval, maar ook voor katholieke revolutionairen. In deze jaren waren er ook geregeld opstootjes of verzet, vooral door de moeilijke economische situatie en de steeds verhoogde belastingen. In juli 1583 was het 'Utrechtse volk' bijvoorbeeld in tumult de straten langs gegaan in hun verzet tegen de verhoogde accijnzen en andere eisen.¹⁷⁰ Op 21 augustus kwam het opnieuw tot 'een opstand', toen men vanaf het midden van de middag en de hele nacht en volgende dag gewapend op straat was, met als eis dat de meel- en bieraccijnzen werd ingetrokken. Dit zal op een gildenoproer uit de periode voor 1528 hebben geleken, omdat het volk met trommels (vergelijkbaar met de middeleeuwse bekkenslag) werd opgeroepen, en samschoolde onder 'hun vaandels', waarschijnlijk de oude gildenvaandels die voor de macht van de gilden stonden. Het stadsbestuur, bang dat de meute 'de huizen van de rijken zou binnendringen en die plunderen' gaf om zes uur 's avonds toe. Op 2 september zagen de bestuurders echter kans de oude situatie te herstellen. Minder spannend, maar toch kenmerkend voor de dreigende sfeer, was dat het Pieterskerkhof weer werd afgesloten, omdat daar 's nachts de gewassen linnen kleren van de heren Block en Potter - afkomstig uit raadsfamilies - waren gestolen. De kettingen kostten de stad uiteindelijk ruim 1.100 pond; de inzameling van de klokken 357 pond. In totaal was de stad dus ruim 1.450 pond kwijt, waardoor ze op de roof van de klokken een mooie winst had gemaakt. De plaatsing van de kettingen is interessant (zie onderstaand schema).

smid	aantal kettingen	locatie	gewicht	kosten	bron
Jan Willemsz	4	Schoutenstraat - Kintgenshaven - Vinkenburg - Potterstraat	541 pond	54-2-o	1259-7, fol. 88r
idem	2	Smeestraat	403 pond	40-6-o	ibidem, 88r
Adriaan Louwersz	3	achter de Twijnstraat - Twijnstraat bij Het Haesgen - nog een dikke ketting	914 pond	97-8-o	88v
Peter van Ravestein	6	op de Neude bij de Gulde Poert - bij Rosendaal (=Oudegracht) - bij Schonevelts - Geertekerkhof - bij de Vollerbrug voor de Twijnstraat	865 pond	86-10-o	88v
Gerbrand de Vries	3	bij het Duitse Huis - bij Clarenburg - achter mr Jan de Schoumeyster	789 pond	77-18-o	89r
Cornelis Adriaansz Slot (stadsschutmeester)		voor kettingen en ander ijzerwerk		199-13-o	88v
Jan Vink, stadssmid		al dergelijke kettingen, ander ijzerwerk, nagels voor de draaibomen, palen en haspels geplaatst om de stegen, straten en wallen van de stad af te sluiten		320-o-8	87r 21 oktober 1583
Albert Louwen, houtkoper		alle hout tussen 2/1 en 30/3/1583 geleverd voor draaibomen en palen, waar de ijzeren kettingen aan komen te hangen		ruim 199 pond	82v-83r
totaal				ongeveer 1105 pond	

*Uitgaven voor geleverde kettingen om daar de straten mee af te kunnen sluiten*¹⁷¹

Er zijn enkele duidelijke concentraties aan te wijzen.

De eerste is de Neude, een plaats die prima geschikt was voor de samenscholing van grote groepen. Een tweede punt betreft de Twijnstraat en het zuiden van de Oudegracht; blijkbaar wilde men zo controle over de Tolsteegpoort en het zuidelijk deel van de Oudegracht voorkomen. Een derde as loopt van de Geertekerk over de Springweg en het Duitse Huis naar de Mariaplaats en Achter Clarenburg - haaks daarop stond de Smeestraat. Het is mogelijk dat kettingen van de stadssmid en de stadsschutmeester in andere delen van de stad werden bevestigd. Toch wekt het de indruk dat de maatregel vooral tegen de eigen onrustige bevolking was gericht. De bewoners kregen blijkbaar sleutels om, bij noodgevallen, de sloten open te maken. Zoals te verwachten was, vielen vele kettingen aan vandalisme ten prooi, waarna ze weer hersteld moesten worden. In 1606 gebeurde dat voor het laatst; vijf jaar later werden de barricades definitief opgeruimd.¹⁷²



De Neude in 1744 met de winkels en werkplaatsen met hun luifels en toonbanken. Het grote huis met de trapgevel aan de rechterkant heeft een boog waardoor men naar de Munt ging. Tekening door Jan de Beijer. HUA, Beeldmateriaal, 35622.

De tweede grootschalige vordering van klokken betrof de boven behandelde verkoop van 73 klokken in 1586, die met name uit Utrecht zelf afkomstig zullen zijn geweest. Nergens vinden we echter de verkoop van een klok aan 't Woudt. De resoluties van de Staten bevatten niets; evenmin als die van Gedeputeerde Staten. En ook de resoluties van het Utrechtse stadsbestuur zwijgen over een verkoop. De rekeningen geven geen ander resultaat. Die van de Eerste en die van de Tweede Kamer van Utrecht vermelden niets. Van de Staten zijn slechts de rekeningen van het oudschuldgeld, een belasting, over, zonder enig resultaat echter.¹⁷³

Dan zijn er nog maar een paar mogelijkheden over. Misschien heeft de Utrechtse fortificatiemeester klokken kunnen verkopen. Ook de Utrechtse Staten kunnen dit gedaan hebben zonder dat we dit kunnen controleren. Hun rekeningen zijn namelijk niet bewaard gebleven. Misschien hebben de inwoners van 't Woudt hun klok cadeau gekregen of is deze onderhands verkocht. Ook kan deze direct van een instelling gekocht zijn. Zo kocht de stad Utrecht in 1593 nog een klok van de rentmeester van het Margaretengasthuis, die daarna in de Catharijnepoort werd gehangen. Een van de klokken uit de Oudmunsterkerk, die in 1554 door Jan Tolhuis gegoten Odulfusklok, is door de stad Utrecht blijkbaar niet aan de Amsterdamse koopman verkocht. Deze klok is in de Wittevrouwenpoort terechtgekomen en bestaat nog steeds.¹⁷⁴

Blijkbaar was er ook een illegaal circuit in klokken. Gedeputeerde Staten van Utrecht nemen op 8 augustus 1590 namelijk een besluit over 'een gevonden clock'.¹⁷⁵ Daarover was door kapitein Honthorst gerapporteerd. Deze moest de klok direct op kosten van de Staten doen bergen. Die klok zal wel niet aan de kant van de weg hebben gelegen. Waarschijnlijker is dat de kapitein een klok op het spoor was gekomen, die bij katholieken of bij een handelaar was verborgen. Vlak daarvoor waren de kerkmeesters van 't Woudt in Utrecht op klokkenjacht gegaan. Wisten ze dat meer van dergelijke klokken opdoken of was bekend, dat er nog de nodige klokken voorradig waren, in de stad Utrecht of bij collega-kerkmeesters op het Utrechtse platteland? Wat de klok van 't Woudt betreft, zullen we, ondanks de uitgebreide zoektocht, niet weten waar deze vandaan is gekomen, tenzij er door een toevalsvondst nieuwe informatie boven tafel komt. Wel is duidelijk geworden onder welke omstandigheden deze op de markt is gekomen. Meest waarschijnlijk is dat de klok uit een van de dorpen van het Utrechtse platteland afkomstig is geweest, en wellicht pas laat uit een toren is gehaald of eerst verborgen is gehouden. Met zekerheid was de gieter Hendrik de Borch, afkomstig uit een vooraanstaand geslacht van Utrechtse klokken- en geschutgieters.

De Odulphusklok van de Oudmunsterkerk, door Jan Tolhuis in 1554 gegoten. Het is de enige klok uit deze kerk die bewaard is gebleven. Foto Ridderschapskwartier, 2013.



Wel geeft deze speurtocht meer diepte aan het hierboven geschetste, algemene verhaal over de afbraak van kerken. Ook specifieke, blijkbaar als 'katholieke' of verhandelbaar geziene voorwerpen werden geconfisqueerd en vervreemd. Deze opbrengsten werden op meerdere terreinen ingezet: er werd buskruit voor gekocht, waarbij opnieuw de relatie met Amsterdamse kooplui opvalt. Ook werden de gelden tegen de eigen, protesterende bevolking ingezet die het moeilijker werd gemaakt het bestuur onder druk te zetten door de controle over de straat over te nemen. En ten slotte was er een batig saldo dat voor andere zaken ingezet kon worden. De hele affaire van de klokken laat bovendien zien, met één beperkte categorie voorwerpen, hoe geschetst kan worden hoe de hele samenleving op drift was en hoe snel oude ideeën door nieuwe werden vervangen. Ondanks lokaal verzet op het platteland, waar men aan de eigen geschiedenis en het nut van klokken voor het eigen dorp was gehecht, wist het Utrechtse stadsbestuur deze klokken voor de eigen stad in te zetten. Uit het feit dat men uit het kleine 't Woudt, in het Delfland gelegen, naar Utrecht gestuurd kon worden om een klok te kopen, blijkt bovendien dat het wijd en zijn bekend was geworden in hoeverre men hier had gebroken met een oude traditie, of dat nu door eigen gewin was gemotiveerd, door de noodzaak met alle middelen eigen haard en eigen posities te beschermen, door een afkeer van gewijde 'katholieke' voorwerpen, of in een niet meer te ontcijferen combinatie van al deze elementen.

AFKORTINGEN

HUA: Het Utrechts Archief

SA II: Stadsbestuur van Utrecht 1577-1795

LITERATUUR

- Ackersdijck 1836** ➤ W.C. Ackersdijck, 'Bijdrage tot het medegedeelde [...]', *Tijdschrift voor geschiedenis, oudheden en statistiek van Utrecht* 2 (1836) 205-228.
- Adriaensen 1989** ➤ L.F.W. Adriaensen, 'De Bossche klokkengietersfamilie Moer, 1450-1570', *Noordbrabants historisch jaarboek* 6 (1989) 45-78.
- Arnold en Goodson 2012** ➤ John H. Arnold en Caroline Goodson, 'Resounding community: The history and meaning of medieval church bells', *Viator* 43 (2012) 99-130.
- Asch van Wijck 1836** ➤ H.M.A.J. Asch van Wijck, 'De graaf van Leicester te Utrecht', *Tijdschrift voor geschiedenis, oudheden en statistiek van Utrecht* 2 (1836) 1-40.
- Van den Bergh-Hoogterp 1990** ➤ Louise van den Bergh-Hoogterp, *Goud- en zilversmeden te Utrecht in de late middeleeuwen*, 2 dln, Den Haag/Maarssen 1990.
- Besemer 1963** ➤ W.C. Besemer, 'De werkstukken van de Utrechtse klokgieters', in: *Klokken en klokkengieters. Bijdragen tot de campanologie*, Asten 1963, 217-301.
- Ten Boom 1992** ➤ H. ten Boom e.a. (red.), *Utrechters entre-deux. Stad en Sticht in de eeuw van de Reformatie 1520-1620*, Delft 1992.
- Computationes 1844** ➤ 'Computationes de administratione domus seu scholae S. Hieronymi', in: *Archief voor kerkelijke en wereldsche geschiedenissen* 4 (1844) 65-73.
- Deys 2014a** ➤ Henk Deys, 'Tussen Utrecht en Gelre. Rhenen als grensvesting, 1499-1543', in: Toine Maas en Jan Vredenberg (red.), *Bescherm door steen. De stadsmuren van Rhenen*, Utrecht 2014, 14-25.
- Deys 2014b** ➤ Henk Deys, '"Tot preservatie van de stad van Rhenen." De stadsverdediging tijdens de Opstand, 1550-1600', in: Toine Maas en Jan Vredenberg (red.), *Bescherm door steen. De stadsmuren van Rhenen*, Utrecht 2014, 26-39.
- Dotd 1843** ➤ J.J. Dotd van Flensburg (ed.), 'De stads-kameraars-rekeningen, dienstbaar gemaakt aan de geschiedenis [...]' I', in: *Archief voor kerkelijke en wereldsche geschiedenissen, inzonderheid van Utrecht* 3 (1843) 203-272.
- Dorhn-Van Rossum 1996** ➤ Gerhard Dorhn-Van Rossum, *History of the Hour. Clocks and modern temporal orders*, Chicago/ Londen 1996.
- Donkersloot-de Vrij 1989** ➤ Marijke Donkersloot-deVrij, *Kaarten van Utrecht. Topografisch en thematische kartografie van de stad uit vijftiende eeuw*, Utrecht 1989.
- Elias 1903** ➤ Johan E. Elias, *De vroedschap van Amsterdam 1578-1795 I*, Haarlem 1903.
- Fehrmann 1967** ➤ C.N. Fehrmann, *De Kamper klokgieters. Hun naaste verwanten en leerlingen*, Kampen 1967.
- Fehrmann en Besemer 1963** ➤ C.N. Fehrmann, met medewerking van J.W.C. Besemer, 'De Utrechtse klokgieters en hun verwanten', in: *Klokken en klokkengieters. Bijdragen tot de campanologie* (Asten 1963) 159-216.
- Geuns 2009** ➤ Sjoerd van Geuns, *500 jaar Van Wouklokken in de Utrechtse Domtoren*, Utrecht 2009.
- Haslinghuis 1956** ➤ E.J. Haslinghuis, *De Nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst. Deel II De provincie Utrecht. Eerste stuk: de gemeente Utrecht*, Den Haag 1956.
- Haverkate en Van der Peet 1985** ➤ H.M. Haverkate en C.J. van der Peet, *Een kerk van papier. De geschiedenis van de voormalige Mariakerk te Utrecht*, Zutphen 1985.
- Hazewinkel 1928** ➤ H.C. Hazewinkel, 'Voor 400 jaar', *Jaarboekje Oud-Utrecht* 1928, 47-87.
- Hoekstra 1981** ➤ T.J. Hoekstra, 'Marcelis Keldermans, mr van den wercken van de starcke Vredenburg t'Utrecht en bouweester der vestiecheden van de sterckten in Gelderland (ca. 1500?-1557) in: T.J. Hoekstra, H.L. Janssen en I.W.I. Moerman (red.), *Liber castellorum, 40 variaties op het thema kasteel*, Zutphen 1981, 170-186.
- Hoekstra 1982** ➤ T.J. Hoekstra, 'Vredenburg Castle at Utrecht (1529-1577)', in: *Château Gaillard IX-X* (1982) 145-174.
- Hoekstra 1996** ➤ T.J. Hoekstra, 'Marcelis Keldermans (ca 1500-1557) bouwmeester', in: J. Aalbers e.a. (red.), *Utrechtse biografieën* 3, Amsterdam/Utrecht 1996, 86-90.
- Hoekstra 1997** ➤ T.J. Hoekstra, 'Vredenburg; de bouw van en het leven op een zestiende-eeuwse citadel (1529-1532)', in: Geeske Bakker en Tarq. Hoekstra (red.), *Het stenen geheugen. 25 jaar archeologie en bouwhistorie in Utrecht*, Utrecht 1997, 112-143.

Hogestijn 1983 ► C.M. Hogestijn, *De torenmuziek van Deventer. Een geschiedenis van torens, uurwerken, lui- en spekklokken van de Grote of Lebuïnuskerk te Deventer*, Deventer 1983.

Van den Hoven van Genderen 1997 ► Bram van den Hoven van Genderen, *De heren van de kerk. De kanunniken van Oudmunster te Utrecht in de late middeleeuwen*, Zutphen 1997.

Van den Hoven van Genderen en Rommes 1995 ► Bram van den Hoven van Genderen en Ronald Rommes, 'Rijk en talrijk. Beschouwingen over de omvang van de Utrechtse bevolking tussen circa 1300 en het begin van de 17e eeuw', *Jaarboek Oud-Utrecht* 1995, 53-85.

Hundertmark en Van Vliet 2010 ► Hein Hundertmark en Kaj van Vliet, met medewerking van René de Kam, *De Paulusabdij. Achter de muren van Utrechts oudste klooster*, Utrecht 2010.

Hurx 2010 ► Merlijn Hurx, *De particuliere bouwmarkt in de Nederlanden en de opkomst van de architect (1350-1530)*, proefschrift Delft 2010.

De Jong 2015 ► Emma De Jong, 'Thermae Diocletiani': Van Noyen's Ambitious Reconstruction of the Baths of Diocletian for Admirers of Architecture and the Antique. Masters thesis, University of London 2015.

De Jonge en De Vos 2000 ► Krista De Jonge en Annemie De Vos, 'Architectuur ten tijde van de aartshertogen: het hof achterna', in: Krista De Jonge, Annemie De Vos en Joris Snaet (red.), *Bellisimi ingegni, grandissimo splendore. Studies over religieuze architectuur in de Zuidelijke Nederlanden tijdens de 17e eeuw*, Leuven 2000, 11-42.

Kalveen 1992 ► C.A. van Kalveen, 'De nalatenschap van de S. Paulusabdij te Utrecht', in: H. ten Boom e.a. (red.), *Utrechters entre-deux. Stad en Sticht in de eeuw van de Reformatie 1520-1620*, Delft 1992, 43-66.

Kalveen 1997 ► C.A. van Kalveen, 'De vijf adellijke vrouwenkloosters in en om de stad Utrecht', in: E.S.C. Erkelens-Buttinger e.a. (red.), *De kerk en de Nederlanden. Archieven, instellingen, samenleving*, Hilversum 1997, 152-167.

De Kam 2000 ► René de Kam, 'Een waardig huis der stad'. Twintig eeuwen in en om het Utrechtse stadhuis, Utrecht 2000.

Kaplan 1995 ► Benjamin Kaplan, *Calvinists and libertines. Confession and Community in Utrecht, 1578-1620*, Oxford 1995.

Klück e.a. 2004 ► Bart Klück, Agnes Hemmes en René de Kam, *Het Utrechtse antwoord. De bastions van Karel V*, Utrecht 2004.

Kolman 1993 ► Chr.J. Kolman, *Naer de eisch van 't werck. De organisatie van het bouwen te Kampen 1450-1650*, Utrecht 1993.

Lehr 1963 ► André Lehr, 'Middeleeuwse klokkengieterkunst', in: *Klokken en klokkengieters. Bijdragen tot de campanologie*, Asten 1963, 13-158.

Lehr 1971 ► André Lehr, *Van paardebel tot spekklok. De geschiedenis van de klokgieterkunst in de Lage Landen*, Zaltbommel 1971.

Lhermite 1896 ► Jehan Lhermite, *Le passetemps*, E. Ouverleaux en J. Petit (ed.), Antwerpen, Gent en Den Haag 1896.

Luksen-IJtsma 2010 ► A. Luksen-IJtsma e.a., *Klokken gieten naast de kerk. Opgravingen op het Pieterskerkhof in Utrecht*. Basisrapportage Archeologie 50, Utrecht 2010.

Maassen 2003 ► Jacques Maassen, 'Voorslag, beiaard en trommelspeelwerk', in: G.W.C. van Wezel (red.), *De Onze-Lieve-Vrouwekerk en de grafkapel voor Oranje-Nassau te Breda*, Zwolle 2003, 381-394.

Meilink-Hoedemaker 1985 ► L.J. Meilink-Hoedemaker, *Luidklokken en spekklokken in Delft. Een cultuur-historische studie over een Nederlands erfgoed*, Delft 1985.

Moerman 1983 ► J.W. Moerman, *De kerk van 't Woudt, 3e druk, 't Woudt 1983*.

Moerman 1988 ► J.W. Moerman, 'De kerktoren van 't Woudt', in: *Monumenten en historische merkwaardigheden. Het bouwkundig erfgoed in de gemeente Schipluiden*, Schipluiden 1988.

Moerman 2012 ► Jacques Moerman, 't Woudt. De rijke geschiedenis van het kleinste dorp van Nederland, Schipluiden 2012.

Munters 1972 ► J. Grauwels (ed.), *Dagboek van gebeurtenissen opgetekend door Christiaan Munters, 1529-1545*, Assen 1972.

Perks 1974 ► W.A.G. Perks, *Zes eeuwen molens in Utrecht*, Utrecht/Antwerpen 1974.

Van der Poest Clement en Don 1979 ► A. van der Poest Clement en Cor Don, *Luidklokken en carillon van Schiedam*, Vlaardingen 1979.

Poettgen 1997 ► Jörg Poettgen, *Glocken der Spätgotik. Werkstätten von 1380 bis 1550*, Geschichtlicher Atlas der Rheinlande Beiheft XII/4, Keulen 1997.

Pollmann 2000 ► Judith Pollmann, *Een andere weg naar God. De reformatie van Arnoldus Buchelius (1565-1641)*, Amsterdam 2000.

Raven 1865 ► J.W.L. Raven (ed.), 'Kronijk van Utrecht 1576-1591', in: *Kronijk van het Historisch Genootschap gevestigd te Utrecht 5e serie 21 (1865) 530-576*.

Recht en slecht 1976 ► *Recht en slecht. Een registratie van misdaad en straf in de stad Utrecht 1550-1575*, Gemeentelijke Archiefdienst Utrecht 21 mei - 3 juli 1976.

Rengers Hora Siccama 1905 ► D.G. Rengers Hora Siccama, *De geestelijke en kerkelijke goederen onder het canonieke, het gereformeerde en het neutrale recht*, Utrecht 1905.

Ross 1989 ► Alice Ross, 'Het eerste stadhuis van Utrecht, een belangrijke verbouwing in 1546', in: *Jaarboek Oud-Utrecht* 1989, 37-57.

Van Schaik 2000 ► A.H.M. van Schaik, 'Een nieuwe heer en een andere leer (1528-1618)', in: R.E. de Bruin e.a. (red.), 'Een paradijs vol weelde'. *Geschiedenis van de stad Utrecht*, Utrecht 2000, 190-249.

Slokker 2010 ► Nico Slokker, *Ruggengraat van de stad. De betekenis van gilden in Utrecht, 1528-1818*, Amsterdam 2010.

Smits van Waesberghe 1937 ► Jos Smits van Waesberghe, *Klokken en klokkengieten in de Middeleeuwen. Een muziekhistorische studie*, Tilburg 1937.

Struick 1984 ► J.E.A.L. Struick, *Utrecht door de eeuwen heen*, Utrecht/Antwerpen 1984.

Tijdschrift 1836 ► *Tijdschrift voor geschiedenis, oudheden en statistiek van Utrecht 2* (1836).

Tijs 1999 ► Rutger Tijs, *Renaissance- en barokarchitectuur in België. Vitruvius' erfenis en de ontwikkeling van de bouwkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, Tielt 1999.

Van der Vlerk 1983 ► L.C. van der Vlerk, *Utrecht ommuurd. De stedelijke verdedigingswerken van Utrecht*, Vianen 1983.

Van de Water 1729 ► Johan van de Water, *Groot placaatboek vervattende alle de placaten ...* (Utrecht 1729).

Weber 1981 ► Annette Weber, Schutterij of geschutter? De Utrechtse burgerhoplieden 1572-1610, scriptie Utrecht 1981.

Wilmer 1978 ► C.C.S. Wilmer, 'De veranderingen in het Utrechtse stadsbeeld van ca. 1570 tot ca. 1620', *Jaarboek Oud-Utrecht* 1978, 89-105.

NOTEN

- Specifiek voor Utrecht met name het Jaarboek Oud-Utrecht 1978 dat de Unie van Utrecht herdacht en daarin vooral Wilmer 1978.
- Het Utrechts Archief (hierna HUA), Stadsbestuur van Utrecht 1577-1795 (hierna SA II), inv.nr. 1, stuk 36c. Zie ook Rengers Hora Siccama 1905, 279-286 voor een eerder besluit en 297-305. De uitspraak van 1581 behandelt hij echter niet.
- HUA, SAIL, inv.nr. 1, stuk 36c: 'om een accordt daer van te maecken ofte vergaderen tot het uuijwerck inden Dom'.
- Zie voor een veel diepgravendere studie vooral Kaplan 1995, dat aan de basis van al het nieuwe onderzoek staat; voor de eeuw van de Reformatie daarnaast de bundel Ten Boom 1992. Een ouder werk is van de hand van Van Hulzen. Uitvoerig bij Struick 1984, 179-199. Veel interessante informatie ook bij de zeventiende- en achttiende-eeuwse geschiedschrijvers Bor en Wagenaar. Kortere samenvattingen in de recente stads- en provinciegeschiedenis.
- Dit stuk bouwt voort op een voordracht, gehouden op 23 september 2016, op een door Merlijn Hurx en René de Kam georganiseerd symposium over Stad en Kerkenbouw in de late middeleeuwen. Waar andere sprekers zich inderdaad bogen over het bouwen in de stad, was mijn onderwerp de relatie tussen een stad en de afbraak van haar gebouwen.
- Aan de basis liggen nu Haslinghuis 1956, 41-57; Van der Vlerk 1983 en Klück e.a. 2004. Het laatste werk geeft het beste detailoverzicht. Centraal daarnaast de vele studies over Vredenburg van de hand van Hoekstra. De volgende alinea is op deze werken gebaseerd. Zie daarnaast de rapporten over diverse archeologische observaties en opgravingen.
- Al in 1529 noteerden de Habsburgse inspecteurs dat de stadsmuur ter hoogte van het geplande Vredenburg vervallen was en ondiep gefundeerd: Hoekstra 1982, 150. Een aantal keren wordt na de Opstand ook gemeld dat delen van de muren, wallen of een toren is ingestort of is vervallen. Zo haalde Alert van Hoboken acht roeden (30 meter) omgevallen muur bij het Quintijnsghasthuis op voor 180 pond in 1578: HUA, SAIL, inv.nr. 1259-1, fol. 121.
- Voor de molens Perks 1974, 60, 62-64, 137, 139, 144, 151, 165, 173 en 183.
- De aanstelling van de schepen Jan van Leemput tot fortificatiemeester en inner gelden afbraak Oostbroek op 12-4-1580 in HUA, SAIL, inv.nr. 121-1, 140.
- In 1577/78 wordt bijvoorbeeld verantwoording afgelegd van de 'onkosten om te fortificeren mit nye bolwercken', de verdieping van de 'borchwallen' en de verhoging en verbreding van de stadswallen. Dat is gedaan 'bij de quojeren groot 26 blade-ren daer inne staen alle de bestedinge gescreven bijde hant van de secretaris vander stadt': HUA, SAIL, inv.nr. 1259-1, fol. 114r. Wij hebben echter voornamelijk totaalbedragen en niet langer dat kohier.

- 11 HUA, SA II, inv.nr. 1259-2, fol. 94r-95r. Oorspronkelijk telde een pond Vlaams 240 groten waardoor het zes keer zoveel waard was. In feite gaat het hier om het pond Hollands van 40 groten, de gebruikelijke rekenmunt die ook Karolusgulden werd genoemd en die door de Habsburgers werd voorgeschreven als eenheidsstandaard in hun rekeningen.
- 12 Ibidem, nr. 1259-1, fol. 114-117.
- 13 Ibidem, fol. 116r en 123r.
- 14 Ibidem, fol. 117-119v en 121. Met de ‘borchwal’ wordt gewoonlijk de gracht bedoeld; bij de ‘wal’ tussen Vredenburg en de Schupstoel wordt de aarde eruit gehaald, wat me ertoe brengt ‘wal’ in deze gevallen ook als gracht of singel te interpreteren.
- 15 Ibidem, fol. 80r-86, 131r en 136r.
- 16 Ontleend aan Dodt 1843, 253-254, gecontroleerd met HUA, SA II, inv.nr. 1259-2. Het totaalbedrag is meer dan de som der delen, omdat allerlei kleinere uitgaven niet in de tabel zijn gezet.
- 17 Het besluit tot het inrichten van een artilleriehuis op 15-9-1579: HUA, SAIL, inv.nr. 121-1, 113.
- 18 HUA, SAIL, inv. 1259-1, fol. 2-4.
- 19 Raven 1865, 535.
- 20 Dodt 1843, 250-251. Voor het schoorsteengeld en de achtergrond Van den Hoven van Genderen en Rommes 1995, 67-71.
- 21 HUA, SAIL, inv.nr. 1079, 18, akte van 15 september 1580 waarbij Frederik Schenk en zijn vrouw Christina Mor (van Dashorst) een erfrente van 62½ Karolusgulden kopen ‘tot fortificatie’ van de stad. Ook tal van andere familieleden waren hierbij betrokken.
- 22 Raven 1865, 535-536 en Van den Bergh-Hoogterp 1990, met een overzicht van de schamele restanten. Uiteindelijk leverde dit 3.000 Karolusgulden op. Om te voorkomen dat het alle kapitaal kwijt raakte, had het Domkapittel besloten vlak voor de confiscatie het zilver om te laten smelten; bij de Dom verwachtte men dat dit 8.000 gulden zou opleveren waarmee men de schulden wilde verminderen; ook andere instellingen deden dit (ibidem, 394-396 en 699, 727-729 en 778).
- 23 Raven 1865, 549 en 553; Haverkate en Van der Peet 1985, 43-44.
- 24 HUA, SA II, inv.nr. 1310. In de rekeningen van de Tweede Kameraar staat aangetekend, dat de kameraar hiervan een ‘particulier rekeningen’ heeft opgesteld. Bij uitzondering is deze dus bewaard gebleven (ibidem, inv.nr. 1259-6, fol. 2r).
- 25 Zijn zoon Dirk Petersz zou met twee anderen in 1599 octrooi aanvragen bij de Staten voor een proces om dun lood te gieten - wellicht had zijn vader hier al een reputatie in. De kosten voor het gieten bedroegen 160 pond, die de kameraar in zijn gewone rekening opnam.
- 26 HUA, SA II, inv.nr. 1310.
- 27 Dodt 1843, 258.
- 28 De straf wordt niet vermeld in Recht en Slecht 1976.
- 29 Dodt 1843, 249, 256. Adriaan fungeerde ook als ‘fortificatiemeester ende ingenieur van de staten ’s lants van Utrecht’, een vergelijkbare taak in dienst van het gewest. In april en mei 1581 bezocht hij bijvoorbeeld twee maanden lang met zijn vrouw Utrecht.
- 30 Ibidem, 249 en HUA, SAIL, inv.nr. 1259-1, fol. 142v-143r. Beiden ontvingen hiervoor maar liefst ruim 282 pond. Ook andere Hollandse architecten werd overigens om advies gevraagd.
- 31 Voor de architecten en hun werken Hoekstra 1981; Ross 1989; Hoekstra 1996 en Klück e.a. 2004. Hoekstra 1981, noot 44 meldt dat Hendrik overigens vanaf 1561 als architect van de stad Utrecht wordt aangeduid; 1578 zou dan als loonsverhoging gezien kunnen worden: Dodt 1843, 251. Van Noijens grafschrift geeft hem de titel van ‘architectus generalis’ van beide Habsburgers: Hoekstra 1981, noot 50.
- 32 Tijs 1999, 83; De Jong 2015; De Jonge en De Vos 2000, 12.
- 33 Waarbij er ook vertakkingen naar andere vormen van handwerk waren. Willem van Noort sr., de stadsarchitect, stamde weer uit een bekende familie van Utrechtse beeldsnijders en goudsmeden. Willems dochter was getrouwd met Filips van Noijen, de goudsmid. Filips en Sebastiaan waren weer de zonen van Jan van Oey, de bekendste Utrechtse beeldsnijder uit de eerste helft van de zestiende eeuw, met werk voor onder andere de kapittels van Oudmunster en Sint-Marie. Op hun beurt waren ze weer verwant aan de familie Van Malborch, de bekendste makers van borduurkunst en glas en loodwerk uit de eerste helft van de zestiende eeuw. Voor de vele onderlinge connecties, zie ook Van den Bergh-Hoogterp 1990.
- 34 Dodt 1843, 249; de aanstelling op 20 oktober 1578 in HUA, SAIL, inv.nr. 121-1, 61.

- 35 Voor de organisatie van het bouwbedrijf, de stadsmetselaar en de architect-ontwerper: Kolman 1993, met name 186 en 290-292, specifiek voor Willem van Noort. Uitvoeriger Hurx 2010, 198-279.
- 36 HUA, SA II, inv.nr. 1259-10, fol. 5. Zie ook ibidem nr. 1243-4, fol. 68r waarbij Cors Jansz ‘in openbaer opslach gemynt ende gecoft heeft’ alle materialen uit de kerk en het koor van de Minrebroeders.
- 37 Hoekstra 1997, 132-134.
- 38 HUA, SA II, inv.nr. 1259-10, fol. 91, leveranties in februari 1586, betalingen op 21/8/1586 en 16/11/1587.
- 39 Ontleend aan de transportakten op de studiezaal HUA. Hun broer Hubert Jansz van Cothen, bakker, had huizen op de Twijnstraat (1576), ABC-straat (1578), de Groenestraat (1582) en de Nieuwegracht, hoek ABC-straat (1585).
- 40 Ontleend aan de transportakten op de studiezaal HUA. Voor het testament van Jelis Jansz van Hoboken en zijn vrouw Goosje Reijersdr van 23/10/1591: HUA, Notarissen 1560-1905, toegang 34-4, inv.nr. 23, notaris Jacob van Herwaarden, nr. 17. Hij geeft zijn vrouw een lijftocht van 300 gulden, vier kinderen uit een eerder huwelijk ieder 150 gulden en zijn andere drie kinderen van wie een overleden was ieder 250 gulden. Ook zijn vrouw gaf legaten aan haar verwanten.
- 41 Dodt 1843, 237. Voor de kaart Donkersloot-de Vrij 1989, 14 en 30-31.
- 42 Wat dit stuk niet beoogt, is om in te gaan op de complexe besluitvorming en conflicten, zoals bijvoorbeeld bij de kerk van Oudmunster waarbij besluiten, adviezen en beroepen elkaar in snel tempo opvolgen. Goed overzicht, met verwijzing naar de rechtshistorische literatuur bij Van Kalveen 1992, 45-49 en Van Kalveen 1997, 163-167. Sommige kloostergebouwen bleven bovendien nog decennia deels staan.
- 43 Zie ook Van Kalveen 1997, 165. De stad geeft de volgende reden: ‘alsoe grotelick te beduchten is indien de viant enigen voirs-poet toege’, waarom ze op 12 maart 1580 de abt van Oostbroek vriendelijk verzoeken zijn klooster te doen ontruimen om het daarna af te kunnen breken en de gelden aan de fortificatie te besteden: HUA, SAIL, inv.nr. 121-1, 134.
- 44 Raven 1865, 535.
- 45 Dodt 1843, 249. Overigens verbleven in 1581 en 1582 nog steeds de gardiaan en sommige broeders van de predikheren in Utrecht. Voor de oude minrebroeders werd een passend verblijf in een convent gezocht.
- 46 Zie HUA, SAIL, inv.nr. 1243-3, fol. 68v-69; nr. 1243-4, fol. 68r-69r; nr. 1243-9, fol. 57v-58v; nr. 1105; nr. 1079, fol. 19v-36, tussen 1580 en 1584; nr. 1259-5, fol. 87r-89r, 90v-92v; nr. 1259-6, fol. 24r, 56r-58r; nr. 1259-7, fol. 53r; nr. 1259-8, fol. 3r; nr. 1259-15, fol. 2v en 3v.
- 47 Het besluit hun klooster te verkopen was al op 16 februari 1580 genomen: HUA, SAIL, inv.nr. 121-1, 131.
- 48 HUA, SA II, inv.nr. 1259-5, fol. 62r-66v; nr. 1259-6, fol. 57v.
- 49 HUA, SAIL, inv.nr. 1259-5, fol. 66v en 91r.
- 50 Ibidem, fol. 66v en 87r.
- 51 Opvallend is dat in de zeventiende eeuw veel gilden een verblijf kregen in ruimtes, die tot kloosters of gasthuizen hadden behoord: Slokker 2010, 252-258.
- 52 Raven 1865, 550; HUA, SAIL, inv.nr. 1243-5, fol. 50 (met het aanpalende Vredenburg: het ‘erf ende de pleijn van Vreborch [...]’ van leste huysinghe over sunte Elisabethskerck [...]).
- 53 HUA, SAIL, inv.nr. 1259-5, fol. 75v; nr. 1259-6, fol. 80v.
- 54 Ibidem, inv.nr. 121-2, 125, 185. Hundertmark en Van Vliet 2010, 171-173.
- 55 HUA, SAIL, inv.nr. 121-2, 7 juni 1586 ‘volgende ’t begeren’ van de burgerhoplieden. Formeel waren het hier de Staten die besloten: Van Kalveen 1992, 48. Voor de burgerhopmannen en hun positie Weber 1981. Voor de sfeer in de stad en de vijandige houding van de elite tegen nieuwkomers uit de lagere klassen: Pollmann 2000, 53-54; 66-68 en 106-107.
- 56 Deys 2014b, 33-35; zie ook 46-49.
- 57 Raven 1865, 557-558; Kaplan 1995, 166-167; HUA, SAIL, inv.nr. 121-2, 115; nr. 1259-7, fol. 2. De kerk van Vreeswijk werd dus niet door de Spanjaarden in brand gestoken zoals overal beweerd wordt, maar door Maarten Schenk van Nydeggen met huurtoepen uit Bremen. Deze was net weer in Staatse dienst getreden en was bij Amerongen een van de aanvoerders geweest die een nederlaag had geleden.
- 58 Dodt 1843, 264; Kaplan 1995, 166-167.
- 59 Voor dit en het volgende calvinistische bewind Kaplan 1995, 166-193; zie ook Raven 1865, 560; Asch van Wijck 1836 en Ackersdijck 1836. Voor de Hieronymusschool de rekeningen in Computaciones 1844. Tot en met 1585 blijken de goederen daarvan inderdaad door goed-katholieke kanunniken beheerd te worden.

- 60 Raven 1865, 565-570; Kaplan 1995, 179-180. Tijdschrift 1836, 192; HUA, SA II, inv.nr. 121-2, 123, 127, 143, 200; nr. 1259-10, fol.2-4r., fol.70, fol. 100r.
- 61 Op de formele gronden, het 'redressement', en de geplande confiscatie van goederen om daar de predikanten en de charitatieve zorg mee te betalen, kan ik hier niet ingaan. Zie Rengers Hora Siccama 1905, 275-347, 349-414, 457-467, 622-644 met tal van relevante gegevens. De Hieronymusschool werd al eerder deels door de kapittels gesteund.
- 62 HUA, SA II, inv.nr. 121-2, 110 en 113.
- 63 Ibidem, 115 en 118.
- 64 Ibidem, 125, 127 en 147. Zie ook Raven 1865, 561.
- 65 Ibidem, 114.
- 66 HUA, SAII, inv.nr. 121-2, 160, 163, 164, 166, 168, 183, 186 en 200.
- 67 Bovendien waren er nog aftrekposten. Zo werd de kamer van de non Stephanía van Wael in het klooster Mariëndaal voor 40 pond gerepareerd; de nonnen of 'jofferen' Van Delwijnen en Van Groeneveld kregen voor de herbouw van hun 'cameren' zelfs 300 pond uitgekeerd. HUA, SAII, inv.nr.1259-10, fol. 110r.
- 68 Dodt 1843, 267; HUA, SAII, inv. nr. 1259-15, fol. 25v-26r. De Quintijnsbrug bij de Nieuwegracht was overigens aanzienlijk goedkoper: in december 1580 namen de Van Hobokens voor 275 pond op zich om deze brug af te breken en weer op te bouwen: nr.1259-5, fol.84r.
- 69 Dodt 1843, 264; HUA, Staten II, inv.nr. 937. De alimentatie voor de zes zusters van het Jeruzalemconvent, die waren uitgetreden, bedroeg in 1582/83 voor ieder 40 pond; de nonnen van de Servaasabdij zaten sinds 1579 in een heel andere categorie, met voor ieder 150 pond. Ibidem, nr. 1259-5, fol. 101r. Een van de studenten was de later beroemde Johannes Utenbogaert.
- 70 HUA, SAII, inv.nr. 1259-6, fol. 54v.
- 71 Ibidem, fol. 54 en 58v; nr. 1259-7, fol. 57.
- 72 Ibidem, inv.nr. 1259-10, fol. 69v en 1259-1, fol. 77r.
- 73 Ibidem, inv.nr. 1259-16, fol. 65v-66r. De naam Geertebolwerk zal ontstaan zijn, omdat vaak gesproken wordt van het bolwerk achter St Geerte, als dichtstbijzijnde belangrijkere locatie waarnaar een weg zal hebben gelopen. Op 6-2-1580 worden enkele linnenramen verkocht op het 'Bolwerck van Stoutenborch'. Elders wordt Stoutenburg gelijk gesteld met de Masentoren die 'achter' de Geertekerk lag; het zou dus ook kunnen dat niet het Mariabolwerk wordt bedoeld maar een toren dicht bij de Geertekerk in de buurt: HUA, SAII, inv.nr. 121-1, 129v-130r en 1259-3, fol.91.
- 74 Ibidem, inv.nr.159-5, fol. 76r, 84 en 90r; het artilleriehuis op 16-12-1578: HUA, SAII, inv.nr. 121-1, 71.
- 75 Slokker 2010, 44 en 253-254 (in 1644 zaten ze in de Abraham Dolesteeg).
- 76 HUA, SA II, inv.nr. 1243-3, fol. 68v. Op 9 april 1580 had Hendrik Jansz van Cothen aangenomen om de kap van het Schoonhuis af te breken, met de leien, het hout, het lood en het ijzerwerk, en daarnaast de zijmuren, beginnend bij de oude gevel bij de Buurkerk, tot op het fundament af te breken. Vervolgens zou hij dat opnieuw optrekken vanaf de fundamente. De aanneemsom hiervan bedroeg 1.165 pond. HUA, SAII, inv.nr. 1259-3, fol. 91v-92. Ook het middelste gewelf werd afgebroken; Anthonis Gerrits Raepop bracht voor 50 pond het puin naar de gracht van Vreeburg.
- 77 HUA, SAII, inv.nr. 1259-6, fol. 23 en 26; nr. 1259-7, fol.5v. Het is aanlokkelijk om te veronderstellen dat de nieuwe muziek medegeïnspireerd was op het samenspielen met de beiaard (zie verderop).
- 78 Dodt 1843, 267. In 1582 was een ander exemplaar afgeschreven, ongeveer 250 bladen groot, voor 12 pond: ibidem, 259.
- 79 Dodt 1843, 262; HUA, SAII, inv.nr. 1301-1, 1585/86, fol. 57.
- 80 Al deze uitgaven staan grotendeels niet in de stedelijke kameraarsrekeningen (zie Dodt 1843, 262 voor de uitzondering), maar in de rekeningen over de inkomsten van de stad uit de Statenimposten tussen februari 1585 en februari 1590: HUA, SAII, inv. nr. 1301-1 en 1301-2.
- 81 Ibidem, inv.nr 1301-2, fol. 24v en fol. 38.
- 82 Ibidem, nr. 1301-2, fol. 26r.
- 83 De eerste, latere vermelding in een Plutarchusvertaling uit 1603 door Adam van Zuilen van Nijvelt, een edelman en militair met sterke Utrechtse connecties.
- 84 Roger North, second Baron North, nauw bevriend met Leicester, werd tegelijk met de graaf met een verguld zilveren lampetkan vereerd (ruim 343 pond): Dodt 1843, 265.

- 85 Hundertmark en Van Vliet 2010, 133 en 173.
- 86 HUA, SAII, inv.nr. 1301-1, 1586/87, fol. 29r. Een deel van de glazen kan ook voor het Bisschopshof zelf zijn gemaakt.
- 87 Wel zitten daar ook kleinere uitgaven bij voor schuithuur, voor escortes en soldaten. Bovendien is er enige onzekerheid omdat er in 1586/87 ook uitgaven worden gedaan voor het verblijf van Leicester in het Duitse Huis, die niet altijd uit elkaar te houden zijn: zo in HUA, SAII, inv.nr. 1301-1, 1586/87, fol. 27 en 29v.
- 88 Zie Ross 1989 en De Kam 2000, 49-63.
- 89 HUA, SAII, inv.nr.1259-1, fol. 73r (uitbetaald in lijfrenten voor zijn kinderen) en 1259-2, fol. 83r.
- 90 De Kam 2000, 65; Van den Hul 1982, 111-113. Volgens de oorspronkelijke ordonnantie van de gecommiteerden uit 1581 was een ander plan om de klokken in de Domtoren te hangen.
- 91 Op 28 maart 1587 krijgt Claas Florisz nog 23½ pond betaald voor het maken van drie bestekken: een voor het koor van de Buurkerk met zijn erven en straat; een ander voor de sacristie van de Minrebroeders uit 1583, en nog een voor het koor van de Buurkerk in 1586. Bovendien had hij de Kromme Nieuwegracht, de muren en wallen rond de Hieronymusschool opgemeten. HUA, Stadsbestuur II, inv.nr. 1259-10, fol.69v-70r. Plannen voor de aanleg van de Choorstraat waren overigens al eerder gemaakt.
- 92 HUA, Stadsbestuur II, inv.nr. 1259-6, fol. 85-89 en inv.nr. 1259-7, fol. 6r.
- 93 Zie de uiterst beknopte en slecht interpreteerbare grafiek in Hoekstra 1982, 170, die niet goed te rijmen valt met uitspraken op 152-153 aldaar, waar waarschijnlijk ook de afbraakkosten van huizen en andere uitgaven zijn meegenomen zodat hij over 50.000 pond voor 1529 spreekt.
- 94 HUA, Financiële instellingen landsheer en Staten, inv.nr. 46. Voor Rhenen recent Deys 2014a, 22 die op ruim 35.000 pond uitkomt voor torens en een nieuwe wal.
- 95 HUA, SAII, inv.nr. 1301-1, 1585/6, fol. 51r en 1586/87, fol. 36v-37r. Te laat kwam ik erachter dat er nog mogelijkheden waren in rekeningen die in het Domarchief worden bewaard: HUA, Archief Domkapittel, inv.nr. 3479-3493. Het zou te omvangrijk zijn om die hier ook in te verwerken.
- 96 HUA, SAII, inv.nr. 1259-1, fol.145r; nr. 1259-2, fol. 107; nr. 1259-3, fol. 98; nr. 1259-10, fol.102r-106r; buskruit deed 52 of 53 pond per honderd pond gewicht. Het lijkt erop dat in de jaren daarvoor veel minder aan ammunitie werd uitgegeven.
- 97 Onder andere HUA, SAII, inv.nr. 1301-1, 1585/86, fol. 56 en 1586/87, fol. 26, 35v en 37 en nr. 1259-14, fol 101 met alleen al 2.390 pond.
- 98 HUA, SAII, inv.nr. 1259-14, fol. 102v. Hij had dan ook geprobeerd slecht inbare posten uit het verleden binnen te krijgen.
- 99 HUA, Statenarchief II, inv.nr. 144-20.
- 100 HUA, SAII, inv.nr. 1301-1 en 1301-2. zie ook noot 95.
- 101 Moerman 1986, 26. In Moerman 1988, 15 is dit opschrift al verbeterd. In Moerman 2012, 159-160 is weer een fout in het opschrift gelopen.
- 102 Moerman 1986, 26.
- 103 Ibidem.
- 104 Van den Hoven van Genderen 1997.
- 105 Een goed leesbaar, grondig overzicht geeft de campanoloog André Lehr in Lehr 1971. Een deel van de hierna staande voorbeelden komt hieruit.
- 106 Lehr 1971, met name 16-28. Over de vroeg-christelijke en musicologische kant: Smits van Waesberghe 1937.
- 107 Van den Hoven van Genderen 1997, 594-597.
- 108 Uitvoerig hierover Arnold en Goodson 2012, met name 99, 106-11.
- 109 Van den Hoven van Genderen 1997, 103, 131 en 559-560. Van den Hul 1982, 22, 39.
- 110 Arnold en Goodson 2012, 116-117 en 121-127.
- 111 Een geweldige geschiedenis hiervan in Dorhn-Van Rossum 1996, 35-40, 61-64, 108-117, 125-172, 197-215.
- 112 Van den Hul 1982, 26-27, 44 en 55-56.
- 113 Lehr 1971, 119-132 en Dorhn-Van Rossum 1996, 197-215.
- 114 Smits van Waesberghe 1937; Dohrn-Van Rossum 1996, 98-101.
- 115 Vertaald geciteerd naar Arnold en Goodson 2012, 99 en 113.

- 116 Arnold en Goodson 2012, 118-121.
- 117 Lehr 1971, 42-43.
- 118 Arnold en Goodson 2012, 120-121.
- 119 Van der Poest Clement en Don 1979, 139, uit het Latijn vertaald. Lehr 1971, 130-131. Zie ook de hele reeks inscripties bij Besemer 1963.
- 120 Moerman 1983, 7-11.
- 121 Munters 1972.
- 122 Munters 1972, 111, 119 en 121. Voor de technische kanten: Lehr 1971, 47-68 en Lehr 1963, 13-80.
- 123 Munters 1972, 120.
- 124 Ibidem, 123-124.
- 125 Ibidem, 125. Vergelijk ook andere voorbeelden, met bewijsmateriaal uit rekeningen bij Lehr 1963, 68-73, 144-147 en Lehr 1971, 67-72.
- 126 Munters 1972, 125-126.
- 127 Voor deze klokkengieters, die ook in Luik een werkplaats hadden: Poettgen 1997, 30-31.
- 128 Munters 1972, 126.
- 129 Ibidem, 131.
- 130 Ibidem, 131-132.
- 131 Ibidem, 165-166.
- 132 Luksen-IJtsma 2010, 43-54.
- 133 Van den Hul 1982, 36-41.
- 134 HUA, Archief kapittel van Oudmunster, inv.nr. 499-3, jaren 1513/14-1515/16, waaraan de hierna volgende details zijn ontleend.
Een korte samenvatting bij Van den Hul 1982, 20-21. Voor de gieters Adriaensen 1989, 45-78.
- 135 Meilink-Hoedemaker 1985, 173-174 en 177-179. Van der Poest Clement en Don 1979, 139.
- 136 Lehr 1971, 98-99.
- 137 Zie hierboven; daarnaast ook Asch van Wijck 1836.
- 138 HUA, SA II, inv.nr. 121-2, 140, 146, 160-164, 166, 183, 186, 200, 215 en 228.
- 139 Ibidem, 113-114 en 118.
- 140 HUA, SA II, inv.nr. 1259-10, fol. 71v-72r.
- 141 Ibidem, fol. 6.
- 142 Ibidem, fol. 102r, 103 en 106r.
- 143 Elias 1903, 188-190 en 273-274.
- 144 Hogestijn 1983; Meilink-Hoedemaker 1985; Fehrmann 1967; Van der Poest Clement en Don 1979; Sjoerd van Geuns 2009; Maassen 2003; Van den Hul 1982; Lehr 1971.
- 145 Besemer 1963, 257. Zie ook de editieregels op 237 voor de transcriptie van het opschrift.
- 146 Fehrmann en Besemer 1963, 182-189 en 192-193; Van den Hul 1982, 161-163 en 225.
- 147 HUA, SA I, inv.nr. 16-18, fol. 162r.
- 148 Van Hul 1982, 163. Zie ook boven noot 33.
- 149 Fehrmann 1967, 131; Van den Hul 1982, 30, 43.
- 150 Van den Hul 1982, 162.
- 151 De destijds gemaakte klappers of overzichten van nieuwe burgers geven aan dat een Hendrik van der Borch in 1491/92 burger van Utrecht wordt. Volgens HUA, SA I, inv.nr. 589-24, fol. 13v gaat het echter om Jan en Hendrik van der Borch die beiden tot de burgers behoren die Utrecht in dat jaar geld lenen. Wel zou in 1495/96 een andere man van die naam burger worden; een bevestiging daarvan kan overigens niet gevonden worden.
- 152 Fehrmann 1967, 130, en vooral Van den Hul 1982, 162-165.
- 153 Van den Hul 1982, 162-163.
- 154 Besemer 1963, 227-228, 255-256.
- 155 Fehrmann en Besemer 1963, 182. 'Neffens' betekent niet tegenover, zoals zij schrijven, maar ernaast. Schuin daartegenover loopt de kloksteeg, die zijn naam te danken heeft aan het feit dat Jan Tolhuis zijn gieterij hiernaartoe verplaatste.
- 156 Van den Hul 1982, 296-297.

- 157 HUA, Index Raads Dagelijks Boek; HUA, SA I, inv.nr. 120; nr. 630-67; nr. 703-58; nr. 703-59; nr. 704-18; HUA, Heerlijkheden Veldhuizen en Oudenrijn, nr. 29-45; Archief Ridderlijke Duitse Orde Balije van Utrecht, inv.nr. 979.o.2 (met zegel); HUA, Staten I, inv.nr. 385, 387 en 522. Van de Water 1729, 143-145, 162 en 1214. In 1528 is Hendrik van der Borch overste ouderman en meyster Henrick Verborch die clockegieter schutmeester. Ook sommige eerdere bestuursfuncties zouden dus door een naamgenoot vervuld kunnen zijn. Als schutmeester (Henrick van der Borch die clockegieter, meyster Henrick Verborch en meyster Henrick Verborch clockegieter) en vive (meyster Henrick clockegieter) en Hendrik Egbertsz gaat het in ieder geval om de goede Hendrik. Een verwant van de burgemeester, Jan van der Borch, was overigens tussen 1529 en 1541 abt van Oostbroek.
- 158 Hazewinkel 1928, 53, 68 en 74.
- 159 HUA, Verzameling Van Winssen, inv.nr. 13, 615. Over deze spotgedichten zal ik een volgend artikel schrijven. Opmerkelijk genoeg wordt in twee van dergelijke spotschriften gesuggereerd dat de vader van 'Heyn Klock' op de brandstapel was gestorven. Van Egbert heb ik verder geen spoor gevonden, mogelijk omdat hij in Kampen of elders woonde.
- 160 HUA, SA I, inv.nr. 13: 24 en 30 augustus 1528.
- 161 Hazewinkel 1928, 74-76.
- 162 Besemer 1963, 256-260.
- 163 Ibidem, 264.
- 164 HUA, SA II, inv.nr. 121-2, fol. 17.
- 165 Lhermite 1896 II, 21-22, waaraan de volgende citaten zijn ontleend.
- 166 HUA, SA II, inv.nr. 121-2, fol. 8. Ook het volgende is daaraan ontleend. Zie ook Wilmer 1978, 102.
- 167 HUA, SA II, inv.nr. 1259-7, fol. 2r.
- 168 Ibidem, fol. 90, betaling van 22 september 1583. Ook de volgende vermeldingen berusten hierop.
- 169 Ibidem, fol. 82v-89v. Zie ook HUA, SA II, inv.nr. 1079, 14 waaruit blijkt dat bewoners van de Vaart, een Utrechtse voorstad, in 1583 'noodbalken' in hun huis moesten bewaren. Deze zullen wel een zelfde doel als de kettingen hebben gediend.
- 170 Dit en de rest van de alinea berust op Raven 1865, 550-551.
- 171 Zie de genoemde vindplaatsen en daarnaast HUA, SA II, 121-2, 8 (7 januari 1583), 12 (26 februari 1583) - voorafgaand aan het tumult van die zomer. Vergelijk ook de Utrechtse humor en het gescheld en gedreig, toen in 1606 het schoorsteengeld werd geïnd: Van Schaik 2000, 246-247.
- 172 Wilmer 1978, 102. Ook Amsterdam kende in 1623 en later dit systeem.
- 173 HUA, SA II, inv.nr. 121-2; 1079; 1105; 1297; 1299; 1243-3 tot en met 1243-15; 1259-5 tot met 1259-16; 1301-1 en 1301-2; HUA, Staten II, inv.nr. 231-4; 144-12; 144-13; 144-19 en 144-20; 264-8. zie ook noot 95 voor meer mogelijkheden.
- 174 Van den Hul 1982, 23.
- 175 HUA, Staten II, inv.nr. 264-8, 8 augustus 1590.

Kamerik Mijzijde en het keizerlijk tafelgoed

Johanna Maria van Winter (1927) was vanaf 1980 hoogleraar aan de Universiteit Utrecht in de Geschiedenis van de Middeleeuwen. Na haar emeritaat in 1989 is zij onderzoek blijven doen op het gebied van Utrechtse stads- en streekgeschiedenis, adel en ridderschap, en voeding en gezondheid in de Middeleeuwen. Recente publicatie: Middeleeuwen in drievoud: hun woonplaats, verwantschap en voeding.

Ad van Ooststroom was 35 jaar actief in de chemische industrie en na zijn pensionering begon hij met een onderzoek naar de reconstructie van het grondbezit in de provincie Utrecht in 1400 met behulp van een Geografisch Informatie Systeem (GIS). Een deel van de resultaten hiervan is beschikbaar op zijn website.

De abdij Oudwijk bij de stad Utrecht verwierf sinds haar stichting in 1134 bijna 250 hectare grond in Kamerik Mijzijde in het noordwesten van de huidige provincie Utrecht, die in 1536 en later werden aangeduid als keizerlijk tafelgoed. In het artikel wordt de ontwikkeling van dit gebied onderzocht van potentiële maar niet verwezenlijkte cope-ontginning in 1131, via een grondheerlijke positie die kan worden vergeleken met bisschoppelijk tafelgoed in 1267 en 1308 tot keizerlijk tafelgoed in de oudschildgeld-registratie van 1536. Er blijken rechtshistorische puzzels aan vast te zitten, die alleen met enige hypothesen kunnen worden opgelost. Een belangrijke bron is het HisGis kaartenmateriaal van ir. Ad van Ooststroom, dat de indeling in percelen van het hele gebied omstreeks 1400 laat zien.

De vrouwenabdij Oudwijk bij Utrecht verwierf sinds haar stichting in 1134 vele landerijen binnen het Nedersticht van Utrecht, waaronder al voor 1174 een halve hoeve in Mi, dat wil zeggen het oude Miland en in het bijzonder Kamerik Mijzijde.¹ In de loop van de twaalfde tot en met de zestiende eeuw werd dit bezit aangevuld met ontginningen tot een complex van bijna 290 morgen of ongeveer 247 ha. Daarbij werd bijna dit hele bezit in de oudschildgeld-registers van 1536 en het goederenregister van de abdij van 1545 aangeduid als keizerlijk tafelgoed. Wat betekende dat? Het oudschildgeld was een belasting op grond, ingevoerd door de Habsburgse overheid van Karel V sinds de overdracht van het wereldlijk gezag van de bisschop, de zogenaamde temporaliteit, aan de keizer in 1528. Daarbij werd uitgegaan van een nieuwe grondregistratie of kadaster. Het was de opvolger van het morgengeld, dat sinds de vijftiende eeuw namens het wereldlijk overheidsgezag van de bisschop van Utrecht werd geheven van elke morgen bewoond land, dus in theorie ook van de bezittingen van de abdij Oudwijk in Kamerik Mijzijde. Lag daar dan misschien vóór 1528 land met de titel van bisschoppelijk tafelgoed, als voorganger van het latere keizerlijk tafelgoed? Tafelgoed verwees naar grondbezit waarvan de opbrengst speciaal bedoeld was voor het levensonderhoud van de grondheer en diens huishouding, in dit geval dus de huishouding van de bisschop van Utrecht. Alleen kwam die term daar in dat verband niet voor; daarom moet worden gezocht naar de oorspronkelijke structuur van dit gebied en de ontwikkeling daarvan.

De bevoegdheden van de bisschop van Utrecht in de Middeleeuwen

De vraag rijst of de bisschop van Utrecht inderdaad grondheer was van Kamerik Mijzijde en zo ja, wat dit inhield. De bisschop van Utrecht had een reeks totaal verschillende bevoegdheden. Om te beginnen was hij het geestelijk hoofd van het bisdom Utrecht, dat wil zeggen globaal Nederland ten noorden van de grote rivieren plus Zeeland maar zonder het Rijk van Nijmegen en het

Groninger Ommeland. Verder was hij het wereldlijk hoofd van het Nedersticht en het Oversticht van Utrecht, ongeveer de huidige provincie Utrecht (Nedersticht) en de provincies Overijssel en Drenthe en de stad Groningen (Oversticht). Dit waren zijn landsheerlijke territoria, waarvan hij wereldlijk vorst was, vergelijkbaar met de graaf van Holland en Zeeland en de hertog van Gelre. In die hoedanigheid was hij ook opperste gerechtsheer met de bevoegdheid om lagere gerechtsheeren aan te stellen, die volgens gewoonterecht moesten rechtspreken over civiele zaken en misdrijven. De bisschop behield zichzelf de bloedrechtspraak voor over misdrijven waarop lichamelijke straffen stonden of zelfs de doodstraf. Maar als geestelijke persoon mocht hij geen bloed aan zijn handen hebben en dus niet zelf de bloedrechtspraak uitoefenen. Daarom liet hij dit namens zichzelf doen door een advocatus of voogd, die zelf geen geestelijke was. De lagere gerechtsheeren konden alleen boetes opleggen. Tot gerechtsheer kon de bisschop zowel een wereldlijke persoon benoemen, gewoonlijk iemand die tot de ridderschap behoorde, als (een vertegenwoordiger van) een geestelijke instelling zoals een kapittel. Daarvan had Utrecht er alleen al in de stad vijf: de Dom van Sint-Maarten, Oudmunster of Sint-Salvator, Sint-Pieter, Sint-Jan en Sint-Marie.

Verder was de bisschop leenheer van vele wereldlijke heren, die zijn leenmannen waren. Een leen kon bestaan uit een ambt of functie, zoals die van (lagere) gerechtsheer, of een stuk grond of eventueel een bedrag in geld. Zelf was de bisschop geen leenman, ook niet van de koning of keizer van het Duitse Rijk, al ressorteerde zijn bisdom wel onder dat Rijk. Geestelijke vorsten zoals bisschoppen en abten konden zelf geen leenman zijn maar wel leenheer met leenmannen onder zich. De verhouding tussen de koningen en keizers van het Duitse Rijk en de bisschoppen in hun Rijk is in de loop der eeuwen een bron van veel ruzie geweest. Beroemd is de Investituurstrijd, waarin ook de Paus in Rome en bisschoppen in andere landen een rol speelden. Daarop gaan wij verder niet in tot 1528, toen de strijd met het keizerlijk overheidsgezag van het Habsburgse huis onder Karel V in het nadeel van de bisschop als wereldlijk vorst werd beslist: de bisschop moest zijn wereldlijke territoria en bevoegdheden in Nedersticht en Oversticht aan de keizer afstaan en behield alleen zijn geestelijk ambt.

Naast zijn geestelijk, landsheerlijk, gerechtsheerlijk en leenheerlijk gezag had de bisschop op sommige stukken land van zijn Neder- en Oversticht echter ook grondheerlijke rechten, dat wil zeggen dat hij de bezitter van die grond ofwel de grondheer was. Deze rechten waren niet dezelfde als zijn landsheerlijke rechten, maar behoorden wel tot zijn wereldlijke bevoegdheden; eigenlijk moesten die dus in 1528 ook aan de keizer worden overgedragen. Er bestaat onder (rechts)historici geen *communis opinio* over de vraag of de grondheerlijke rechten van de bisschop in 1528 ook moesten worden overgedragen, maar de rekeningen en andere bronnen wijzen uit dat dit wel gebeurde.

Voor het bepalen van de structuur en de ontwikkeling van Kamerik Mijzijde is het van belang om te weten of dit gebied behoorde tot de grondheerlijkheid van de bisschop van Utrecht. We volgen daartoe de beschikbare gegevens in chronologische volgorde.

De oorkonde van 1131²

Er is in de geschiedschrijving nogal wat verwarring ontstaan over de exacte locatie van de plaatsen die in deze oorkonde genoemd worden, zodat het allerm minst zeker is dat het hierbij om Kamerik Mijzijde gaat. Maar vorige onderzoekers beschikten niet over de hulp van HisGis, het Historisch-Geografisch Informatie Systeem. Zij waren min of meer op eigen waarneming aangewezen. In de oorkonde van 1131 vertelt bisschop Andreas van Utrecht (1128-1139) dat hij uit overwegingen van rechtvaardigheid en trouwe dienst aan de parochianen van Mi het land heeft teruggegeven dat hun door Giselbert met geweld was afgenomen, om dit voortaan erfelijk te bezitten. Zij zullen voor gerecht, tijs en tiende staan onder het gezag van het kapittel van Sint-Marie. De proost van Sint-Marie of diens vertegenwoordiger zal dus hun gerechtsheer zijn, zij zullen hem een

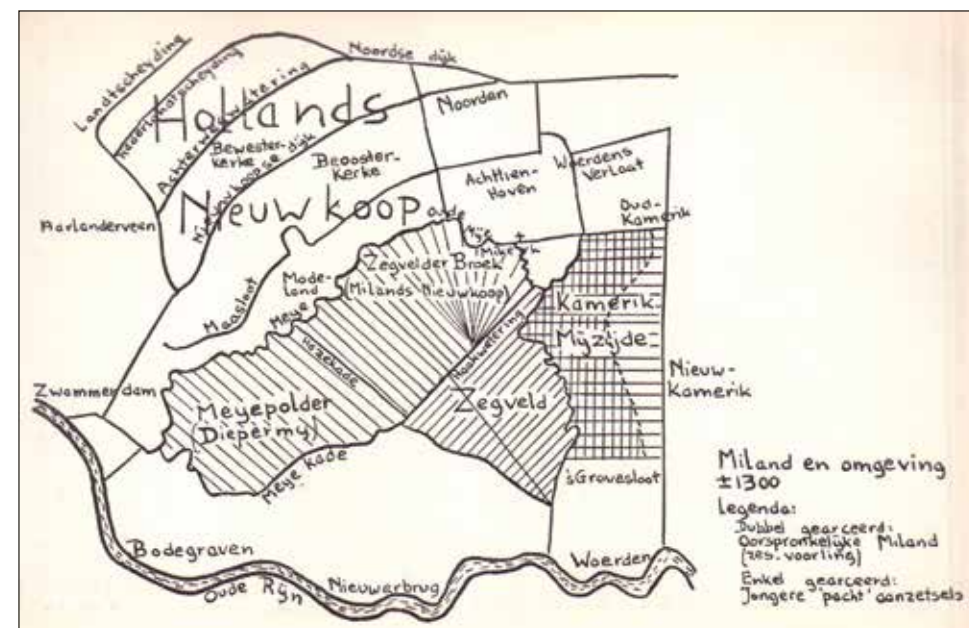
recognitie-tijns betalen ter erkenning van het bisschoppelijk overheidsgezag, en zij zullen een tiende van hun jaarlijkse oogst aan hem betalen als kerkelijke tiende, een plicht die op alle christenen rust. Dan beschrijft de oorkonde de grenzen van dit gebied: enerzijds de gracht die de grens vormt met de mensen van Kamerik, en anderzijds het oude land van de mensen van Mi, dat zij in het Nederduits sexforlanc noemen. Er worden dus maar twee grenzen genoemd, omdat de andere blijkbaar vanzelf spreken, maar zonder HisGis is dit niet duidelijk.

Eerst even iets over de indringer Giselbert. Hij is wel bekend van zijn onrust stokend optreden bij de dramatische gebeurtenissen van 1122, toen de ministerialen (dienstlieden) van bisschop Godebald van Utrecht in gevecht raakten met hovelingen van keizer Hendrik V. De keizer moest de orde herstellen en het stadsrecht bevestigen dat de bisschop aan de burgers had gegeven. Giselbert werd op last van de keizer gevangengenomen en in 1129 in Elten onthoofd. Waarschijnlijk was hij zelf ook een ministeriaal van bisschop Godebald.³ Toen deze stokebrand uit de weg was geruimd, konden de parochianen van Mi verder in vrede leven.

Maar waar lag dit gebied en wat was zijn structuur? Volgens C.J. van Doorn lag het hoogstwaarschijnlijk in Kamerik Mijzijde,⁴ maar hij zocht de begrenzing met het oude land van de mensen van Mi niet in Oud-Kamerik maar aan de zuidkant van Achttienhoven en de Lage Broek (een deel van Zegvelderbroek) en misschien Zegveld. De term 'sexforlanc' begreep hij niet en interpreteerde hij als zes hoeven van 32 morgen⁵ in plaats van zes voorling, de normale lengte van een Stichtse cope-ontginning van ongeveer 1350 meter lang en ongeveer 112,50 meter breed, 360 bij 30 roeden van 3,75 meter. Dit systeem van veenontginning in lange opstrek was sinds de elfde eeuw ontwikkeld in het graafschap Holland, in de eerste plaats langs de noordelijke oever van de Leidse Rijn met twaalfvoorling- hoeven, dus tweemaal zo lang maar even breed als de zesvoorling-hoeve. In de praktijk bleek de zesvoorling-hoeve praktischer en deze kwam dus meer voor. De rechtspositie van de boeren die op deze manier hun land ontgonnen en bewerkten, was die van een 'cope' of koop: zij werden bezitters van hun grond en betaalden daarvoor geen pacht of huur maar alleen een recognitie-tijns van enkele penningen ter erkenning van het wereldlijk overheidsgezag van hun graaf of in het Nedersticht, hun bisschop.

Henk van de Linden, de rechtshistoricus die dit systeem heeft ontdekt en uitgewerkt,⁶ heeft in de oorkonde van 1131 voor het Miland wel de zesvoorling-hoeve herkend die een grens markeerde van de parochianen van Mi. Maar waar moest hij die zoeken? Toch wel binnen het Miland zelf, want het was een zesvoorling van de mensen van Mi. Dus construeerde hij binnen het gebied van Kamerik Mijzijde een hele reeks zesvoorling percelen, uitgaande van het riviertje de Meije van west naar oost, zodat er tussen de oostgrens daarvan en de Kameriker Wetering, die de grens vormde met de mensen van Kamerik, maar een vrij klein gebied overbleef, ongeveer een derde van Kamerik Mijzijde. Toch situeerde hij daar het teruggegeven land dat van de indringer Giselbert was teruggepakt.⁷

Als we dit kaartje vergelijken met de HisGis-kaart van Ad van Ooststroom, zien we echter dat het volstrekt niet klopt: weliswaar is Kamerik Mijzijde ontgonnen in lange opstrek, maar de stroken zijn veel langer dan zesvoorling en niet allemaal even lang. Ze lopen van de Kameriker Wetering in het oosten, de grens met de mensen van Kamerik, naar de Meije in het westen meestal ongebroken door, zodat er geen land overblijft voor de oorkonde van 1131. Kijken we nu naar de HisGis-kaart van het hele Miland en omgeving, dan is de enige duidelijke zesvoorling-ontginning gelegen in wat tegenwoordig Oud Kamerik heet, zowel de westelijke als de oostelijke helft daarvan. Alleen

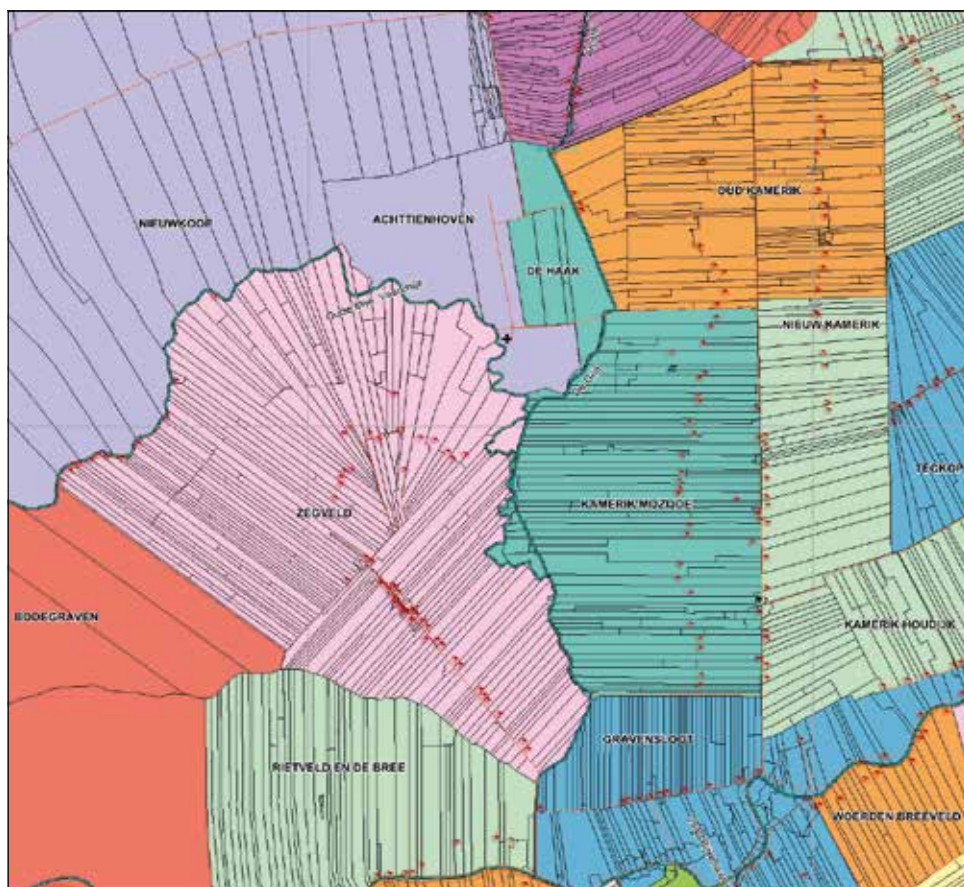


Kaartje van Miland en omgeving, uit Van der Linden 1955, 279.

reken Van Doorn dat niet tot het oude Miland, dat hij omschrijft als de Meijepolder, de heerlijkheid Nieuwkoop en Noorden (met inbegrip van de Hornpolder), Achttienhoven, Zegvelderbroek, Zegveld en Kamerik Mijzijde. 'Hoewel Kamerik Teylingens niet tot het oude Miland behoorde, was het toch nodig het in de beschouwingen te betrekken'.⁸ Kamerik Teylingens is een oude naam voor Oud- en Nieuw Kamerik.

Toch denken wij dat dit geen bezwaar is, want zoals Van Doorn zelf opmerkt, eindigde het oude Miland in het noordoosten bij de naar de Kromme Mijdrecht afwaterende landen,⁹ wat betekent dat de westelijke helft van Oud Kamerik er heel goed bij gehoord kan hebben. De Kameriker Wetering moet doorgelopen hebben tot Wilnis en daarmee de noordoostelijke grens hebben gevormd van het besproken gebied. We mogen Kamerik Mijzijde dus wel beschouwen als het land dat in 1131 aan de parochianen van Mi werd teruggegeven, in het noorden begrensd door de zesvoorling-ontginning van Oud Kamerik en in het oosten door de Kameriker Wetering van noord tot zuid. Het riviertje de Meije moet er de westelijke grens van hebben gevormd en de ontginning van 's Gravesloot de zuidgrens.

Het oude Miland vormde een parochie, maar waar de parochiekerk lag, is niet duidelijk. Van Doorn zag op de kaart van Rijnland uit 1687¹⁰ een plekje aan de Meije in het Hollandse Achttienhoven op de grens met Zegvelderbroek, waar een kruisje met de naam Sint-Maartens kerkhof stond en een Sint Maartensdijk op afkwam. Hij nam zonder meer aan dat dit de plaats was van de oude parochiekerk en tevens het bewoningscentrum van het Oude Miland. Deze kerk en dit centrum zouden grondig zijn verwoest in 1204 bij de strijd tussen de bisschop van Utrecht Diederik van Are (1197-1212), als aanhanger van gravin Ada van Holland en haar echtgenoot Lodewijk van Loon tegen haar oom Willem van Holland om de opvolging in het graafschap, en daarna niet meer hersteld. De parochiekerk zou daarna verlegd zijn naar Zegveld, gesticht in 1312.¹¹



HisGis-kaart van Kamerik Mijzijde (groen) in het Miland. Het kruisje in het midden op de grens van Achttienhoven (lila) en Zegveld (roze) geeft de plaats aan van het Sint-Maartenskerkhof.

Eerlijk gezegd, geeft de perceelindeling op de HisGis-kaart geen aanleiding om deze visie te ondersteunen, hoewel daar wel een Sint-Maartenskerkje geweest moet zijn. Wij zien er geen reden in om de grens van het gebied van 1131 bij Achttienhoven te zoeken, zoals Van Doorn voorstelt, bij gebrek aan herkenning van de 'sexforlanc'. Oud Kamerik westelijke helft blijft de beste kandidaat voor deze grens, als een gebied dat oorspronkelijk binnen het Miland lag.

Ontginning

Over de juridische status van dit terrein en zijn bewoners voordat het door Giselbert werd geïsurpeerd, tasten we in het duister, behalve dat het tot een parochie behoorde, waarschijnlijk een Sint-Maartens parochie van de bisschop van Utrecht. Ook over de visie van bisschop Andreas voor de toekomst vertelt de oorkonde van 1131 ons expliciet niets, maar het feit dat hij het kapittel van Sint-Marie aanwees als houder van gerecht, tijs en tiende en dat de bewoners hun grond erfelijk zouden bezitten, doet vermoeden dat hij wel degelijk een cope-ontginning met zesvoorling-hoeven op het oog had, zoals in Oud Kamerik en zoals ze door bisschop Godebald langs de Vecht waren ontwikkeld, te beginnen met het klooster Oostbroek in 1122-1125. Daar werd telkens per

gebied door de bisschop een *locator* of projectontwikkelaar aangesteld, beurtelings een kapittel of een *ministerialis*, die werd begiftigd met gerecht, tijs en tiende. De bewoners kregen dan de status van vrije boeren die hun grond erfelijk bezaten als 'copers' en er vrij over konden beschikken in ruil voor een lage recognitietijs ter erkenning van het bisschoppelijk overheidsgezag.¹² Sint-Marie in Kamerik Mijzijde paste helemaal in dit beeld. Alleen, het kwam er niet van en over het verloop van de ontginning horen we langer dan een eeuw niets. Wel moet worden opgemerkt dat bisschop Andreas zichzelf niet (meer?) als bezitter of grondheer van dit gebied beschouwde maar het verleende aan de parochianen van Mi om het erfelijk te bezitten.

Dan is er ineens in 1267 het testament van bisschop Hendrik van Vianden (1249-1267),¹³ waarin hij aan de kerk van Utrecht het kasteel Vreeland overdraagt, dat hij op eigen kosten heeft gebouwd. Verder bepaalt hij dat voor zijn nagedachtenis jaarlijks zielenmissen moeten worden gelezen door een reeks van Utrechtse kerken en kloosters, die daarvoor ieder jaar wel omschreven bedragen zullen ontvangen uit landerijen die hij op eigen kosten in cultuur heeft gebracht of heeft vermeerderd in opbrengst. Dat is in de eerste plaats een bedrag van twaalf pond uit Kustwic dat daar vandaan wordt opgebracht, vermeerderd met wat er daar jaarlijks nog aan gemeenschappelijke inkomsten bijkomt uit tiende en tijs of pacht. Kustwic is een bisschoppelijk domein tussen Woerden en Bodegraven, dat bestaat uit Lange en Ruige Weide en Kortehoeven of des Bisschopsweide. Verder komt er jaarlijks tachtig pond uit Miland, waarvan er dertig pond voor de zielenmissen mogen worden gebruikt en vijftig pond voor de kerk van Utrecht en volgende bisschoppen. Die dertig pond zijn de waardevermeerdering die deze grond door bisschop Hendriks eigen inspanning heeft ondergaan. Miland is niet alleen Kamerik Mijzijde maar ook Zegveld en Zegvelderbroek en Dyepermye/Parmye of de Meijepolder onder Bodegraven. Het is veel groter geweest, maar Achttienhoven en Hollands Nieuwkoop en Noorden horen er dan waarschijnlijk niet meer bij.

Bisschop Hendrik is dus bij wijze van spreken zelf als *locator* opgetreden in Kustwic en Miland, maar of hij daarvoor cope-boeren heeft ingezet, valt te betwijfelen. Afgezien van enige oorkonden die ons inlichten over ruzies betreffende de uitkering van de bedragen voor de zielenmissen en twijfel aan de rechtsgeldigheid van dit testament in 1271 en 1278¹⁴ horen we pas iets meer over de ontginningen in Kustwic en Miland in twee oorkonden van bisschop Guido van Avesnes (1301-1317) uit 1308.¹⁵ Kustwic, dat wil zeggen des Bisschops Weide met Lange en Ruige Weide, is door bisschop Hendrik verdeeld in 59 en 1/4 kleine hoeven van 20 morgen, elke hoeve met een pacht van twee pond Stichtse penningen en twee kapoenen per jaar, te betalen op de zondag na Sint-Maarten in de winter, met de bepaling dat na de bouw van de dam bij Hoppenesse wegens verbeterde afwatering de pacht drie pond penningen en drie kapoenen zou worden, exclusief de tiende en het gerecht. Aangezien die dam inmiddels gelegd is, bedraagt de pacht dus ten tijde van bisschop Guido drie pond penningen en drie kapoenen per hoeve. Verder mogen de bewoners op eigen kosten wegen en wateringen aanleggen, zonder vermeerdering van pacht. Wel moeten zij schotbare lieden zijn of staan naar schotbaar recht (daarover straks meer), en moet er op iedere hoeve een huis zijn waarin iemand woont. Bij vererving moet een der erfgenamen een handwissel (overdrachtsbelasting) van vijf schellingen geven aan de schout van de bisschop, en bij verkoop een handwissel van tien schellingen.

Voor Miland is de situatie ingewikkelder, aangezien bisschop Guido heeft geconstateerd dat de bewoners hun oude erfpachtbrieven hebben zoekgemaakt. Hier zijn niet alle hoeven even groot en betalen niet allemaal dezelfde pacht, en daarom moeten de landzaten samen met de rentmeester van de bisschop een lijst maken van alle bewoners per hoeve met hun verschuldigde erfpacht. Die lijst moet in tweevoud worden opgemaakt, een exemplaar voor de rentmeester en een ander exemplaar voor de boeren, en jaarlijks gecontroleerd. Zowel vererving als verkoop

moeten worden geregistreerd voor de rentmeester en minstens vier landzaten, en goed gedocumenteerd. Bij erfenis is een handwissel van vijf schellingen per hoeve verschuldigd, bij verkoop tien schellingen. De pacht moet jaarlijks op de zondag na Sint-Jan in de zomer worden voldaan, en wie te laat komt, moet de volgende dag het dubbele betalen. Is er dan nog niet betaald, dan vervalt het goed aan de bisschop. Maar als de bewoners weigeren om de rentmeester behulpzaam te zijn bij het opstellen van deze lijsten en er niet tijdig betaald blijkt te zijn, dan verhaalt de bisschop het achterstallige op de hele gemeenschap ('soe zoude wy ons houden an de mene lantsaten.'). Alleen in geval van overmacht, 'alse van beden off van anderen gemenen misvallen', is betaling op een andere tijd en plaats toegestaan.

Schotbaarheid

Over de proost van het kapittel van Sint-Marie staat geen woord in deze oorkonde, hoewel deze toch als gerechtsheer bij overdracht van grond in Kamerik Mijzijde betrokken zou moeten zijn. Alle rechtshandelingen verlopen via een bisschoppelijk hofgerecht van rentmeester en landzaten, die bovendien schotbaar moeten zijn, ingezetenen van het bisdom en minstens voor een deel woonachtig binnen het terrein, in een huis op iedere hoeve. Een hoeve is zelf geen boerderij maar een stuk boerenland waarop een boerderij kan staan maar niet hoeft te staan. In dit geval moet dus op elke hoeve wel een bewoonbaar huis staan. Wij kunnen niet anders dan hierin de resten van een vroegmiddeleeuws domein zien met een grondheer en een schotplichtige, dat wil zeggen, horige bevolking die aan de grond is gebonden. Schotbaarheid zit vast aan een persoon en is niet een eigenschap die aan de grond kleeft, zoals Van Doorn en Van der Linden het zien,¹⁶ waarbij schot is gelijk pacht en de eis tot schotbaarheid zou slaan op de verplichting tot het jaarlijks betalen van pacht, of zoals Van der Linden zegt, (recognitie-)tijns. Voor Van der Linden zijn deze beide hoven, Kustwic en Miland, voorbeelden van cope-ontginningen, waarbij alleen ten onrechte van erfpacht wordt gesproken. Erfpachters hebben volgens hem immers geen recht op verkoop van hun grond, zoals deze landzaten wel.

Bij de gevallen van overmacht zoals beden en andere gemeenschappelijke 'misvallen' zet hij een vraagteken,¹⁷ terwijl daar juist volgens mij de achtergrond van de schotbaarheid blijkt. De mensen waren in de Middeleeuwen en tot het einde van het Ancien Régime en de Franse tijd ongelijk voor de wet en werden voor hetzelfde misdrijf verschillend bestraft, al naar gelang hun juridische stand. Schotbaarheid betekende bedeplicht in gevallen waarin vrije mensen gewapend ten strijde moesten trekken en kwam dus maar af en toe voor. Het was geen regelmatige belasting maar een persoonlijke verplichting in noodgevallen en had dus niets te maken met regelmatige pachtbetaling.

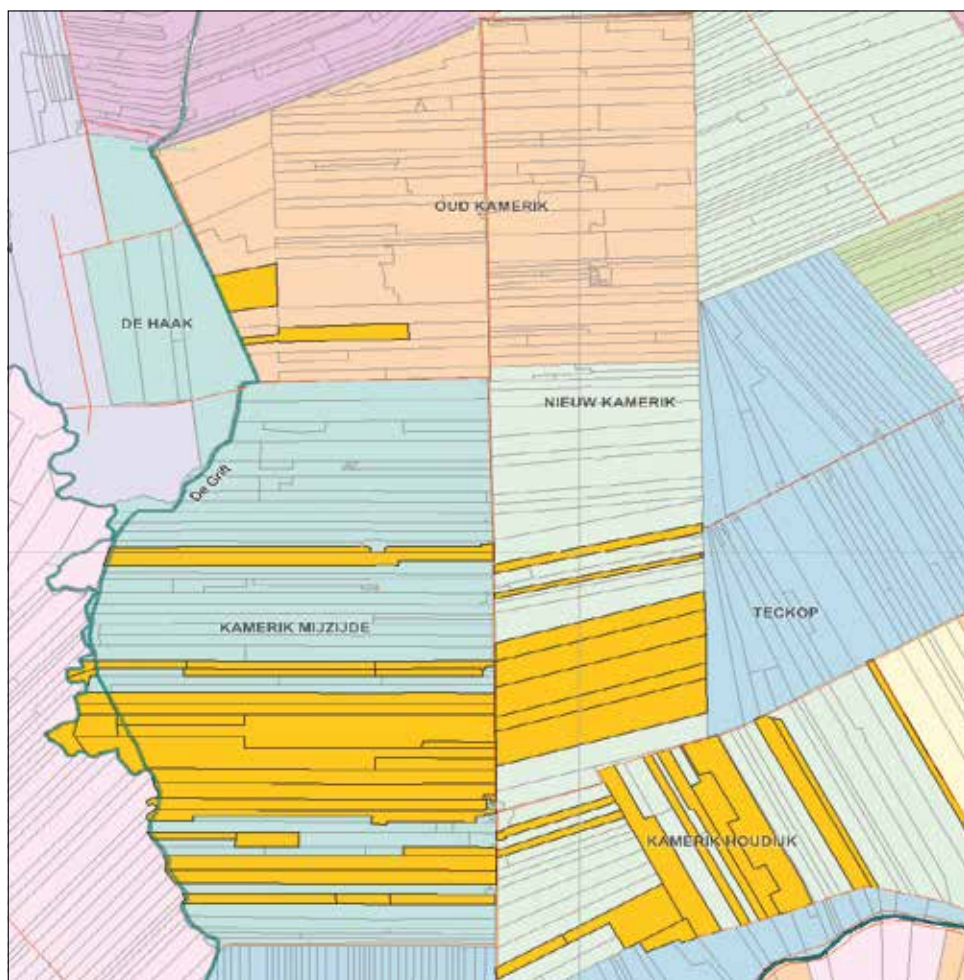
Schotbaarheid kleefde zoals gezegd aan de persoon, niet aan de grond, en duidde op een vorm van onvrijheid die juridisch minder gekwalificeerd was dan ministerialiteit. In Gelre kon men zich in de late Middeleeuwen voor de rechtbank vrijkopen van schotbaarheid en inkopen in de ministerialiteit, waarmee men een 'vrije dienstman' werd. Dit bracht geen automatische sociale maar wel juridische verheffing mee. Sociale stijging tot in de ridderschap behoorde daarna wel tot de mogelijkheden. Men was dan eerst een 'gekochte dienstman' vervolgens een 'geboren dienstman' en tenslotte een 'welgeboren dienstman' of knape en eventueel zelfs ridder en deel van de ridderschap. In Utrecht hebben we weinig voorbeelden daarvan maar moet de ontwikkeling op dezelfde manier zijn verlopen. Alleen in het graafschap Holland werd deze gang van zaken doorkruist doordat de stand der ministerialen of dienstlieden in de loop van de dertiende eeuw werd gesplitst in de groep der 'welgeboren dienstlieden' en der huislieden. De 'welgeborenen' werden voortaan in de rechte mannelijke lijn als edelen beschouwd, terwijl de 'huislieden' die rang nooit konden bereiken, hoe succesvol ze sociaal gezien misschien ook werden.¹⁸

In mijn ogen golden Kustwic en Miland dus ten tijde van bisschop Guido in de veertiende eeuw en later als oude bisschoppelijke domeinen met een horige bevolking, die zich niet tot cope-ontginningen hebben ontwikkeld maar wel de invloed daarvan in hun naaste omgeving hebben ondergaan. Met de rechten van cope-boeren als burens voor ogen kon men een schotbare boer het recht niet ontzeggen om zijn grond te vererven, te verkopen en te splitsen, zij het ten bate van andere schotbare lieden. Hij betaalde dan alleen geen recognitie-tijns aan de vorst (graaf of bisschop) als landsheer maar erfelijke bisschoppaspacht aan de bisschop als grondheer. Toen de wereldlijke macht van de bisschop van Utrecht in 1528 werd overgedragen aan het keizerlijk-Habsburgse gezag van Karel V gingen alle heerlijke rechten van de bisschop daarin mee, ook de grondheerlijke rechten. Na de verdwijning van het keizerlijk gezag ten gevolge van de afzwering van Philips II in 1581 werden de Staten van Utrecht als zijn opvolgers in het gewest Utrecht de rechthebbenden daarvan.

Men kan zich afvragen hoe het mogelijk was dat Kamerik Mijzijde in juridisch opzicht zozeer was afgezaakt in vergelijking met de tijd van bisschop Andreas, dat het nu als horig domein functioneerde, terwijl het toch in erfelijk bezit in 1131 aan de landzaten was verleend. Het is niet bekend of Kustwic en de rest van het oude Miland van meet af aan die positie van horig domein hebben gehad, maar voor Kamerik Mijzijde is het verschil opvallend. Naar mijn mening was dit te wijten aan de nalatigheid van het kapittel van Sint-Marie als gerechtsheer om als locator in dit gebied een cope-ontginning te organiseren. Er gebeurde niets totdat bisschop Hendrik van Vianden in de dertiende eeuw zelf aan het ontginnen sloeg en er zijn grondheerlijk domein van maakte met een schotbare bevolking. Pas in 1320 horen we iets van activiteit van de rechter van Sint-Marie in concurrentie met de rentmeester van de bisschop (zie verderop).

De grondheerlijke rechten van de bisschop werden een enkele keer zijn 'tafelgoed' genoemd, zoals in de akten betreffende de molenstichting in Zegveld en Zegvelderbroek, resp. in 1491 en 1494, waarnaar Van Doorn verwijst.¹⁹ Na de overdracht van de temporaliteit in 1528 gebeurde dit echter veel vaker, nu als keizerlijk tafelgoed, zoals ook het geval was bij de abdij Oudwijk in 1536 en 1545. Bij de oudschildgeld-registratie van 1536 bleek van de 285 morgen land van deze abdij in Kamerik Mijzijde 265 morgen keizerlijk tafelgoed te zijn, waarvoor bisschoppaspacht werd betaald. Verder bezaten diverse andere instellingen aldaar samen 279 morgen keizerlijk tafelgoed uit 554 morgen, bij een totaal van 570 morgen keizerlijk tafelgoed op 1008 morgen land in Kamerik Mijzijde.²⁰ Iets meer dan de helft van de grond was daar dus tafelgoed met bisschoppaspacht, waarin de abdij Oudwijk verreweg het grootste aandeel had. Toch zal in de dertiende eeuw onder bisschop Hendrik van Vianden heel Kamerik Mijzijde bisschoppelijk tafelgoed zijn geweest, toen het hele gebied nog was georganiseerd zoals beschreven in de brieven van bisschop Guido in 1308. Van de opbrengst van de bisschoppaspacht ging toen de helft naar de bisschop en de andere helft naar de vijf kapittelkerken (Dom, Oudmunster, Sint-Pieter, Sint-Jan en Sint-Marie) samen.²¹ Later is dit voor Miland verloren gegaan, maar voor Kustwic bleef het gelden tot in de achttiende eeuw, met een vast bedrag van 87 gulden en 18 stuivers voor de vijf kapittels samen.²²

De abdij Oudwijk betaalde verreweg de meeste bisschoppaspacht van alle particulieren en instellingen die in Kamerik Mijzijde gegoed waren. Toch werd deze abdij niet bewoond door schotbare lieden maar door vrije geestelijke vrouwen of monialen. De abdis verpachtte deze grond echter aan plaatselijke boeren die vermoedelijk wel schotbaar waren, voor wie zij de erfelijke bisschoppaspacht afdroeg in ruil voor de tijdpacht die de boeren aan haar betaalden. De abdis won dus bij deze transactie, want de erfpacht bleef door de jaren gelijk, terwijl de tijdpacht telkens steeg. Investeren in grond in dit bisschoppelijk domein was dus voor particulieren en instellingen van elders een voordelige belegging.



HisGis-kaart van Kamerik Mijzijde, Oud- en Nieuw Kamerik en Kamerik Houdijk met in geel de percelen van de abdij Oudwijk.

Verlies van bisschoppaspacht

Er is in de loop van de tijd veel opbrengst voor de bisschoppen verloren gegaan, waarschijnlijk niet door administratieve slordigheid, want daarvoor was de oudschildgeld-registratie veel te nauwkeurig, maar door een andere oorzaak. Een begin daarvan zien we al in 1320, vrij kort na het overlijden van bisschop Guido in 1317. Dan komt de pachter van het gerecht van Sint-Marie in beeld, die verklaart dat hij recht heeft op de opbrengsten van gerecht, tijs en tiende in Zegveld en Kamerik Mijzijde, uitgezonderd van de percelen die het kapittel van Sint-Marie zelf in dit gebied bezit. Verder verklaart hij dat als leden van dat kapittel grond in deze gerechten willen kopen, zij dit zullen doen ten overstaan van zijn rechter, 'daer si dien eijghendom ontfaen sellen, sonder enich wedersegghen'.²³ Dat betekent dat de rentmeester van de bisschop bij dergelijke transacties niet wordt betrokken en zijn administratie evenmin. Impliciet betekent het ook dat andere personen en instellingen aldaar grond kunnen verwerven buiten de rentmeester van de bisschop om en zonder de eis van schotbaarheid.

Zo blijken er dus vanaf de veertiende eeuw twee concurrerende instanties bezig te zijn geweest met overdracht van grondbezit in de gerechten Zegveld en Kamerik Mijzijde; in het geval van de rentmeester met handwissel en bisschoppaspacht als gevolg, en in het geval van de rechter van Sint-Marie vermoedelijk zonder betaling van bisschoppaspacht en zonder handwissel. Dat hieruit voor een groot deel het verschil in al dan niet betaalde pacht en registratie van keizerlijk tafelgoed voortvloeide, willen wij als hypothese voorstellen, maar we staan open voor andere suggesties.

Conclusie

Kamerik Mijzijde, dat in 1131 door bisschop Andreas in erfelijk bezit werd verleend aan de landzaten van Mi met ontginning in cope-vorm in het vooruitzicht, werd sinds de dertiende eeuw door bisschop Hendrik van Vianden en opvolgers behandeld als een grondheerlijk domein van de bisschop met een schotbare bevolking die bisschoppaspacht betaalde of namens wie deze erfpacht werd betaald. Het heeft zich echter mede onder invloed van de omringende cope-ontginningen ontwikkeld tot een gebied waarvoor slechts iets meer dan de helft aan erfpacht werd opgebracht. Tot de overdracht van de temporaliteit in 1528 werd het een enkele keer bisschoppelijk tafelgoed genoemd, maar na die tijd veel vaker keizerlijk tafelgoed, een titel die na de afzwering van koning Filips II in 1581 als landsheer verdween. Toen werden de Staten van Utrecht de rechthebbenden. De betaling bleef wel steeds bisschoppaspacht heten, tot het einde van het Ancient Régime en de Franse tijd, toen de horigheid en de ongelijkheid van de burgers voor de wet werden afgeschaft.

Post scriptum: Dertiende penning

Nu moet ons nog een *post scriptum* van het hart betreffende de status van Oud Kamerik. We zagen dat Oud Kamerik westzijde de beste kandidaat was voor de grensmarkering van het gebied dat in 1131 aan de parochianen van Mi werd teruggegeven, namelijk het oude land van Mi dat zij 'sexforlanc' noemden. Dat gebied behoorde dus in 1131 tot het oude Miland, maar zeker sinds de vijftiende eeuw maakte het deel uit van de gerechten waarvan heer Jacob van Gaasbeek uit het geslacht van Zuilen—van Abcoude gerechtsheer was als leenman van de bisschop. Overdracht van grond ging daar net als in Zegveld en Kamerik Mijzijde gepaard met handwissel, maar als zodanig gold daar bij koop het recht van naasting en dertiende penning, een recht dat pas per 1 januari 2015 is afgeschaft. Dit recht hield in dat de gerechtsheer een voorgenomen koop van grond kon tegenhouden om een ongewenste kandidaat te weren, door de grond aan zich te trekken en via een oproep in de parochiekerk potentiële kopers op te roepen om er meer voor te geven dan de eerste koper. Als iemand zich daarvoor meldde, verwierf hij het goed en betaalde vervolgens 1/13 van de nieuwe koopprijs van de grond aan de gerechtsheer. De grond zonder de opstallen werd daartoe getaxeerd. Dit gebruik gold in de gerechten Abcoude Proosdij Sint-Pieter, Abcoude Baambrugge, Vinkeveen, Demmerik, Oudhuizen en Kamerik Oud en Nieuw en Houdijk.²⁴

Aangezien de dertiende penning werd geheven van de grond, behield ze haar waarde door de eeuwen heen, in tegenstelling tot de handwissel in het Miland, die uit een bedrag in geld bestond dat in de loop der eeuwen tot bijna niets slonk.



De gerechten waar het recht van naasting en 13e penning gold. Vermeulen 2003, 27.

LITERATUUR

- Buitelaar 1993** ➤ A.L.P. Buitelaar, *De Stichtse ministerialiteit en de ontginningen in de Utrechtse Vechtstreek*, Hilversum 1993.
- Van Doorn 1940** ➤ C.J. van Doorn, *Het oude Miland en zijn waterstaatkundige ontwikkeling*, Utrecht 1940.
- Van Doorn 1942** ➤ C.J. van Doorn, 'Over de ontwikkeling van de bisschospacht, voornamelijk naar aanleiding van de rentmeestersrekeningen', in: *Opstellen aangeboden aan Prof. Jhr. Dr. D.G. Rengers Hora Siccama 1906–1942*, Utrecht 1942, 284–307.
- Van Iterson 1938** ➤ W. van Iterson, 'Handwissel, dertiende penning en zilvergeld', in: *Verslagen en Mededeelingen van de Vereniging tot Uitgaaf van de Bronnen van het Oud-Vaderlandsche Recht*, 9e deel, 1938, 249–282.
- Van der Linden 1955** ➤ H. van der Linden, *De Cope. Bijdrage tot de Rechtsgeschiedenis van de openlegging der Hollands-Utrechtse laagvlakke*, Utrecht 1955.
- Van Ooststroom 2017** ➤ Ad van Ooststroom en Johanna Maria van Winter, 'Utrecht met HisGis. Een onderzoek naar bezitsverhoudingen in het Nedersticht van Utrecht in de Middeleeuwen', in: *Johanna Maria van Winter, Middeleeuwen in drievoud: hun woonplaats, verwantschap en voeding*, Hilversum 2017, 67–102.
- OSU** ➤ S. Muller Fzn., A.C. Bouman, K. Heeringa en F. Ketner (ed.), *Oorkondenboek van het Sticht Utrecht tot 1301 5 dln. Utrecht en 's-Gravenhage, 1920–1959*.
- Vermeulen 2003** ➤ F.M. Vermeulen, *Handwissel, dertiende penning en naasting*, Utrecht 2003.
- Van Winter 1962** ➤ Johanna Maria van Winter, *Ministerialiteit en ridderschap in Gelre en Zutphen, 2 delen*, Groningen 1962.

NOTEN

- 1 OSU I nr. 481, 1174. Zie verder Van Ooststroom 2017, 94–95.
- 2 OSU I nr. 333, 1131.
- 3 Buitelaar 1993, 73–74.
- 4 Van Doorn 1940, 16, 19.
- 5 Van Doorn 1940, 220.
- 6 Van der Linden 1955.
- 7 Van der Linden 1955, 282–283 en kaartje op 279.
- 8 Van Doorn 1940, 2.
- 9 Van Doorn 1940, 12.
- 10 Kaart van Rijnland van 1687, op ware grootte als bijlage in apart mapje bij Van der Linden.
- 11 Van Doorn 1940, 36, 44–45.
- 12 Zie over deze gang van zaken Buitelaar 1993, *passim*.
- 13 OSU III nr. 1717, 1267.
- 14 OSU IV nrs. 1809 en 1981, 1271 en 1274.
- 15 Van Iterson 1938, Bijlagen I en II, pp. 278–279 en 279–281, 1308 maart 20 en 1308 november 11.
- 16 Van Doorn 1940, 29, 32; Van der Linden, *De Cope*, 223.
- 17 Van der Linden 1955, 217.
- 18 Van Winter 1962, deel I, 131–133, 172–175 en verspreid in noten.
- 19 Van Doorn 1942, speciaal 300, op grond van Rijksarchief Utrecht, Inventaris kapittel Sint Marie nr 7–20, Liber litterarum patrie fol.465 verso– 466 en Archief der Bisschoppen van Utrecht, Reg. Nr. 4 fol. 314 en 314 verso = 316.
- 20 Ad van Ooststroom, website met HisGis, www.vanooststroom.com.
- 21 Van Doorn 1942, 287–288 met noot 11.
- 22 Van Doorn 1942, 296 en 300. Aanvulling van Ad van Ooststroom: Volgens de rekening van 1376 bedroeg de pacht van Kustwic 1163 schilden, waarvan de bisschop om te beginnen 24 schilden kreeg, terwijl de rest 50/50 werd verdeeld tussen de bisschop en de vijf kapittels. De bisschop ontving toen dus meer dan de helft. Volgens de rekening van 1797 kregen de kapittels samen in Kustwic 87 gulden 18 stuivers en bleef voor de schout van de voormalige bisschop in Kustwic 76 gulden 8 stuivers en 12 penningen over, dus minder dan de helft.
In 1796 betaalde de abdij Oudwijk op Sint Jan in de zomer (voor Kamerik Mijzijde) 22 gulden 13 stuivers en 32 penningen als bisschospacht. Er werd daar toen in totaal 50 gulden 6 stuivers bisschospacht opgebracht. Rechthebbenden waren na de

afzwering van koning Filips II in 1581 de Staten van Utrecht als zijn opvolgers.

- 23 Van Doorn 1940, 34–35.
- 24 Vermeulen, 19–23 en kaartje op p. 27. Noot 6 van hoofdstuk III op p. 20 verwijst op p. 46 naar een discussie over de juiste vertaling van 'cedit eius lucro' in de beschrijving van de haastingsprocedure en de oproep via de parochiekerk aan potentiële kopers. Deze zinsnede wordt meestal vertaald, ook door Van Iterson en Van der Linden, als '(En indien iemand meer zal willen betalen,) gaat het meerdere over tot winst van hem (= de gerechtsheer), maar moet op taalkundige gronden luiden: (En indien iemand meer zal willen betalen), wijkt hij (= de gerechtsheer) ten gunste van hem.'

Een apart koppel weer bijeen

Twee schilderijen uit 1654 van de Utrechter Johan Baeck

Jos de Meyere studeerde Kunstgeschiedenis en Archeologie aan de Universiteit Gent en was vervolgens conservator oude beeldende kunst bij het Centraal Museum te Utrecht. Hij publiceerde veel, in het bijzonder over Utrechtse schilderkunst, onder meer 'Utrechtse schilderkunst in de Gouden Eeuw' (2006). Recent verscheen van zijn hand 'Een curieuze collectie. Hollandse schilderkunst uit de zeventiende eeuw in het Museum voor Schone Kunsten te Gent.'

Van de zeventiende-eeuwse Utrechtse schilder Johan Baeck (ca. 1600 - voor 1655) zijn slechts enkele schilderijen bekend. Het Centraal Museum heeft er twee, die onmiskenbaar bij elkaar horen: een jonge vrouw met een haan, en een oude man met een hen. Wie was Johan Baeck, en vooral: wat is de verborgen betekenis van de twee samenhangende voorstellingen?

In 1935 verwierf het Centraal Museum te Utrecht een schilderij dat toen de titel *Vrouw met haan* kreeg. In het *Jaarverslag over 1935. Vereeniging Rembrandt* - het schilderij werd in dat jaar met steun van die vereniging aangekocht - vermeldt jonkvrouwe De Jonge: "Waarschijnlijk als pendant van het hier afgebeelde schilderij bestaat ook een 'Oude man, die een kip in de handen houdt'" en ze voegt daaraan toe dat beide stukken zich vroeger in de kunsthandel Schwagermann te Schiedam bevonden. Verder schrijft ze: "(...) Johannes Baeck is een van die kleine meesters, wier plaats in de Utrechtse schilderschool nauwkeuriger bepaald wordt, naarmate de studie ervan vordert en gelukkige en toevallige vondsten hierbij vastere omlinning geven."¹

In de *Catalogus der Schilderijen* uit 1952 beschrijft De Jonge *Vrouw met haan* als volgt: 'Een jonge vrouw, halve figuur, driekwart frontaal naar rechts gewend, afgebeeld tegen een grijs-bruine achtergrond; op haar schoot houdt zij een haan. Ze is gekleed in een blauwe rok en kort zwart jasje met halve mouwen en een zwart bont kraag; rode ondermouwen. Door het blonde kroezende haar is een rood lint gevlochten. In de linker bovenhoek getekend: "J baeck".'² Voor zover mij bekend was De Jonge de eerste die in het genoemde *Jaarverslag* een aantal biografische gegevens over Johannes Baeck bijeenbracht. Nadere informatie over leven en werk werden naderhand gepubliceerd door Huys Janssen.³ In de onderhavige bijdrage worden enkele details aan Baecks biografie toegevoegd; in hoofdzaak gaat het echter om de voorstellingen van *Vrouw met haan* en *Oude man met hen* die, zoals verder zal blijken, wel degelijk bij elkaar horen. De aankoop van Baecks *Oude man met hen* in 1995 was niet alleen van belang omdat daardoor een van de weinige schilderijen van deze Utrechtse kunstenaar verworven kon worden voor de collectie van het Centraal Museum, maar vooral omdat twee stukken die om hun intrinsieke betekenis absoluut als pendants bijeen horen, ook daadwerkelijk na bijna zestig jaar verenigd konden worden. Het koppel werd in 1935 noodgedwongen gescheiden: de financiën waren in de toenmalige crisisjaren ontoereikend om beide schilderijen aan te kopen.

Johan Baeck

'Archivalisch kon van dezen schilder worden vastgesteld', aldus De Jonge, 'dat hij 5 Februari 1637 te Utrecht ondertrouwd is en dat er 26 Februari 1637 attestatie gegeven is naar Zeist om



Johan Baeck (Utrecht? ca. 1600 - Utrecht 1654/1655), *Vrouw met haan*, 1654, olieverf op doek, 80,4 x 65,5 cm. Collectie Centraal Museum, Utrecht; aankoop 1935, inv.nr. 7558.

aldaar te trouwen. De oudste zoon Herman is niet te Utrecht gedoopt, wellicht dus te Zeist; verder zijn er tussen 1639 en 1648 te Utrecht acht kinderen gedoopt. Hij moet overleden zijn niet lang vóór 2 Juli 1655, op welken datum zijn vrouw in een transportacte van het Utrechtsche buitengerecht Tolsteeg de weduwe van Johan Baeck genoemd wordt. Hij moet elders overleden zijn, daar zijn overlijdensacte te Utrecht niet te vinden is. In een schuldbekentenis van 1671 wordt Geertruida Schijff, weduwe van Johan Baeck "in zijn leven constschilder" genoemd.⁴

Waar en wanneer Johannes Baeck geboren is, is onbekend; waarschijnlijk was dat in Utrecht. Hij moet, zoals De Jonge vermeldt, vóór 2 juli 1655 overleden zijn. Op die datum wordt aan 'Cornelis Schijff, schout van Tollsteeg voor hem selven ende voor de weduwe van Johan Baeck' voor de helft een huis aan de westzijde van de Vaartsche Rijn overgedragen.⁵

Johan Baeck komt in de Utrechtse archieven voor het eerst voor in een document van 12 februari 1631 'als geappointeerde onder de compagnie van de gewesene capitain Blomendael'. Het betreft een financiële kwestie van Baecks moeder die weduwe is. Duidelijk is in ieder geval dat Baeck een militaire baan heeft, net zoals dat het geval was bij zijn vader die 'geweldiche provoost' wordt genoemd, en zijn grootvader.⁶

Op 5 februari 1637 wordt te Utrecht het huwelijk aangetekend van 'Johannes Baack, jongman van Utrecht en Geertruyt Schijff, jongedochter van Utrecht.' Op 26 februari van dat jaar wordt, zoals reeds vermeld, attestatie verleend om te Zeist te trouwen.⁷ Geertruyt Schijff was de dochter van Adriaen die schout was 'buiten Tolsteeg'; ook Geertruyts broer zou daar later die taak vervullen. Johan Baeck woonde toen op de Mariaplaats; later zou hij verhuizen naar 'buiten Tolsteeg.' Tussen 1639 en 1650 - niet 1648 zoals De Jonge noteerde - werden in Utrecht acht kinderen geboren.⁸

Op 18 februari 1671 passeert 'Geertruyda Schijff, weduwe van Johan Baeck, in zijn leven const-schilder', voor de Utrechtse notaris D. Woertman een schuldbekentenis van fl. 1.100,- ten behoeve van Mr. Ed. van Voorst.

'Geertruyt Schijff wed. van Johan Baeck buyten Tolsteegh inden Hulck' is op 13 mei 1672 overleden en is begraven in de Geertekerk, '12 dragers' wordt daaraan toegevoegd in het Overlijdensregister, dat bewaard wordt in Het Utrechts Archief. Dat wijst in ieder geval op een zekere welstand.

In de bewaard gebleven archieven van het Utrechts schildersgilde is nergens een vermelding te vinden over Baeck. Ook over zijn opleiding is niets bekend. Gezien zijn beperkt oeuvre kan men zich afvragen of Baeck het schildersvak wel om den brode heeft uitgevoerd. Huys Janssen concludeert uit het feit dat het oeuvre van Baeck schaars is en bovendien dateert uit zijn latere levensjaren, dat hij als 'amateur' het schildersvak beoefende.⁹ Verder is Huys Janssen van mening dat Baeck mogelijk een leerling was van de Utrechtse schilder Jan van Bijlert.¹⁰

In 1642 schonk 'Johan Baak Hattigh', aldus Hoevenaer in 1778, een schilderij aan het Utrechts Jobsgasthuis.¹¹ De kunstenaarsbiografen Van Eijnden en Van der Willigen vermelden dat in 1816 ook, echter met wat extra informatie: 'Johan Baak Hattigg vereerde, in 1642, het veelgamelde Gasthuis eene proef van zijn kunstvermogen, bestaande in een landschap, met beeldjes gestoffeerd, in de manier van Poelenburg; en in dien stijl was er voorheen een fraai stukje van hem in de beroemde kunstverzameling van den Heer Jacques Meijer, te Rotterdam.'¹²

Het blijft een open vraag in hoever het bij Johan Baeck Hattigh die in de trant werkte van de italianiserende landschapsschilder Cornelis van Poelenburch, en Johan Baeck die in de stijl van de caravaggist Jan van Bijlert schilderde, om een en dezelfde kunstenaar gaat.¹³

Vrouw met haan en Oude man met hen

De Jonge's beschrijving van *Vrouw met haan* in de *Catalogus der Schilderijen* uit 1952 is een zakelijke registratie; op een eventuele diepere betekenis van het schilderij gaat ze niet in. Bijna een decennium eerder, in 1943, wees de Duitse kunsthistoricus Kauffmann echter al op de allegorische inhoud van veel zeventiende-eeuwse schilderijen.¹⁴ Het zou echter tot de jaren zestig van de twintigste eeuw duren vooraleer de studie van de symbolische en allegorische betekenis van voorstellingen in de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderijen stevige voet



Johan Baeck (Utrecht? ca. 1600 - Utrecht 1654/1655), *Oude man met hen*, 1654, olieverf op doek, 79,9 x 65 cm. Collectie Centraal Museum, Utrecht; aankoop 1994, inv.nr. 27843.

aan de grond kreeg. Met name het Kunsthistorisch Instituut te Utrecht speelde daarbij met eminente hoogleraren als Jan Emmens en Eddy de Jongh een kapitale rol. Hun research leidde ertoe dat het tegenwoordig een ernstige tekortkoming zou zijn om voorbij te gaan aan de diepere inhoud van schilderijen als Baecks *Vrouw met haan* en *Oude man met hen*.

Dresen-Coenders vermeldt in verband met *Vrouw met haan*: 'Het vingergebaar en de greep van de jonge vrouw geven aan dat zij bereid is tot overspel. Ook de haan staat symbool voor

onkuisheid'; en bij *Oude man met hen* die ze aanduidt als *Hennetaster*, schrijft ze: 'De oude echtgenoot zit opgescheept met haar en haar gebroed.'¹⁵ Met Dresen-Coenders' vaststelling dringen we door tot de kern van de zaak. Het is echter maar de vraag of het op Baecks schilderijen om een echtpaar gaat. Alhoewel een groot verschil in leeftijd tussen echtgenoten wel degelijk voorkwam in de zeventiende eeuw, werd het in elk geval niet geapprecieerd en zelfs als tegennatuurlijk veroordeeld.

Het grote verschil in leeftijd tussen de grijsaard en de jonge deerne heeft alles te maken met het in de literatuur en beeldende kunst zeer bekende thema van de 'ongelijke liefde'. In zijn *Laus Stultitiae* - Lof der Zotheid -, geschreven in 1509, drijft Erasmus de spot met oude mannen die ondanks hun leeftijd jonge vrouwen nog het hof maken: 'Ik acht het vrouwelijk geslacht echter niet zo dwaas dat ze boos op me zullen zijn omdat ik, zelf een vrouw en de Zotheid in persoon, haar zotheid toeschrijf. Als ze immers goed nadenken, moeten ze de Zotheid juist daarvoor dankbaar zijn en dat ze bij meerderheid van stemmen als gelukkiger worden beschouwd dan de mannen. In de eerste plaats is daar haar aantrekkelijk uiterlijk dat ze terecht boven alles stellen, met behulp waarvan zij zelfs tirannen tiranniseren. Waar komt dat afschuwelijke uiterlijk anders vandaan, die ruwe huid, dat baard-oerwoud waardoor een man zo duidelijk iets van een oude van dagen heeft, als dat niet voortvloeit uit dit gebrek: het verstand? Terwijl toch bij de vrouwen de altijd gladde wangen, de altijd hoge stem en een zacht velletje als het ware een eeuwige jeugd suggereren? Wat wensen zij voorts in dit leven meer dan de mannen zoveel mogelijk te behagen?'¹⁶

Zoals een relatie van een oude vrouw met een jonge man als tegennatuurlijk werd beschouwd, zo werd dat ook gezien in een relatie tussen een jonge vrouw en een oude man. 'Bij liefde', aldus W. Frijhoff, 'hoort immers schoonheid, volgens de boodschap van de klassieke oudheid. Het jonge lichaam is object van verlangen maar ook subject van vrijheid - twee kwaliteiten die in de ouderdom vergaan. Prenten van Jacques de Gheyn en Jacob Matham, Claes van Breen en Jacob Goltzius, en tal van literaire teksten maken het overduidelijk: ongelijke liefde is onbehoorlijk, ongehoord, ja ongerijmd.'¹⁷ Minnen en trouwen behoorde te gebeuren binnen eigen stand, eigen kerkgenootschap en eigen leeftijdsgroep. 'De liefde', zo schrijft de Dordtse arts Johan van Beverwyck in zijn *Schat der Gesontheit* uit 1680, 'past een out man, gelijk een harnis [harnas]. Soo dat Ovidius seer wel seyt, in de Konst der Minnen:

'Een oudt soldaet en voeght niet wel,
Hy mocht al beter rusten;
En min noch dient gerimpelt vel
Tot amoureuse lusten:
Is yemant kael of is hy grijs,
Indien hy vryt, hy is niet wijs.'¹⁸

Overigens trad 'ouderdom' volgens Van Beverwyck op als men een vijftiger werd: 'De wijl dan in den Ouderdom (wiens beginsel wy rekenen na het sevende seven-jaar, ofte het vijftighste jaer (...)).'¹⁹

En dan zijn daar de haan, de hen en het ei

Een haan is al sinds de Middeleeuwen symbool voor waakzaamheid, maar ook voor dwaasheid, strijd lust en onkuisheid. Als fallische metafoor wordt hij ten tonele gevoerd in



Jacob Matham naar Adriaen van de Venne, *Boer met eieren in een mand*, gravure en ets, ca. 1628-1648. Collectie Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. RP-P-OB-23.187.

Uyt-heemsen Oorlog, ofte Roomse Min-triompfen uit 1651.²⁰ Een haan, waarvan men overtuigd was dat hij een onverzadigbare seksuele lust had en een niet te temperen drift om te paren, wijst onmiskenbaar op de erotische strekking in Baecks schilderij.

Met de hen blijven we in dezelfde sfeer. Het woord 'hen' of 'kip' werd in de zeventiende eeuw gebruikt als aanduiding voor vrouwen van lichte zeden.²¹ Een ei daarentegen werd geassocieerd met vruchtbaarheid en mannelijke potentie. 'Het werd', aldus Bax, 'een onkuis symbool, omdat men het als een aphrodisiacum beschouwde. Onze 15e-, 16e- en 17e-eeuwse literatuur geeft daar vele voorbeelden van.'²² Die teneur treffen we ook aan in het onderschrift bij een prent van Jan Matham:

'Wanneer ick't heb verkerft en Trijn begint te schreijen
Neem duske pillen in, dan kan ick haar weer peijen.'

De voorstelling laat er geen twijfel over bestaan: bij 'duske pillen' [deze pillen] waarmee de man zijn Trijn kan 'peijen' [paaieren; bevredigen], gaat het om eieren.

Met het vingergebaar van de jonge vrouw op Baeck's schilderij blijven we in de wulpse sfeer. Ze steekt de wijsvinger en pink van haar rechterhand op. Dat teken staat voor 'hoorndrager'. D. Morris cum suis gaan in hun studie *Gebaren* uitvoerig in op dit 'verticale hoornteken'.²³ Ze vermelden onder meer: 'Dit gebaar is een grover belediging van een bijzonder soort met een lange geschiedenis. De echte oorsprong ligt in het verleden verborgen en blijft een zeer controversieel onderwerp. Er werden tal van verklaringen naar voren gebracht die elk op zich overtuigend waren maar sterk in botsing kwamen met de andere. De dominante betekenis is echter heel duidelijk: het is het teken van een bedrogen echtgenoot (Engels *cuckhold*, Frans *cocu*, verouderd Nederlands koekoek). De boodschap is: je vrouw is je ontrouw geweest en heeft je de hoorns van een *cuckhold* gegeven. Van hieruit generaliserend wordt het een bespotting van impotentie en stomiteit. Het impliceert dat een man of te zwak is om zijn vrouw seksueel te bevredigen zodat ze elders stimulansen zoekt, of dat hij te stom is om zich te realiseren dat ze hem met een andere man bedriegt.'²⁴

M.J. Bok vond in Het Utrechts Archief een boeiende vermelding die hij in verband bracht met Baeck's *Vrouw met haan* en *Oude man met hen*.²⁵ Op zaterdag 10 oktober 1657 liep de Utrechtse schilder Adrianus van Ysselstein op het Vredenburg en werd daar aangesproken door zijn collega Horatius de Hooch die 'tegen hem Iselstein syede - ende sijne vingers achter hem opstekende - "koekoek, hoornbeest" riep'. Hierna volgde een handgemeen tussen beide kunstenaars die uiteindelijk aan de schout werden overgedragen. De Hooch werd tot slot veroordeeld wegens 'mestrecken'.

Niet dat 'mestrecken' is in de context van Baeck's schilderijen interessant, maar wel het opsteken van de vingers en het 'koekoek, hoornbeest'-gezegde. 'Van oudsher', aldus Bok, 'wordt de man wiens vrouw ontrouw pleegt "horendrager" genoemd. Stoet noemt in zijn spreekwoordenboek degene die zich door zijn vrouw "de horens op laat zetten": "iemand die zijn akker door een ander laat ploegen". De betreffende man werd ook wel "koekoek" genoemd. Hoewel deze uitdrukking in onbruik is geraakt, vinden we hem nog in Van Dale. Van Dale noemt ook het niet meer gebruikte "horenbeest"; er wordt doorverwezen naar "horendrager". Wat De Hooch aan Ysselstein bedoelde te zeggen', zo vervolgt Bok, 'is ondubbelzinnig. Maar het gebaar dat hij daarbij maakte is voor ons misschien wat minder snel duidelijk. Uit het feit dat De Hooch in de ene hand zijn mes al gereed had, mogen we opmaken dat hij het gebaar maakte met de andere, dus één hand. Bovendien staat in de aanklacht dat hij vingers opstak, en wel achter zich. Achter wat? Achter zijn hoofd ongetwijfeld, zodat de opgestoken vingers als horens boven zijn haar uitstaken. Dat de vingers wijsvinger en pink zullen zijn geweest mogen we opmaken uit een schilderij van een andere Utrechtse collega van Van Ysselstein: Johannes Baeck. Deze schilderde in 1654 een tronie van een jonge vrouw die precies dit gebaar

maakt. Op haar schoot heeft zij een haan, een destijds voor iedereen begrijpelijk symbool van ongebreidelde promiscuïteit. De boodschap van het schilderij is, dat zij haar echtgenoot bedriegt. Als tegenhanger heeft het stuk een zogeheten 'hennedrager', een oude man die een hen de eieren voelt. Hier is de boodschap: deze man kan zijn handen niet thuishouden.'

Weliswaar werd de aandacht van de passanten in verband met Van Ysselstein getrokken door 'koekoek' te roepen, maar essentieel waren de hoorns. Die hadden betrekking op de bok, het dier wiens geilheid al in de Middeleeuwen op één lijn stond met die van de haan.

Hoe populair de uitdrukking in de zeventiende eeuw was, blijkt uit een aantal 'Anecdota' die toen werden vastgelegd door de dichter en advocaat Aernhout van Overbeke. Ik citeer er hier een viertal.

'Een juffrou hadt een papegay die alles nabootste. 't Gebeurde dat er op een tijt een doctor voorbij quam, die niet ter goeder naem stont, welcken sij siende, datelijck tegen papegay seyde: "Doctor Nicolaes is een hoorendrager, 't welck de papegay terstont naseyde. De doctor omhooch siende, sag de juffrou ontrent het venster en seyde: "Juffrou, weet gij wel waerom hij mij een hoorendrager noemt?" Sij neen antwoordende, soo seyde de doctor: "'t Beest meent dat gij mijn vrouw sijt.'²⁶

'Een juffrouw bij een boer komende, die een jong bockjen te koop hadde, seyde: "Ey, wat een fray kleyn bockjen is dat, maer hoe komt het dat het noch geen hoorens heeft?" "Omdat het noch niet getrouwt is", antwoorde de boer.'²⁷

'Als (men) in tegenwoordicheyt van een bastaert veel van hoorendragers sprack, soo seyde hij: "Ick ben verseeckert dat mijn vader noyt gehoorent is, want hij is noyt getrouwt geweest".'²⁸

'Een man praete met sijn vrouw wegen erffnissen en seyde: "Ick geloof soo de duyvel stierf, dat ick niet een hoorn soo erven". Waerop sij seide: "Liefste, gij sijt immers daer genoeg van versien".'²⁹

'Hoornbeest' Adrianus van Ysselstein en zijn opposant Horatius de Hooch waren tijdgenoten en collega's van Johan Baeck. Van Ysselstein was bovendien getrouwd met Catharine Bloemaert, een dochter van de schilder Hendrick Bloemaert. Zowel deze laatste als diens vader Abraham behoorden tot de Utrechtse schilders die het thema *Man met hen* in hun oeuvre behandelden.

Tot besluit

Blijft nog, tot slot, de vraag of bij Baeck's *Vrouw met haan* en *Oude man met hen* sprake is van een echtpaar, zoals Dresen-Coenders en Bok menen. Ik ben daar geenszins van overtuigd. Baeck's oude man, die correcter bestempeld kan worden met de zeventiende-eeuwse uitdrukking 'oude mal', is, zoals hen en ei aantonen, in zijn erotische escapades duidelijk over de schreef gegaan. Dat levert hem, getuige het vingergebaar van de vrouw, haar spot op. Zij moet veeleer gezien worden als snol dan als echtgenote. Italiaanse hoeren laten, zonder enige twijfel voortbordurend op een eeuwenoude traditie, hun avances jegens potentiële klanten heden ten dage nog vergezeld gaan van het vingergebaar dat op Baeck's *Vrouw met haan* is vastgelegd. De meest geschikte en ook gebruikelijke titel voor een koppel zoals Baeck dat heeft geschilderd, is *Ongelijk paar*.

LITERATUUR

- Bax 1949** ➤ D. Bax, *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, Den Haag 1949.
- Van Beverwyck 1680** ➤ J. van Beverwyck, *Schat der Gesontheit*, Amsterdam 1680.
- Bok 1991** ➤ M. J. Bok, 'Koeckoeck, hoornbeest', *Kunstschrift* (1991) 1, 8.
- Dresen-Coenders 1989** ➤ L. Dresen-Coenders, 'Huis en haard' in: P. van Boheemen e.a., *Kent, en versint eer datje mint. Vrijen en trouwen 1500-1800*, Zwolle 1989, 8-19.
- Van Eijnden en Van der Willigen 1816** ➤ R. van Eijnden en A. van der Willigen, *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst*, dl. 1, Haarlem 1816.
- Erasmus 1969** ➤ Erasmus, *Lof der Zotheid*, Utrecht/Antwerpen 1969.
- Frijhoff 1996** ➤ W. Frijhoff, 'Oud en lelijk vroegmodern. Een plaatsbeschrijving', in: H. Hendrix en R. Schenkeveld-Van der Dussen (red.), *Oud en lelijk. Ouderdom in de cultuur van de Renaissance*, Amsterdam 1996, 85-106.
- Hoevenaar 1778** ➤ A. Hoevenaar, *Redenvoering gehouden ter gelegeneid van de Inwyng van het Teken-Collegie (...) der Stad Utrecht*, Utrecht 1778.
- Huys Janssen 1989** ➤ P. Huys Janssen, 'Johan Baeck. Painter and Soldier of Utrecht', *Hoogsteder Naumann Mercury* (1989) 9, 31-41.
- Immerzeel 1842** ➤ J. Immerzeel, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters*, dl. 1, Amsterdam 1842.
- De Jonge 1935** ➤ C.H. de Jonge, *Jaarverslag over 1935. Vereeniging Rembrandt*, 1935.
- De Jonge 1952** ➤ C.H. de Jonge, *Catalogus der Schilderijen*, Utrecht (Centraal Museum) 1952.
- De Jongh 1995** ➤ E. de Jongh, *Kwesties van betekenis*, Leiden 1995.
- Kauffmann 1943** ➤ H. Kauffmann, 'Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts', in: *Kunstgeschichtliche Studien zu Dagobert Frey*, Breslau 1943, 133-157.
- Van Merwede 1651** ➤ Matthijs van Merwede, *Uyt-heemschen Oorlog, ofte Roomse Min-triompfen*, Den Haag 1651.
- Morris e.a. 1980** ➤ D. Morris e.a., *Gebaren. Hun oorsprong, betekenis en gebruik*, Utrecht/Antwerpen 1980.
- Muller 1880** ➤ S. Muller, *Schilders-Vereenigingen in Utrecht*, Utrecht 1880.
- Van Overbeke 1991** ➤ A. van Overbeke, *Anecdota sive historiae jocosae. Een zeventiende-eeuwse verzameling moppen en anekdotes*, Amsterdam 1991.

NOTEN

- De Jonge 1935, 15.
- De Jonge 1952, nr. 9.
- Huys Janssen 1989.
- De Jonge 1935, 15.
- Het Utrechts Archief, *Transportregister Tolsteeg*, fol. 83.
- Huys Janssen 1989, 32.
- Volgens Huys Janssen 1989, 34 trouwde Baeck op 26 februari 1637 te Zeist.
- Herman, vermoedelijk te Zeist geboren;
Elizabeth, gedoopt in de Jacobikerk op 13 januari 1639;
Adriana, gedoopt in de Buurkerk op 2 mei 1641;
Anna, gedoopt in de Jacobikerk op 14 september 1642;
Adriaen, gedoopt in de Geertekerk op 2 april 1644;
Cornelia, gedoopt in de Nicolaikerk op 22 juni 1645;
Beatrice, gedoopt in de Lutherse kerk op 30 januari 1648;
Georg, gedoopt in de Lutherse kerk op 13 maart 1649
(en op 11 juni van dat jaar overleden 'in Tollesteech')
Helena, gedoopt in de Lutherse kerk op 15 juni 1650.
- Huys Janssen 1989, 31.
- Huys Jansen 1989, 34. Hij baseert zich voor deze veronderstelling op de verwantschap die bestaat tussen Baecks *Musicerend*

gezelschap, gesigneerd en 1637 gedateerd, in het Kunsthistorisches Museum te Wenen en werk van Van Bijlert. Baecks schilderij in Wenen dateert uit het jaar van zijn huwelijk. Dat is niet in overeenstemming te brengen met Huys Janssens opvatting dat Baeck alleen op latere leeftijd geschilderd zou hebben.

- Hoevenaar 1778, 32.
- Van Eijnden en Van der Willigen 1816, 40. Praktisch dezelfde informatie bij Immerzeel 1842, 17.
- In Utrecht is wel een schilder Sebastiaen van Hattich bekend. Hij wordt in 1634-1636 opgenomen in het schildersgilde en is bekend als portretschilder. Muller 1880, 156 beschouwt Sebastiaen van Hattich ten onrechte als één en dezelfde persoon als Johan Baeck.
- Kauffmann 1943.
- Dresen-Coenders 1989, 14.
- Erasmus 1969, 32-33.
- Frijhoff 1996, 86.
- Van Beverwyck 1680, 244. De verwijzing naar Ovidius betreft diens erotisch getinte gedichtencyclus *Amores* waar in Boek 1, Hfst. 9, 1-4 staat: 'Turpe senex miles, turpe senilis amor', wat vrij vertaald neerkomt op: Een oude man als soldaat is even beschamend als de liefde van zo iemand schandelijk is.
- Van Beverwyck 1680, 242.
- Van Merwede 1651, 25.
- De Jongh 1995, 28.
- Bax 1949, 145.
- Morris e.a. 1980, 142-156.
- Morris e.a. 1980, 142.
- Bok 1991, 8.
- Van Overbeke 1991, 274, nr. 1581.
- Van Overbeke, 322, nr. 1961.
- Van Overbeke, 290, nr. 1710.
- Van Overbeke, 291, nr. 1717.

Het oeuvre van Jacobus Cressant in beeld

Dennis de Kool (1977) studeerde bestuurskunde aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. In 2007 promoveerde hij aldaar op een bestuurskundig onderwerp. Momenteel is hij als onderzoeker verbonden aan Risbo, een onderzoeksinstituut van de Erasmus Universiteit Rotterdam. In zijn vrije tijd is hij bezig met een promotieonderzoek naar de beeldhouwer Jan Baptist Xavery.

Jacobus Cressant heeft in Utrecht en daarbuiten verschillende artistieke sporen nagelaten. Desondanks wordt in de literatuur relatief weinig aandacht besteed aan deze bekwame beeldhouwer. In deze bijdrage wordt zijn geïnventariseerde oeuvre in beeld gebracht. Cressant heeft in Utrecht belangrijke projecten uitgevoerd. Een aanzienlijk aantal tuinbeelden en -vazen van zijn hand vond een plek in de beroemde tuin van Zijdebalen. Ook het Vrouwe Justitiabeeld, dat fungeert als symbool bij juridische berichtgeving van het NOS-Journaal, was een Utrechtse opdracht.

‘Den beroemden beeldhouwer’

De afkomst van Jacobus Cressant (voor 1685 - na 1759) is niet eenduidig vast te stellen. Volgens de meest gangbare lezing is hij afkomstig uit de Noord-Franse stad Abbeville.¹ Andere auteurs schrijven dat de beeldhouwer stamt uit Antwerpen. Van der Aa (1858) voegt daar stellig aan toe dat Cressant in deze havenstad tevens werd ‘gevormd’.² Van Eijnden en Van der Willigen (1816) vermelden op hun beurt dat Cressant ‘vermoedelijk een Brabander was’.³ Ook over het jaar waarin de beeldhouwer zich in Utrecht vestigde, bestaat geen consensus. Knoef (1941) schreef dat Cressant zich omstreeks 1728 in Utrecht vestigde.⁴ Van der Aa (1858) vermeldde ‘omstreeks 1729’.⁵ De Utrechtse architect en kunstenaarsbiograaf Christiaan Kramm (1797-1875) beweerde daarentegen dat ‘den beroemden beeldhouwer’ Jacobus Cres(s)ant zich in 1735 in Utrecht vestigde.⁶ Vermoedelijk hadden de twee eerstgenoemde auteurs het bij het rechte eind. In 1729 vervaardigde Cressant namelijk een portret van een Utrechts jongetje en in 1730 een beeld met de voorstelling van de Gerechtigheid (Vrouwe Justitia), in opdracht van het Utrechtse stadsbestuur. Beide werken worden in deze bijdrage nog uitvoeriger belicht. Bij zijn toetreding tot het Sint-Lucasgilde hoefde Jacobus Cressant bij wijze van uitzondering geen proeve van bekwaamheid af te leggen.⁷ De rijke Utrechtse ondernemer David van Mollem speelde bij zijn komst naar Utrecht vermoedelijk een stimulerende rol.⁸ Diens buitenplaats Zijdebalen moest namelijk worden voorzien van beeldhouwwerk. Hiermee begon de productieve loopbaan van Cressant in Utrecht. Deze carrière werd in 1742 voortgezet in Amsterdam. Rond 1750 vertrok Cressant naar Parijs.⁹ Op enig moment is hij weer teruggekeerd naar Utrecht.¹⁰ Het is niet bekend wanneer de beeldhouwer precies is overleden. Dat moet in of voor 1766 zijn geweest. Bij het huwelijk van zijn dochter Maria met de schilder en tekenaar Gerrit Dadelbeek (1731-1781) in 1766 bleek hij namelijk reeds te zijn gestorven.¹¹ We weten niet hoe Cressant er uit zag, hoewel hij wel is geportretteerd. In een veilingcatalogus is namelijk een schilderij met een portret van Cressant vermeld, waarvan de huidige verblijfplaats onbekend is.¹² Dit schilderij werd vervaardigd door Jacob Xavery (1736 - na 1774), de zoon van de beeldhouwer Jan Baptist Xavery (1697-1742), die het nodige beeldhouwwerk heeft geleverd voor Zijdebalen.¹³ Xavery en Cressant zouden de Utrechtse beeldhouwer Willem Hendrik van der Wall (1716-1790) hebben opgeleid.¹⁴

In dit artikel wordt het gelokaliseerde en gedocumenteerde oeuvre van Jacobus Cressant in Utrecht en Amsterdam belicht, waarbij is getracht om een chronologische volgorde aan te houden. Daarnaast zal, in mindere mate, aandacht worden besteed aan werken die een bestemming vonden in het buitenland.

Tuinvazen voor Elsenburg

De vroegst gedocumenteerde en gedateerde beeldhouwwerken zijn enkele vazen die Jacobus Cressant in 1711 vervaardigde.¹⁵ Deze vazen stonden in de tuin van kasteel Enghuizen in Hummelo (Gelderland). Het interieur en de tuin van dit kasteel waren rijkelijk voorzien van beeldhouwwerk. In het kasteel bevonden zich bijvoorbeeld verschillende beelden die in 1700 werden vervaardigd door Albertus Xavery, de vader van Jan Baptist Xavery.¹⁶ Na de sloop van kasteel Enghuizen in 1945 zijn veel kunstobjecten buiten beeld geraakt.

In 1714 was Jacobus Cressant vermoedelijk werkzaam voor Theodorus de Leeuw (1681-1744), Heer van Abcoude-Baambrugge.¹⁷ Theodorus de Leeuw stamde uit een voornaam Utrechts geslacht.¹⁸ Hij verwierf de buitenplaats Elsenburg in Maarssen en verbouwde deze grondig. Cressant vervaardigde in 1714 voor de buitenplaats twee marmeren tuinvazen met voorstellingen van de vier jaargetijden. In 1744 overleed Theodorus de Leeuw. De twee vazen belandden in de tuin van Zijdebalen aan de Vecht, waar ze in de nissen van de triomfpoort werden opgesteld. Deze en andere vazen in de tuin werden bewonderd door verschillende reizigers die de tuin bezochten.¹⁹ De vazen stonden in de tuin van Zijdebalen totdat deze buitenplaats in 1819 werd ontmanteld. Daarna verhuisden ze naar het reeds genoemde kasteel Enghuizen waar ze tot 1945 verbleven.



Marmeren tuinvaas door Jacobus Cressant, 1714.
Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. BK-16444-A (1).



Marmeren tuinvaas door Jacobus Cressant, 1714.
Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. BK-16444-A (2).

Na de afbraak van het kasteel kwamen ze in de kunsthandel terecht, waarna ze in 1950 werden aangekocht door het Rijksmuseum.²⁰ Tegenwoordig zijn de rijk gedecoreerde vazen opgesteld in het museum. In de literatuur worden de vazen vanuit stilistisch oogpunt uitzonderlijk genoemd, omdat ze de vroegst gedateerde voorbeelden van rocailles zouden bevatten. In de catalogus van het boek *Rococo in Nederland* (2001) zijn de vazen daarom als eerste object vermeld.²¹ De vraag is of dat terecht is. Op de gebeeldhouwde reliëfs van beide vazen zijn personificaties van de vier seizoenen weergegeven, namelijk Flora, Ceres, Bacchus en Saturnus. De 'hengsels' van de symmetrisch vormgegeven vazen bestaan uit hermen met vrouwenhoofden (bovenzijde) en mannelijke ramshoofden (onderzijde). De deksels zijn bekroond met een vlam-mend hart, dat verwijst naar het geloof. Op de vaas zijn schelpmotieven aangebracht, maar deze hebben overwegend een symmetrisch karakter. Alleen enkele asymmetrische krullen op deze schelpen zouden als voorzichtige experimenten met rocailles kunnen worden getypeerd. De symmetrische opzet wordt versterkt door het feit dat we hier met twee vazen van doen hebben die als samenhangend paar in de tuin werden opgesteld. Deze gangbare symmetrie komen we ook tegen in de ontwerpen voor tuinvazen van de uit Frankrijk afkomstige en in de Noordelijke Nederlanden invloedrijke kunstenaar Daniël Marot (1661-1752).

Het feit dat de herkomst en de omzwervingen bekend zijn, maakt deze vazen extra bijzonder. Bij veel ontheemde tuinbeelden en -vazen is dat doorgaans niet het geval. Soms is de oorspronkelijke herkomst bekend, maar de huidige verblijfplaats niet. Een treffend voorbeeld daarvan is Zijdebalen aan de Vecht, waar veel door Cressant vervaardigde tuinbeelden en -vazen hebben gestaan.

Zijdebalen

Buitenplaats Zijdebalen aan de Vecht was het eigendom van David van Mollem (1670-1746), een rijke doopsgezinde zijdehandelaar die een grote belangstelling voor de tuinkunst had. De inrichting van zijn beroemde tuin was gebaseerd op een doordacht tuinplan. Dat resulteerde in een bijzondere tuin, waarin bloemen, planten, dieren, schelpengrotten, waterwerken en tuinornamenten allemaal een beredeneerde plek hadden gekregen. Aan de thematiek van de tuinsculpturen en hun onderlinge samenhang hechtte Van Mollem veel waarde, want ze vormden als onderdeel van de tuin een geschikt middel om weloverwogen gedachten over schepping, natuur en mens uit te beelden.²² De tuinbeelden en -vazen verwezen naar Bijbelse levenslessen en koopmansdeugden. Van Mollem deed daarbij een beroep op verschillende beeldhouwers. In de boedelinventaris (1746) en de veilingcatalogus (1819) komen we twee beeldhouwers het vaakst tegen, namelijk Jacobus Cressant en Jan Baptist Xavery.²³ Op basis van de daarin beschreven objecten blijkt dat er een aanzienlijk aantal door Cressant vervaardigde mythologische beelden, putti en vazen in de tuin van Zijdebalen heeft gestaan. In de tuin stonden ook enkele werken van de beeldhouwers Jan (van der) Mast en Vincent Mattheyssens.²⁴ Van Mollem verwierf tevens bestaande beeldhouwwerken op veilingen, waaronder de reeds genoemde tuinvazen die vermoedelijk afkomstig waren van Elsenburg bij Maarssen. Tuinvazen waren destijds de meest prestigieuze tuinornamenten. Het was daarom geen toeval dat op het door Nicolaas Verkolje (1673-1746) geschilderde familieportret (1740) een tuinvaas prominent aanwezig is.

Ter gelegenheid van de zeventigste verjaardag van David van Mollem in 1740 verwierf Cressant een bijzondere opdracht, namelijk het boetseren van een terracotta portretbuste.²⁵ Als pendant fungeerde een buste van admiraal Hendrik Grave (1670-1749), een vriend en familielid van Van Mollem.²⁶ Van Mollems portret heeft realistische, formele en informele kenmerken. Natuurgetrouwe details zijn de rimpels op zijn gelaat en 'kraaijenpoten' bij de ogen. Kenmerken



Groepsportret van de familie Van Mollem-Van Oosterwijk-Sijdevelt en de lusthof Zijdebalen te Utrecht, door Nicolaas Verkolje, 1740, schilderij. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. 3_SK-C-1658.

die passen bij een man op leeftijd. Een formeel kenmerk is de pruik die hij draagt. Informele details zijn de losse bovenste knopen van zijn hemd en de sjaal die daar losjes uitsteekt. Dergelijke realistische en formele portretten met informele details werden ook vervaardigd door de uit Frankrijk afkomstige beeldhouwer François Roubiliac (1702-1762) die uitweek naar Engeland en daar zijn naam als portret- en funerair beeldhouwer vestigde.²⁷

Kort voor 1745 vervaardigde Cressant ook vier realistisch vormgegeven terracotta bustes van Utrechtse hoogleraren, die door Van Mollem ten geschenke werden gegeven aan de stad ter plaatsing in de Universiteitsbibliotheek.²⁸ De geportretteerde professoren zijn Petrus van Musschenbroek (1692-1761), Arnoldus Drakenborch (1684-1748), Everardus Otto (1685-1756) en David Millius (1692-1756).²⁹

Portretbuste David van Mollem, door Jacobus Cressant, 1740, beschilderd terracotta. Centraal Museum, Utrecht, inv.nr. 4821. Foto Centraal Museum/ Ernst Moritz.



Hofdicht

In 1740 was de tuin min of meer voltooid. Voor deze gelegenheid schreef de dichter Arnold Hoogvliet (1687-1763) een hofdicht waarin Zijdebelen in dichterlijke zin wordt bezongen. In het hofdicht worden verschillende kunstenaars met naam genoemd, onder wie de 'kunstige Cressant' die 'ons blijken geeft dat d'edele natuur door kunst in 't marmer leeft'.³⁰ Deze passage verwijst naar de levensechtheid van zijn beelden. Het waren natuurlijk alleen de grote beeldhouwers die in staat waren om hun beelden tot 'leven' te wekken. Ook in andere passages geeft de dichter aan dat Cressant met zijn beitel het marmer tot leven lijkt te wekken:

'Ik zie twee paar wichtjes, stout uit marmersteen geklonken, In desen middenkring op pedestalen pronken; Het is Geleertheit, die in letteroeffning leeft, 't Is Landbou, die sich blij ten arbeit overgeeft, En Zeevaart, die, gesolt door 'dongestuime baren, Met wakkre Krijgsdeugt juicht na 't uitstaan der gevaren. De geestige Verkolje aan 't Y heeft voor Cressant Hen eerst geteekent uit zijn vindingrijk verstant; De beitel vormde die daarna, en heeft het leven Aan 't roerloos marmer door vernuft en kunst gegeven'.³¹

Uit deze passage blijkt dat de Amsterdamse schilder Nicolaas Verkolje de ontwerpen voor deze putti heeft getekend, die vervolgens door Cressant in marmer zijn uitgevoerd. Destijds was deze werkwijze niet ongebruikelijk. Ook Jan Baptist Xavery heeft verschillende beeldhouwwerken vervaardigd die gebaseerd zijn op tekeningen van schilders.³² In het hofdicht wordt Cressant - overdrijving is een stijlkenmerk van hofdichten - vergeleken met de beroemde Griekse beeldhouwer Phidias.³³ De dichter constateerde tot slot dat de vazen van Cressant 'onze aandacht streelt'.³⁴

Tuinbeelden en -vazen

Lang heeft Van Mollem niet van zijn tuin kunnen genieten, want hij stierf op 5 juli 1746. In zijn testament werd nadrukkelijk bepaald dat het bedrijf, de inboedel van het huis en de tuinen op zijn minst tot aan de volwassenheid van zijn twee kleinzonen bewaard en onderhouden moesten worden.³⁵ Het onderhoud van de vermaarde tuinen was zeer kostbaar, terwijl de inkomsten uit het bedrijf afnamen. De bij Zijdebalen behorende zijdefabriek sloot in 1816. De inboedel van Zijdebalen werd in 1819 geveild.³⁶ In de catalogus van de veiling zijn verschillende werken beschreven die Cressant voor deze buitenplaats zou hebben vervaardigd.³⁷ Hoewel de daarin vermelde gegevens niet controleerbaar zijn, biedt deze veilingcatalogus wel inzicht in de aard en omvang van de werken van Cressant in de tuin van Zijdebalen.

Het eerste cluster bestaat uit een reeks levensgrote mythologische en allegorische tuinbeelden: Bacchus, Flora, Neptunus, de Tijd, de Eeuwigheid, de Hemel en de Aarde.³⁸ Het tweede cluster omvat een reeks tuinvazen met Bijbelse, mythologische, historische en allegorische voorstellingen.³⁹ In de boedelinventaris uit 1746 zijn nog enkele andere beeldhouwwerken vermeld die Cressant voor Zijdebalen zou hebben vervaardigd, namelijk borstbeelden met voorstellingen van Hercules, Omphale, Silvinus en Galathea en beelden van kinderen die Geleerdheid, Landbouw, Zeevaart en Krijgsdeugd voorstellen. Er zijn twee tekeningen bekend met allegorische voorstellingen van de Geleerdheid en de Landbouw, die worden toegeschreven aan Nicolaas Verkolje.⁴⁰ Waarschijnlijk zijn dit de tekeningen waar Hoogvliet in de geciteerde passage in het hofdicht naar verwees. Op de tekening wordt de Geleerdheid voorgesteld als een jongetje met een bril. Hij zit op een stapel boeken, een boek heeft hij opengeslagen. De Landbouw is op de tekening voorgesteld als een meisje die zit op een met vruchten gevulde hoorn des overvloeds. Haar handen rusten op een omgekeerde zeis. Wanneer de ontwerptekeningen worden vergeleken met de gerealiseerde beelden die zijn weergegeven op een tekening van Jan de Beijer, dan zijn enkele verschillen waarneembaar. Op de tekening rust bijvoorbeeld het boek van het jongetje dat de geleerdheid voorstelt niet op een stapel boeken, maar op een zuil. Hieruit blijkt dat beeldhouwer



Allegorische voorstelling van de Geleerdheid, tekening door Nicolaas Verkolje (toeschrijving). Particuliere verzameling. Foto: RKD.



Allegorische voorstelling van de Landbouw, tekening door Nicolaas Verkolje (toeschrijving). Particuliere verzameling. Foto: RKD.

een zekere artistieke vrijheid had om af te wijken van de aangeleverde ontwerpen. Ontwerptekeningen waren dus niet per definitie een knellend keurslijf, maar konden ook fungeren als richtinggevend kader. Er zijn ook andere voorbeelden bekend waarbij beeldhouwers de ruimte kregen of namen om deels af te wijken van aangeleverde ontwerptekeningen.⁴¹

Zijdebalen, gezicht vanaf de vijver op het huis, pen- en penseeltekening door Jan de Beijer, 1746. Centraal Museum, Utrecht, inv.nr. 22620.



Verder worden enkele niet nader omschreven kindergroepjes met Cressant in verband gebracht.⁴² De kindertjes in de tuin konden onder meer verwijzen naar koopmansdeugden. Verschillende van de genoemde werken zijn duidelijk herkenbaar afgebeeld op de tekeningen die Jan de Beijer (1703-1780) maakte van de luthof.⁴³ Op één tekening is het laantje tegenover de schelpengrot afgebeeld. Links op de voorgrond zien we Neptunus met zijn drietand, gezeten op een zeepaard. Aan het einde van de laan zijn twee zittende figuren die een obelisk flankeren zichtbaar. Op de obelisk staat een vaas of urn. De linker mannelijke figuur met de zeis in zijn hand stelt de Tijd voor. De rechter vrouwelijke figuur met het cirkelvormige attribuut in haar hand personifieert de Eeuwigheid. Een cirkel heeft geen begin en ook geen eind.

Vrouwe Justitia

Tijdens zijn verblijf in Utrecht heeft Cressant ook andere opdrachten ter hand genomen. Het Centraal Museum verwierf in 2010 een gipsen portretbuste met de voorstelling van Carolus Richard op achtjarige leeftijd. Hij was een telg uit een welgestelde Utrechtse familie en werd later medicus.⁴⁴ Cressant vervaardigde dit aandoenlijke portretje in 1729. Gebeeldhouwde kinderportretten zijn betrekkelijk zeldzaam.

In 1730 vervaardigde Cressant in opdracht van het Utrechtse stadsbestuur een zandstenen beeld van Vrouwe Justitia. Dit beeld was bestemd voor de gevel van het oude stadhuis aan de Stadhuisbrug. Kramm (1857) beweerde dat er ook een geboetseerd model van dit beeld bestond.⁴⁵ Vrouwe Justitia bleek, net als de reeds genoemde vazen in het Rijksmuseum, niet honkvast te zijn. Toen een deel van de gebouwen in 1824 werd afgebroken, verhuisde het

beeld naar het Paleis van Justitie. Bij een verbouwing van dit pand moest Vrouwe Justitia wederom het veld ruimen en belandde het in 1957 tijdelijk in het depot van het Centraal Museum. In 1964 verliet zij het depot om naar de rechtbank in Groningen te gaan, waar ze zich tot op heden bevindt. Verschillende malen is er voor gepleit om het ontheemde beeld terug naar Utrecht te halen.⁴⁶ Er is wel eens gesuggereerd dat dit beeld, dat in het NOS Journaal fungeert als beeldmerk bij juridische nieuwsberichten, mogelijk oorspronkelijk een andere betekenis had.⁴⁷ Het enige argument dat daarvoor zou pleiten is dat het vergulde zwaard, het symbool van haar macht, op een onnatuurlijke manier in haar rechterhand is geplaatst. Ze draagt geen blinddoek, maar dit symbool van haar onpartijdigheid dateert uit de zestiende eeuw.⁴⁸ Cressant kan zich dus hebben gebaseerd op de oude beeldtraditie. Vermoedelijk heeft Cressant zich laten inspireren door het classicistische beeld dat Artus Quellinus (1609-1668) ontwierp voor de gevel van het Amsterdamse stadhuis.⁴⁹ Dit beeld is evenmin voorzien van een blinddoek en neemt



Zijdebelen, het laantje tegenover de schelpengrot, pen- en penseeltekening door Jan de Beijer. Centraal Museum, Utrecht, inv.nr. 22628.

Portretbuste van Carolus Richard op achtjarige leeftijd, pleister door Jacobus Cressant, 1729. Centraal Museum, Utrecht, inv.nr. 31205, aankoop met steun van de BankGiro Loterij 2010. Foto: Centraal Museum/Ernst Moritz.



een vergelijkbare houding aan. Bij beide beelden fungeert de weegschaal in hun linkerhand als attribuut om hun onpartijdigheid aan te duiden. Bij Cressant is wel sprake van een dynamischer compositie. Zijn beeld heeft de arm met de weegschaal opgeheven en het hoofd op de weegschaal gericht en is daarmee actief betrokken bij haar gewichtige handelingen. De diadeem op haar hoofd heeft de contouren van een kroon en dat wijst eveneens in de richting van de gepersonifieerde Rechtvaardigheid. Ook Cressants leerling Willem Hendrik van der Wall (1716-1790) heeft een beeldje gemaakt met de voorstelling van de Gerechtigheid zonder blinddoek.⁵⁰ Zij hield een zwaard vast dat is afgebroken. Op haar hoofd is een beschadigde diadeem geplaatst en bij haar voeten ligt een geopend boek. Een laatste Utrechtse opdracht van Jacobus Cressant betreft het voorhek van de Tolsteegpoort, dat de beeldhouwer in 1741 maakte.⁵¹



Vrouwe Justitia, zandstenen beeld door Jacobus Cressant, 1730. Foto: maker onbekend.



Houten engelenbeelden door Michiel van der Voort. Collectie Petrus en Pauluskerk, Amsterdam. Foto: Dennis de Kool

De Papegaai

In 1742 week Jacobus Cressant uit naar Amsterdam.⁵² Zijn vertrek lijkt samen te hangen met de voltooiing van de tuin van Zijdebale in 1740. Daarmee kwam een eind aan een ambitieus en ongetwijfeld arbeidsintensief project. Daarnaast lonkte Amsterdam. De Amsterdamse beeldhouwer Jan van Logteren (1709-1745) moest wegens gezondheidsklachten een stap terug doen in zijn succesvolle atelier en Cressant scheen de aangewezen persoon te zijn om hem te ondersteunen.⁵³ In 1743 werd hij burger van Amsterdam en verwierf hij het lidmaatschap van het Amsterdamse Sint-Lucasgilde door een meesterstuk af te leveren:⁵⁴ een staand vrouwenbeeld van hout.⁵⁵ In Amsterdam nam Cressant verschillende werkzaamheden ter hand. Enkele beelden in de Petrus en Pauluskerk, in de volksmond de Franse kerk, worden bij herhaling en ten onrechte toegeschreven aan Cressant.⁵⁶ Het gaat hier om twee houten beelden van Petrus en Paulus die aan weerszijden van het hoofdaltaar stonden, twee engelen in aanbidding en een Salvator Mundi, die na de sluiting van de kerk in 1912 zonder succes ter veiling waren aangeboden. De beelden van Petrus en Paulus belandden als bruikleen in het Museum Ons Lieve Heer op Solder. De twee engelenbeelden bevinden zich nog steeds in de Petrus en Pauluskerk aan de Kalverstraat die tegenwoordig de Papegaai wordt genoemd.⁵⁷ Inmiddels is op basis van herontdekte correspondentie uit 1735 en 1736 en een stilistische vergelijking met ontwerptekeningen en terracotta modellen aannemelijk gemaakt dat de twee engelenbeelden, evenals Petrus en Paulus in Antwerpen werden vervaardigd door Michiel van der Voort (1667-1737).⁵⁸ De twee engelen knielen op een wolk en hielden oorspronkelijk een twijg in hun handen. Ze wijken nauwelijks af van de bewaard gebleven terracotta modellen en de ontwerptekening.⁵⁹

De beelden van Petrus en Paulus zijn tamelijk vlak uitgevoerd en wijken iets af van de eveneens bewaard gebleven ontwerptekening.⁶⁰ Dat geldt ook in letterlijke zin wanneer we de minimale plooi van hun draperie vergelijken met de elegantere plooi van de engelen. Vermoedelijk zijn de Petrus en Paulus werken uit het atelier van Van der Voort en niet van de hand van de meester zelf.⁶¹

De Nachtwacht

Twee andere houten beelden van Petrus en Paulus kunnen op plausibele gronden wel aan Cressant worden toegeschreven. Ze zijn afkomstig van de Amsterdamse schuilkerk De Pool en zijn ondergebracht bij het Museum Ons Lieve Heer op Solder. Het beeld van Petrus heeft, na een grondige restauratie in augustus 2015, een plaats gekregen in het souterrain van het nieuwe

entreegebouw. Petrus heeft een krullende baard, draagt een tunica met een overdadige plooi en houdt in zijn linkerhand twee sleutels vast, die fungeren als symbolen van de poorten van de hemel en de hel. Onder deze arm is een boek, het evangelie, geklemd. Zijn rechterarm is opgeheven. De conservator van het museum typeerde het imposante beeld als de 'Nachtwacht van ons museum'.⁶² Voor Paulus, die fungeert als pendant, kon geen plaats worden gevonden in het museum en deze apostel bevindt zich nu in het depot van het Rijksmuseum.⁶³ Het oorspronkelijke duo leeft nu dus gescheiden van elkaar.

Gerrit Braamcamp

Cressants werken waren ook vertegenwoordigd in de kunstverzameling van de Amsterdamse houthandelaar en kunstliefhebber Gerrit Braamcamp (1699-1771). Diens verzameling was in de achttiende eeuw in heel Europa vermaard.⁶⁴ Waarschijnlijk heeft de schilder Jacob de Wit (1695-1754) het contact gelegd tussen Braamcamp en Cressant.⁶⁵ Op 31 juli 1771 werd een deel van de collectie van Braamcamp geveild. In de veilingcatalogus zijn onder de naam Cressant twaalf overwegend terracotta sculpturen vermeld, namelijk een Andromeda die aan een rots is geketend (cat.nr. 5), een Venus met Cupido die haar een bloem aanreikt (cat.nr. 6), een Neptunus met drietand en een zeepaard (cat.nr. 7), een groepje van drie kinderen die de aarde, het water en de lucht voorstellen (cat.nr. 8), een Hercules met de hellehond Cerberus (cat.nr. 9), een groepje van twee kinderen die de koophandel en de schilderkunst voorstellen (cat.nr. 10), een groepje van twee kinderen die de wijsheid en de sterkte voorstellen (cat.nr. 11), een groepje van twee kinderen die oorlog en vrede voorstellen (cat.nr. 12), een kind met een rinkel-

trom (cat.nr. 13), een pendant verbeeld door een jongetje met een bloem en jachthond (cat. nr. 14), een wassen model van de preekstoel in Dordrecht (cat.nr. 15) en een 'ongemeen fraay Doodshoofd met een openstaande hersenpan en een beweegend bekkeneel, zeer konstig bewerkt door Cressant' (cat.nr. 64).⁶⁶ Op de tweede veiling van de Braamcamp collectie, die op 27 januari 1772 werd gehouden, werd één werk van Jacobus Cressant aangeboden.⁶⁷ Het terracotta beeld van Neptunus met drietand en een zeepaard vertoont op basis van de beschrijving geen gelijkenis met het tuinbeeld op Zijdebale. Op de afgebeelde tekening van Jan de Beijer zit Neptunus op zijn zeepaard. Het Rijksmuseum bezit een aan Cressant toegeschreven terracotta beeld van Neptunus met zeepaard (hippocampus), dat wel gelijkenis vertoont met de beschrijving in de veilingcatalogus.⁶⁸ De gesloten handen en houding van de armen wijzen erop dat Neptunus oorspronkelijk een drietand vasthield. Naast de woeste god van de zee is ook een zeepaard geplaatst. Het is een verleidelijk om een verband tussen het beeldje van Braamcamp en dat in het Rijksmuseum te veronderstellen.



Petrus, houten beeld door Jacobus Cressant (toeschrijving), ca. 1740. Museum Ons Lieve Heer op Solder, Amsterdam. Foto: Dennis de Kool.



Neptunus met hippocamp, terracotta beeld door Jacobus Cressant (toeschrijving), voor 1746. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. BK-NM-2939.

Terughoudendheid is echter geboden, omdat ook andere Neptunusbeelden met Cressant in verband worden gebracht.

Genève

Een gelijknamig doch afwijkend model bevond zich in de verzameling van Six.⁶⁹ Deze Neptunus vertoont een sterke gelijkenis met een levensgroot exemplaar dat stond opgesteld in de hal en het terras van het (voormalige) hotel Champel-Beau-séjour in Genève. Afgaand op oude afbeeldingen was de ruige zeegod voorzien van krullen en een baard. Met beide handen hield hij een neerwaarts gerichte drietand vast, waarmee hij de zee in beroering of tot bedaren bracht.⁷⁰ Naast hem ligt een zeepaard dat naar Neptunus opkijkt. Dit beeld was voorzien van de volgende niet geheel leesbare signatuur en datum: '...CRESSANT INV. ET. FECIT A. 17.6.'. Deze signatuur maakt duidelijk dat de beeldhouwer het beeld zowel ontworpen als vervaardigd heeft. Het marmeren beeld was 1,95 meter hoog. Vermoedelijk stond het beeld oorspronkelijk opgesteld in de nis, grot of bassin van een tuin, voordat het in 1874 in Zwitserland belandde.⁷¹ Helaas zijn deze gegevens niet meer controleerbaar, omdat de huidige verblijfplaats van het beeld onbekend is.⁷² Er zijn verschillende afbeeldingen van het beeld in de binnen- en buitenruimte bewaard gebleven, maar op de meeste afbeeldingen is het niet scherp waarneembaar. Bij enkele bijschriften is vermeld dat het een kopie 'd'après Cressant' betreft.⁷³ Op basis van deze gegevens kan niet worden uitgesloten dat dit beeld door of naar een andere (Franse) beeldhouwer werd vervaardigd, namelijk François Cressant (1663-circa 1735) of diens zoon Charles Cressant (1685-1768).⁷⁴ Charles Cressant heeft zich voor namelijk geprofileerd als meubelmaker.⁷⁵



Neptunusbeeld in Genève, maker onbekend. Foto: maker onbekend.

Kassel

Een duidelijker spoor van Jacobus Cressant leidt naar Kassel. Hij leverde een aantal beelden ter decoratie van de tuin van het bij Kassel gelegen slot Wilhelmsthal.⁷⁶ In 1747 en 1748 werden in totaal twaalf putti naar Kassel getransporteerd. Dit betrof 'metallfiguren' die door Cressant waren ontworpen en werden gegoten door een gieter die in Haarlem woonachtig was.⁷⁷ Een opvallend kenmerk was dat alle kindertjes in gezelschap verkeerden van een dier. Dit betrof



Vergulde putto in tuin van slot Wilhelmsthal in Kassel, door Jacobus Cressant (toegeschreven). Foto: Dennis de Kool.



Vergulde putto in tuin van slot Wilhelmsthal in Kassel, door Jacobus Cressant (toegeschreven). Foto: Dennis de Kool.

onder meer een jongetje met een leeuwtje, mogelijk de jonge Hercules, een meisje die op een geit zit en een jongetje met een krab onder zijn linkervoet.⁷⁸ In de huidige tuin van slot Wilhelmsthal staan nog steeds verschillende vergulde exemplaren opgesteld.

Het Hessisches Landesmuseum in Kassel bezit een terracotta Caritas beeldje van Cressant.⁷⁹ De personificatie van de Liefde is uitgebeeld als een zittende vrouw met drie naakte kinderen. Eén van hen ligt aan haar borst. Een ander kind zit op een boomstronk en het derde kind staat naast haar. Dit beeldje werd tijdens de Tweede Wereldoorlog beschadigd, waardoor de signatuur van Cressant op het voetstuk verloren ging.⁸⁰

Parijs

Rond 1750-1752 vertrok Jacobus Cressant naar Parijs, waar hij 'professeur-adjoint' werd bij de Académie des Beaux-Arts.⁸¹ In 1753 en 1756 werden werken van zijn hand getoond op tentoonstellingen van de Académie de Saint Luc in Parijs. Dit betrof beelden met voorstellingen van de smeekbede van Manasse, Venus en Vulcanus, kinderspelen die de kunsten voorstellen (1753) en een nimf die uit een bad stapt (1756). Deze werken worden vermeld in de lijsten van de Académie de Saint Luc.⁸² In de tuin van Beeckestijn bevindt zich een bijzonder fraaie beeldengroep van Venus, Vulcanus en Amor. Dit werk is helaas niet gesignd of gedateerd.⁸³ Bankier Adriaan van der Hoop (1778-1854), die de beeldengroep in 1840 verwierf, heeft beweerd dat Cressant de maker is.⁸⁴ Deze bewering is echter niet nader onderbouwd. Hoewel het een verleidelijke gedachte is om dit beeldhouwwerk met Cressant in verband te brengen, zijn er weinig concrete aanknopingspunten om deze mogelijkheid beredeneerd te kunnen aantonen of weerleggen.⁸⁵ Het hoofd van Vulcanus vertoont wel enige gelijkenis met het Petrusbeeld in Amsterdam. De haardracht van Amor verschilt daarentegen van de stilering van het haar van



Venus, Vulcanus en Amor in tuin van Beeckestijn, maker onbekend. Foto: Dennis de Kool

de Kasselse putti. Het werk wordt ook met verschillende andere belangrijke beeldhouwers in verband gebracht.⁸⁶ Het auteurschap is en blijft vooralsnog betwistbaar.

Een intrigerend detail is dat Vulcanus bij deze groep een aantrekkelijke jongeman is, terwijl hij in de mythologie een manke en onaantrekkelijke figuur was. Doorgaans vormt de schoonheid van Venus een schril contrast met de kreupele gestalte van haar man. Vergilius vermeldde in zijn *Aeneas* dat Venus haar charmes gebruikte om haar man Vulcanus aan te zetten om een wapenuitrusting te maken voor haar zoon. Na ingestemd te hebben omarmde de vuurgod, vervuld van eeuwige verliefdheid, de liefdesgodin.⁸⁷

Opvallend is ook de dubbelzinnige interactie tussen Vulcanus en Venus. Op het eerste oog lijkt Vulcanus Venus te ontvoeren. Hij heeft haar opgetild en zijn armen om haar lichaam geslagen. Hun blikken zijn van elkaar afgewend. Venus wekt echter niet de indruk dat zij zich verzet. Ze heeft geen wanhopige blik in haar ogen. Bovendien is haar arm teder op de schouder van haar man gelegd. Dit kan een gewillige, maar ook een berustende houding

zijn. Een vergelijkbare houding is waarneembaar bij een marmeren groep van Jan Claudius de Cock, namelijk de Roof van Proserpina (1711).⁸⁸ Amor houdt een potje vast en lijkt het vuurtje te willen opsteken. Zal het vuur de liefde in de smidse doen ontbranden of zal het vuur haar vernietigende gedaante laten zien?

Andere gedocumenteerde werken

In de literatuur zijn nog enkele andere werken van Cressant gedocumenteerd. De Amsterdamse kunstverzamelaar en prentuitgever Cornelis Ploos van Amstel (1726-1798) bezat een allegorische groep van Cressant met de voorstelling van een vrouw met een spelend kind op haar schoot.⁸⁹

In 1743 liet Willem Sautijn zijn huis aan de Herengracht 543 in Amsterdam ingrijpend verbouwen. Jacobus Cressant leverde twee stenen beelden en een houten ornament voor een schoorsteen.⁹⁰ De stenen beelden werden geplaatst voor de gevel van een als tuinhuis gecamoufleerde opslagplaats en de gesneden schoorsteen in de bibliotheek van het huis.⁹¹

In 1750 maakte Jacobus Cressant een schoorsteenmantel voor het Amsterdamse stadhuis.⁹² In de Grote Kerk van Dordrecht staat een marmeren preekstoel van de hand van Asmus Frauen. Cressant ontving 150 gulden voor het ontwerpmodel in was. Dit wassen model in de verzameling van Gerrit Braamcamp is reeds vermeld.⁹³ Het is opmerkelijk dat Cressant wel het ontwerp, maar niet de marmeren preekstoel zelf voor zijn rekening nam. Op Zijdebalen had hij immers aangetoond prima met marmer uit de voeten te kunnen. Een mogelijke verklaring is zijn vertrek naar Parijs rond die tijd.

Verder zou de reeds genoemde Christiaan Kramm in het bezit zijn geweest van een (geboetseerde) 'Sphinx aus Zijdebalen'.⁹⁴ Kramm vermeldt dat waarschijnlijk op basis van dit model grote exemplaren werden vervaardigd door minder bekwame steenhouwers.⁹⁵ In de tuin van kasteel Rechters in Dalfsen bevinden zich twee sfinxen met familiewapens van de reeds genoemde Theodorus de Leeuw en zijn vrouw.⁹⁶ Het is niet ondenkbaar dat deze sfinxen eveneens door Cressant werden vervaardigd. Afgaande op de afbeeldingen zijn er wel enige overeenkomsten aan te wijzen. Cressant besteedde bij de sfinxen ook veel aandacht aan de opgestoken haarpartij. De ronde en volle boezem is ook waarneembaar op de reliëfs van de tuinvazen die Cressant voor deze opdrachtgever vervaardigde. Ook deze sculpturen kunnen tussentijds in Zijdebalen zijn beland, maar zijn als zodanig niet vermeld in de veilingcatalogus. De terracotta sfinx die Kramm bezat was vermoedelijk wel een mannelijke figuur, omdat 'hij' op een plint lag. Als dat inderdaad het geval is, dan is er geen verband tussen dit mannelijke model en de vrouwelijke exemplaren in Dalfsen.



Marmeren preekstoel in de Grote Kerk van Dordrecht, door Asmus Frauen, naar ontwerp van Jacobus Cressant. Foto: Dennis de Kool



Gevelsculptuur Meisjesweeshuis, Oude Delft 116, Delft, door Jacob Mattheus Cressant, 1769. Foto: Dennis de Kool.

Gezicht op de oude Vriesche Poort te Alkmaar, tekening en aquarel door Jacobus Andreas Cressant, 1802. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. RP-T-1891-A-2450.



Artistiek nageslacht

Cressants in Utrecht geboren zoon Jacob Mattheus (1734-1794) trad in de voetsporen van zijn vader en werd eveneens beeldhouwer.⁹⁷ Zijn vader onderwees hem in de beeldhouwkunst en Jacob de Wit leerde hem tekenen.⁹⁸ Van Cressant junior zijn enkele werken bekend. Hij was verantwoordelijk voor gevelsculptuur boven de deurpartij van het Meisjesweeshuis aan de Oude Delft 116 in Delft.⁹⁹ Dit betreft een symmetrisch vormgegeven opzetstuk met asymmetrische rocailles en andere grillige ornamenten, geflankeerd door twee beelden van weesmeisjes. De plinten van beide beelden zijn als volgt gesigneerd en gedateerd: 'I:M:CRESSANT FECIT:1769'. Verder vervaardigde hij 'den fraaijen predikstoel' in de R.K. kerk te Overveen, bij Haarlem.¹⁰⁰ Ten slotte werkte hij in 1770-1772 samen met Johannes Keerbergen aan de Delftse Poort in Rotterdam.¹⁰¹

Ook de zoon van Jacob Mattheus Cressant had artistieke aspiraties. Het Rijksmuseum in Amsterdam bezit twee aquarellen met voorstellingen van de oude Vriesche Poort in Alkmaar, in 1802 vervaardigd door Jacobus Andreas Cressant (1768-1819). In het boek *Alkmaars groene verleiden* is nog een afbeelding met een locatie in Alkmaar afgebeeld, een tekening (1789) van de binnenplaats van het klooster het Jonge Hof aan de Doelenstraat.¹⁰² In het *Jaarboek Monumentenzorg 1996* is een tekening uit 1811 afgedrukt, waarop een huis uit de zestiende eeuw op de hoek van de Langestraat en de Kraanbuurt in Alkmaar is afgebeeld.¹⁰³ Vermoedelijk woonde Jacobus Andreas Cressant in Alkmaar, waar hij verschillende opdrachten uitvoerde.¹⁰⁴

Bekwame en veelzijdige beeldhouwer

Jacobus Cressant heeft in Utrecht en Amsterdam concrete artistieke sporen nagelaten. Met de komst van Cressant naar Utrecht kreeg het omvangrijke en ambitieuze beeldenprogramma in de tuin van Zijdebalen een nieuwe impuls. Samen met Xavery was hij de voornaamste leverancier van beeldhouwwerk ter decoratie van deze beroemde tuin. Helaas zijn veel sporen van Cressant in de loop der tijd uitgewist. Zijdebalen werd immers ontmanteld, waarna de meeste tuinbeelden en -vazen letterlijk buiten beeld geraakt zijn. Ook houten apostelbeelden van zijn hand en Vrouwe Justitia bleken niet honkvast te zijn.

Een op het eerste oog logische aanname is dat de uit Frankrijk afkomstige beeldhouwer voorop liep met het introduceren van rocailles en andere grillige ornamenten in de Noordelijke Nederlanden. Jan Baptist Xavery en Jan van Logteren introduceerden deze in Frankrijk ontstane stijl respectievelijk in Den Haag en Amsterdam. In dit artikel is naar voren gebracht dat

Apollo, marmeren beeld door Jan Baptist Xavery, 1726.

Foto: Christie's, Londen.



het in de literatuur gesuggereerde verband tussen de ornamenten op de tuinvazen (1714) en de nieuwe Franse stijl misschien toch iets te vergezocht is. Op de gevelsculptuur in Delft van Cressants zoon zijn asymmetrische rocailles en motieven duidelijker waarneembaar, maar ook deze geveldecoratie heeft in de kern een traditionele symmetrische opbouw.

Jacobus Cressant was een bekwame beeldhouwer. Het feit dat hij in Utrecht geen meesterproef hoefde af te leggen, getuigt daarvan. In Utrecht wist ook het stadsbestuur hem te vinden. Het door hem vervaardigde beeld van Vrouwe Justitia is dankzij de NOS een 'televisiepersoonlijkheid' geworden.

In Utrecht heeft Cressant voornamelijk beelden met mythologische en allegorische voorstellingen vervaardigd en zich tevens verdienstelijk gemaakt als portretbeeldhouwer. In Amsterdam profileerde de veelzijdige beeldhouwer zich ook als maker van religieuze beelden. De reputatie van deze 'beroemden beeldhouwer' maakten zijn terracotta sculpturen ook populair onder verzamelaars. De toonaangevende verzamelaar Gerrit Braamcamp bezat verschillende werken van zijn hand. In Parijs was hij verbonden aan Académie des Beaux-Arts en gaf daarmee blijk van academische en bestuurlijke aspiraties. Deze Franse periode valt buiten de Utrechtse focus van dit jaarboek, maar verdient zeker nader onderzoek.

Jacobus Cressant maakte, net als Jan Baptist Xavery, deel uit van een kunstenaarsfamilie, waarin verschillende generaties het penseel of de beitel hanteerden. De zoon van Cressant werd eveneens beeldhouwer en zijn kleinzoon profileerde zich als tekenaar en aquarellist. Gegevens over het atelier van Cressant en zijn medewerkers en knechten zijn niet bekend.

De artistieke wegen van Cressant en Xavery hebben zich herhaaldelijk gekruist. Aan het begin van hun loopbaan legden ze zich allebei toe op het vervaardigen van aanzienlijke aantallen tuinsculpturen voor Zijdebalen. Als leermeesters van de Utrechtse beeldhouwer Willem Hendrik van der Wall gaven ze ook nog een andere impuls aan het beeldhouwersklimaat in Utrecht.

De kringen waarin de beeldhouwers zich bewogen zijn het vermelden waard, omdat via deze netwerken nieuwe opdrachten tot stand kwamen. Jan Baptist Xavery en Jacobus Cressant hebben allebei David van Mollem, maar ook landgraven in Kassel voorzien van beeldhouwwerken. Zowel Jacobus Cressant als Jan Baptist Xavery werkten samen met Jacob de Wit. Zeker bij de decoratie van interieurs was in die tijd doorgaans sprake van een creatief samenspel tussen beeldhouwers, schilders en andere kunstenaars. Cressant en De Wit waren allebei



Zijdebalen, gezicht over de parterre op het Bergje, pen- en penseeltekening door Jan de Beijer, 1745-1746. Centraal Museum, Utrecht, inv.nr. 22615.

betrokken bij de inrichting van de 'Franse kerk' en De Pool in Amsterdam.¹⁰⁵ Xavery en de Wit hebben op hun beurt weer samengewerkt bij projecten in Leiden en Den Haag.¹⁰⁶ Twee zonen van de genoemde beeldhouwers, namelijk Jacob Mattheus Cressant en Jacob Xavery, hebben (teken)les gehad van Jacob de Wit. Jacob Xavery heeft op zijn beurt Jacobus Cressant geportretteerd. Het zou mooi zijn wanneer dit portret wordt teruggevonden, zodat de beeldhouwer die in dit artikel is belicht een gezicht krijgt.

Het gelokaliseerde oeuvre van Jacobus Cressant is relatief klein. Ervan uitgaande dat de omvangrijke serie beelden en vazen van Cressant op Zijdebalen uit kostbaar marmer werd vervaardigd, dan is het niet de vraag of deze werken nog bestaan, maar waar ze zich bevinden. Marmeren beelden zijn namelijk te kostbaar om te verwaarlozen. Om begrijpelijke redenen hebben eigenaren van deze kostbare werken minder belang bij transparantie dan onderzoekers. Desondanks is de kans groot dat vroeg of laat een tuinbeeld van Cressant wordt gelokaliseerd dat op basis van de beschikbare gegevens en prenten gekoppeld kan worden aan deze ontmantelde buitenplaats. In het tijdschrift *Oud-Utrecht* is in dat kader reeds aandacht besteed aan de 'ontdekking' van een marmeren tuinbeeld van Jan Baptist Xavery en een stroomgod van Vincent Mattheysens die tamelijk duidelijk herkenbaar zijn op prenten van Zijdebalen.¹⁰⁷ Op één specifieke prent is het betreffende 'hemelse' Apollobeid rechts en diens 'aardse' pendant Flora links op de voorgrond afgebeeld. De twee beelden van Cressant met voorstellingen van de Hemel en de Aarde en de twee (reeds vermelde) tuinvazen zijn op de achtergrond zichtbaar.

Hopelijk kan dit artikel ertoe bijdragen dat verdwenen en ontheemde werken van Jacobus Cressant aan diens oeuvre kunnen worden toegevoegd.

GEBRUIKTE AFKORTINGEN

GAZ	Gemeentearchief Zeist
RKD	Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie
HUG	Hôpitaux Universitaires Genève

ARCHIEVEN

Gemeentearchief Zeist, Archief Familie van der Mersch, Archiefnummer 146, Inventarisnummer 48i (inventaris van de boedels van wijlen David van Mollem, 1746) en Inventarisnummer 48k (veilingcatalogus Zijdebalen, 26 februari 1819).

RKD, Archief Staring

WEBSITES (GERAADPLEEGD IN 2018)

http://www.dbnl.org/tekst/aa__001biogo4_01/aa__001biogo4_01_1209.php
<https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=charles+cressant&start=0>
<https://centraalmuseum.nl/ontdekken/object/?q=cressant#o:35101>
<https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/-justitia-kwam-met-armbreuk-uit-depot--bc533e43/>
<http://rozenbergquarterly.com/hamburgerstraat-28-de-omzwervingen-van-een-vrouwe-justitia/>
<https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=charles+cressant&start=0>
<https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=jacob+mattheus+cressant&start=0>

LITERATUUR

- Van der Aa 1858** ➤ A.J. van der Aa e.a., *Biographisch Woordenboek der Nederlanden. Bevattende levensbeschrijvingen van zoodanige personen die zich op eenigerlei wijze in ons vaderland hebben vermaard gemaakt* (voortgezet door K.J.R. Harderwijk en G.D.J. Schotel), Haarlem 1858.
- Baarsen e.a. 2001** ➤ R. Baarsen, e.a., *Rococo in Nederland*, Amsterdam/Zwolle 2001.
- Baarsen e.a. 2006** ➤ R. Baarsen e.a., *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum: 1700-1800*, Amsterdam/Zwolle 2006.
- Baker 2014** ➤ M. Baker, *The Marble Index*, New Haven/London 2014.
- Beerman e.a. 1994** ➤ M. Beerman e.a. (red.), *Beeldengids Nederland*, Rotterdam 1994.
- Van Biema 1910** ➤ E. van Biema, 'Een reis door Holland in 1736', *Oud-Holland* 28 (1910) 77-92.
- Bijtelaa 1958** ➤ B. Bijtelaa, 'Het huis Herengracht 543', *Jaarboek Amstelodamum* 50 (1958) 98-126.
- Bille 1961** ➤ C. Bille, *De tempel der kunst of het kabinet van den heer Braamcamp*, Amsterdam 1961 (proefschrift).
- Bindman en Baker 1995** ➤ D. Bindman en M. Baker, *Roubiliac and the Eighteenth-Century Monument. Sculpture as Theatre*, New Haven/London 1995.
- Bleibaum 1926** ➤ F. Bleibaum, *Die Bau und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel. Band VII. Kreis Hofgeismar. Erster Teil*, Kassel 1926.
- Von Both en Vogel 1964** ➤ W. von Both en H. Vogel, *Landgraf Wilhelm VIII. Ein Fürst der Rokokozeit*, München 1964.
- Brinckmann 1925** ➤ A.E. Brinckmann, *Barock-Bozzetti III: Niederländische und Französische Bildhauer*, Frankfurt am Main 1925.
- Catalogus Tentoonstelling 1946** ➤ Catalogus tentoonstelling, *Cornelis Troost en zijn tijd*, Rotterdam 1946.
- Catalogus Tentoonstelling 1963** ➤ Catalogus tentoonstelling, *Het beeld in de Nederlandse barok*, Utrecht 1963 (samengesteld door F. Haks),
- Catalogus Tentoonstelling 1977** ➤ Catalogus tentoonstelling, *Beeldhouwkunst in de eeuw van Rubens*, Brussel 1977.
- Catalogus Tentoonstelling 1981** ➤ Catalogus tentoonstelling, *Zijdebalen - Lusthof aan de Vecht: tuin- en tekenkunst uit het begin van de 18de eeuw*, Utrecht 1981.
- Van Cauteren 1985** ➤ J. van Cauteren, 'De beelden van het hoofdaltaar uit de voormalige Franse kerk te Amsterdam', *Antiek* 19 (1985) 524-530.
- Coppée 2006** ➤ C. Coppée, 'Jan Mast, een Utrechtse beeldhouwer van grafmonumenten in de achttiende eeuw', *Bulletin KNOB* 105 (2006) 172-192.
- Deonna 1940** ➤ W. Deonna, 'Une statue de Cressant à Genève', *Geneva: revue d'histoire de l'art et d'archéologie* 18 (1940) 114-118.

Van Eijnden en Van der Willigen 1816 ➤ R. van Eijnden en A. van der Willigen, *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst, sedert de helft der XVIII eeuw*, Haarlem 1816 (eerste deel).

Fischer 2005 ➤ P.M. Fischer, *Ignatius en Jan van Logteren: beeldhouwers en stukkunstenaren in het Amsterdam van de achttiende eeuw*, Alphen aan den Rijn 2005.

Gips 1918 ➤ C.M.A. Gips, 'Oude gebouwen in Delft', *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* 11 (1918) 135-187.

Hall 2006 ➤ J. Hall, *Hall's Iconografisch Handboek*, Leiden 2006.

Immerzeel 1974 ➤ J. Immerzeel, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters*, Amsterdam 1974 (herdruk van oorspronkelijke uitgave in 1855, derde deel).

De Jong 1993 ➤ E. de Jong, *Natuur en kunst: Nederlandse tuin- en landschapsarchitectuur 1650-1740*, Bussum 1993.

De Jong 2012 ➤ N. de Jong, 'Bedrijvig groen', in: G. de Reus, *Alkmaars groene verleden*, Alkmaar 2012, 121-126.

Klinckaert 1997 ➤ J. Klinckaert, *Beeldhouwkunst tot 1850. De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht* 3, Utrecht 1997.

Knoef 1941 ➤ J. Knoef, 'De beeldhouwer Jacobus Cresant', *Oud-Holland* 58 (1941) 169-177.

De Kool 2012 ➤ D. de Kool, 'Neptunus van Zijdebale', *Oud-Utrecht* 85 (2012) 48-50.

De Kool 2014a ➤ D. de Kool, 'Willem Hendrik van der Wall (1716-1790). Een verdienstelijk beeldhouwer uit Utrecht', *Jaarboek Oud-Utrecht* (2014) 161-176.

De Kool 2014b ➤ D. de Kool, 'Jan Claudius de Cock: een treffelijk oud meester in de kunst?', *Noordbrabants Historisch Jaarboek* 31 (2014) 89-107.

De Kool 2014c ➤ D. de Kool, 'De Zeister stroomgoden van Albertus Xavery', *Seijst* 45 (2014) 97-101.

De Kool 2015 ➤ D. de Kool, 'Jan Baptist Xavery en zijn beeldhouwwerk in de Haarlemse Sint Bavokerk', *Haerlem Jaarboek* (2014) 113-132.

De Kool 2016a ➤ D. de Kool, 'Jan Baptist Xavery en zijn beeldhouwwerken in Leiden', *Leids Jaarboekje* (2016) 115-134.

De Kool 2016b ➤ D. de Kool, 'Jan Baptist Xavery en zijn gedocumenteerde tuinsculpturen op Zijdebale', in: A. van der Does en Jan Holwerda (eindred.), *Tuingeschiedenis in Nederland II. Denken en doen in de Nederlandse tuinkunst 1500-2000*, Ulvenhout 2016, 63-72.

De Kool 2016c ➤ D. de Kool, Apollo van Zijdebale, *Oud-Utrecht* 89 (2016) 132-34.

Kramm 1974 ➤ C. Kramm, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters*, Amsterdam 1974 (herdruk van oorspronkelijk uitgave in 1857).

Leeuwenberg en Halsema-Kubes 1973 ➤ J. Leeuwenberg en W. Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum*, Amsterdam/'s-Gravenhage 1973.

Meischke 1996 ➤ R. Meischke, 'Voorpui-overstekken en gevels op vlucht', *Jaarboek Monumentenzorg* (1996) 47-52.

Mulder 2006 ➤ D. Mulder, 'Het 'voortreffelijk Kabinet' van de Heer Gerret Braamcamp', in: M. den Leeuw en M. Pruijs (red.), *De Gouden Bocht van Amsterdam*, Den Haag 2006, 102-113.

Muller 1912 ➤ S. Muller, *Zijdebale*, Utrecht 1912.

Reinstra 2009 ➤ A. Reinstra, *Menno baron Van Coehoorn: een veldheer in Wijckel*, Franeker 2009.

Te Rijdt 2014 ➤ R.-J. te Rijdt, 'Getekende ontwerpen voor beeldhouwers: Nicolaas Verkolje en Jan Goeree', in: E. Buijsen e.a. (red.), *Kunst op papier in de achttiende eeuw. Liber Amicorum Charles Dumas*, Den Haag 2014, 168-171.

Van Swigchem 1964 ➤ C.A. van Swigchem, 'Beeldhouwers die de meesterproef hebben afgelegd in de periode 1750-1811', *Jaarboek Amstelodamum* 56 (1964) 156-163.

Theuerkauff 1980 ➤ C. Theuerkauff, 'Skulpturen', in: Th. Laurentius, J.W. Niemeijer en G. Ploos van Amstel, *Cornelis Ploos van Amstel 1726-1798. Kunstverzamelaar en prentuitgever*, Assen 1980, 62-77.

Thieme Becker 1992 ➤ Thieme Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig 1992 (Band 8).

Tienkamp 2015 ➤ P. Tienkamp, 'Imposante Petrus zonder Paulus terug in Museum Ons Lieve Heer op Solder', *Het Parool* 26 augustus 2015.

Tralbaut 1950 ➤ M.E. Tralbaut, *De Antwerpse 'Meester Constbeldthouwer' Michiel van der Voort de Oude (1667-1737). Zijn leven en werken*, Brussel/Antwerpen 1950.

Van Tussenbroek 2013 ➤ G. van Tussenbroek, 'Werelds bouwen. Internationale bouwmaterialenhandel in Amsterdam (1613-1795)', in: P. Vlaardingerbroek (red.), *De wereld aan de Amsterdamse grachten*, Amsterdam 2013, 108-146.

Vergilius 2012 ➤ Vergilius, *Het verhaal van Aeneas*, Amsterdam 2012.

NOTEN

- 1 Knoef 1941, 169; Leeuwenberg en Halsema-Kubes 1973, 284; Klinckaert, 1997, 165; Fischer 2005, 111.
- 2 http://www.dbnl.org/tekst/aa__001biogo4_01/aa__001biogo4_01_1209.php
- 3 Van Eijnden en Van der Willigen 1816, 336.
- 4 Knoef 1941, 171.
- 5 http://www.dbnl.org/tekst/aa__001biogo4_01/aa__001biogo4_01_1209.php
- 6 Kramm 1857, 47.
- 7 Ook hier worden in de literatuur verschillende data genoemd. Van der Aa (1858) vermeldt juni 1738.
- 8 Kramm 1857, 47.
- 9 Baarsen e.a. 2001, 57. Klinckaert vermeldt rond 1752. Bron: Klinckaert 1997, 167.
- 10 Catalogus tentoonstelling 1946.
- 11 Klinckaert 1997, 167.
- 12 Dit betreft de veilingcatalogus van de (tweede) veiling waarop de kunstcollectie van Gerrit Braamcamp werd geveild. Deze veiling vond plaats op 27 januari 1772. Deze gegevens zijn ontleend aan: Bille 1961 (deel) 1, 16 en Bille 1961 (deel 2), 81. Jacob Xavery heeft ook zijn beschermheer Braamcamp geportretteerd. Op een gravure die daarop is gebaseerd rust de hand van Braamcamp op een borstbeeld. Op een dergelijke wijze konden ook beeldhouwers zijn geportretteerd. In 1769 heeft Jacob Xavery een portret geschilderd van een onbekende man. Op dit portret is een sjiek geklede man afgebeeld. Bron: RKDimages. Attributen die verwijzen naar de beeldhouwkunst ontbreken, dus op basis daarvan kunnen we veronderstellen dat de onbekend man niet de beeldhouwer Cressant is.
- 13 De Kool 2016b, 63-72.
- 14 Klinckaert 1997, 169; De Kool 2014a, 161-176.
- 15 Knoef 1941, 169.
- 16 Deze gegevens zijn ontleend aan het Archief Staring dat in het RKD wordt bewaard. Zie tevens: De Kool 2014c, 97-101.
- 17 Fischer 2005, 111.
- 18 Fischer 2005, 187.
- 19 De Jong 1993, 188.
- 20 Leeuwenberg en Halsema-Kubes 1973, 284-287; De Jong 1993, 156-189; Baarsen. e.a. 2001, 57; Baarsen e.a. 2006, 66-68.
- 21 Baarsen e.a. 2001.
- 22 De Jong 1993, 178.
- 23 GAZ, Archief Familie van der Mersch, archiefnr. 146, inv.nrs. 48i en 48k.
- 24 De beeldhouwer Jan van der Mast is belicht in: Coppée 2006, 172-192. De beeldhouwer Vincent Mattheysens is in beeld gebracht door De Kool 2012, 48-50.
- 25 De Jong 1993, 165; Klinckaert 1997, 165-168. Deze buste bevindt zich in de collectie van het Centraal Museum, inv.nr. 482i.
- 26 Deze buste is verdwenen.
- 27 Bindman en Baker 1995; Baker 2014.
- 28 De Jong 1993, 170.
- 29 Catalogus Tentoonstelling 1981, 78-79.
- 30 Muller 1912, 24.
- 31 Muller 1912, 24.
- 32 Het door Xavery vervaardigde reliëf onder het orgel van de Sint Bavokerk in Haarlem is bijvoorbeeld gebaseerd op een ontwerp van de schilder Hendrik van Limborch. Zie: De Kool 2015, 113-132.
- 33 Muller 1912, 27.
- 34 Muller 1912, 34.
- 35 De Jong 1993, 165.
- 36 GAZ, Archief Familie van der Mersch, archiefnr. 146, inv.nr. 48k.
- 37 *Idem*.
- 38 Veilingcatalogus Zijdebale, 26 februari 1819, objectnummers 24, 29, 34 en 69.

- 39 *Idem*, objectnummers 39, 64 en 66.
- 40 De tekeningen maken deel uit van een particuliere verzameling in Amsterdam. Te Rijdt 2014, 168-171.
- 41 Een concreet voorbeeld is het grafmonument voor vestingbouwkundige en veldheer Menno baron van Coehoorn in de Nederlands Hervormde Kerk in Wijckel dat werd ontworpen door Daniël Marot (1661-1752) en uitgevoerd door Pieter van der Plas (1644-1708). Tijdens de realisatie van dit monument heeft Pieter van der Plas aan het ontwerp gesleuteld. Reinstra 2009, 66-68.
- 42 GAZ, Archief Familie van der Mersch, archiefnr. 146, inv.nr. 48i, fol. 77.
- 43 De tekeningen zijn afgedrukt in Muller 1912.
- 44 Centraal Museum, inv.nr. 31205, <https://centraalmuseum.nl/ontdekken/object/?q=cressant#o:35101>
- 45 Kramm 1857, 298.
- 46 <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/-justitia-kwam-met-armbreuk-uit-depot--bc533e43/> (geraadpleegd 5 juni 2018).
<http://rozenbergquarterly.com/hamburgerstraat-28-de-omzwervingen-van-een-vrouwe-justitia/> (geraadpleegd 5 juni 2018).
- 47 'Vrouwe Justitia blijkt Diana', *Trouw* 30 april 1998.
- 48 Hall 2006, 293.
- 49 Scholten, in Beerman e.a. 1994, 54.
- 50 Dit beeldje wordt bewaard in het depot van het Victoria and Albert Museum in Londen, inv.nr. A.54-1978.
- 51 Knoef 1941, 172.
- 52 Klinckaert 1997, 167.
- 53 Fischer 2005, 351 en 474-475.
- 54 Klinckaert 1997, 167; Fischer 2005, 351. Fischer heeft dit gegeven ontleend aan een concrete beschrijving van het gedateerde object in een catalogus (1842) van de boedelveiling van het Amsterdamse Sint-Lucasgilde. In andere literatuur is vermeld dat A. Cressant in 1753, dus tien jaar later, de meesterproef in Amsterdam heeft afgelegd. Bron: Van Swigchem 1964, 162. Waarschijnlijk is hier sprake van een typefout of is sprake van een fout in de geraadpleegde lijst. Rond 1750-1752 vertrok hij namelijk vanuit Amsterdam naar Parijs. Bron: Klinckaert 1997, 167; Baarsen e.a. 2001, 57.
- 55 Fischer, 2005, 351.
- 56 Knoef 1941, 172-173; Catalogus Tentoonstelling 1963, 15.
- 57 Van Cauteren 1985, 524-530.
- 58 *Idem*.
- 59 De ontwerptekening wordt bewaard in het Prentenkabinet van het Museum Plantin-Moretus in Antwerpen, zie Catalogus Tentoonstelling 1977, 226. De terracotta modellen worden bewaard in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Brussel, zie Tralbaut 1950, 375.
- 60 Catalogus Tentoonstelling 1977, 226.
- 61 Van Cauteren 1985, 528.
- 62 Tienkamp 2015.
- 63 *Idem*.
- 64 Mulder 2006, 102.
- 65 Bille 1961, 44-45.
- 66 Catalogus Braamcamp, 1771, 205-207 en 222. De terracotta groepjes van de kinderen die de wijsheid en sterkte verbeelden en de kinderen die de koophandel en de schilderkunst voorstellen, zijn ook vermeld in een veilingcatalogus van de verzameling van Johan van der Marck, 25 augustus 1773, cat.nrs. 18 en 19.
- 67 Cat.nr. 30. Bille 1961 (deel 2), 81.
- 68 Leeuwenberg en Halsema-Kubes, 1973.
- 69 Knoef 1941, 170.
- 70 Deze houding waarbij Neptunus met zijn neerwaarts gerichte drietand de zee beroert is vergelijkbaar met het Neptunusbeeld van Bernini in het Victoria and Albert Museum in Londen.
- 71 Deze gegevens zijn ontleend aan Deonna 1940, 114-118.
- 72 Vriendelijke mededeling Stéphane Reymond die werkzaam is bij Hôpitaux Universitaires Genève (HUG), de huidige gebruiker van het pand.

- 73 Met dank aan Nicolas Schaeetti van de Bibliothèque de Genève die mij deze (beeld)documentatie heeft verstrekt.
- 74 Thieme Becker 1992 (Band 8), 97.
- 75 <https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=charles+cressant&start=0>
- 76 Bleibaum 1926, 22.
- 77 *Idem*.
- 78 Von Both en Vogel 1964, 167 (afbeelding 58) en 168; Bleibaum 1926, 96 (afbeeldingen 3 en 4).
- 79 Brinckmann 1925, 76-77; Von Both en Vogel 1964, 85.
- 80 Catalogus Tentoonstelling 1963, 14-15.
- 81 Baarsen e.a. 2001, 57. Klinckaert vermeldt rond 1752, zie Klinckaert 1997, 167.
- 82 Thieme Becker 1992 (Band 8), 85.
- 83 Het is niet ondenkbaar dat op de oorspronkelijke sokkel een signatuur was aangebracht.
- 84 Fischer 2005, 511.
- 85 Scholten vermeldde dat deze groep vòòr 1692 werd vervaardigd voor de buitenplaats Watervliet van de Amsterdamse burge-meester Pieter Rendorp. Scholten, in: Beerman e.a. 1994, 134. Deze gegevens wijzen in de richting van een andere beeldhouwer.
Een onbekende Franse reiziger die Holland in 1736 bezocht, noteerde in zijn reisverslag dat hij in de tuin van buitenplaats Tulpenburg, dat destijds in eigendom was van de Amsterdamse koopman David de Pinto, een marmeren groep 'qui représente l'enlèvement de Venus par Vulcani', had gezien. Bron: Van Biema 1910, 89. Kennelijk was deze marmeren groep het vermelden waard en was de Franse reiziger, die in eigen land natuurlijk op dat terrein wel wat gewend was, onder de indruk. Indien dit de groep is die Adriaan van der Hoop verwierf, dan is er een concrete indicatie dat dit beeld uitzonderlijk moet zijn geweest en geen doorsnee exemplaar.
- 86 Fischer bracht de groep in verband met Rombout Verhulst of diens leerlingen. Dat kunnen Blommendael of Ebbelaer zijn. Fischer 2005, 511-512. Scholten wees op de mogelijkheid dat de groep werd vervaardigd in het atelier van Artus Quellinus. Scholten, in: Beerman e.a. 1994, 134.
- 87 Vergilius 2012, 190-191.
- 88 De Kool 2014b, 89-107.
- 89 Veilingcatalogus Cornelis Ploos van Amstel, cat.nr. 76. Theuerkauff, in: Laurentius e.a. 1980, 76.
- 90 Van Tussenbroek 2013, 132-133.
- 91 Bijtelaar 1958, 110-111. Deze werken zijn inmiddels verdwenen. Fischer 2005, 478.
- 92 Klinckaert 1997, 167.
- 93 Bille 1961 (deel 1), 57 (noot 40).
- 94 Thieme Becker 1992 (Band 8), 85.
- 95 Kramm 1857, 299.
- 96 Met dank aan de heer E. Munnig Schmidt die mij hierop attendeerde.
- 97 <https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=jacob+mattheus+cressant&start=0>. Kramm (1857, 298) vermeldde '1732 of 1733' als geboortjaar.
- 98 Immerzeel 1855 (deel 3), 158.
- 99 Gips 1918, 162; Scholten in: Beerman e.a. 1994, 195.
- 100 Immerzeel 1855 (deel 3), 158.
- 101 <https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=jacob+mattheus+cressant&start=0>
- 102 De Jong 2012, 123.
- 103 Meischke 1996, 49.
- 104 Onder meer werkzaamheden in de Oude Kerk van Alkmaar. Thieme Becker 1992 (Band 8), 86.
- 105 Bille 1961 (deel 1), 44.
- 106 De Kool 2016a, 115-134.
- 107 De Kool 2016c, 132-34; De Kool 2012, 48-50.

Een unieke expositie onttrokken aan de vergetelheid

Tentoonstelling Oude Schilderkunst te Utrecht, 1894

Jaap Röell (1946) studeerde sociologie aan de Universiteit Utrecht. Hij was actief in de landelijke en provinciale politiek en vervolgens directeur/bestuurder van een aantal instellingen in de chronische gezondheidszorg. Van 2006 tot 2013 was hij voorzitter van het Genootschap Kunstliefde. Naast zijn huidige werkzaamheden als recensent hedendaagse beeldende kunst, is hij sinds 2012 galeriehouder van Kuub, Ruimte voor Kunst en Cultuur aan de Pieterstraat te Utrecht.

Op initiatief van de Vereeniging tot bevordering van het Vreemdelingenverkeer voor Utrecht en Omstreken vond er in 1894 in het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen aan de Mariaplaats, een bijzondere tentoonstelling plaats. Doel van de tentoonstelling was het bijeenbrengen van werken van zo mogelijk alle schilders uit de zeventiende eeuw die in Utrecht geboren of gestorven waren, daar leerling waren geweest of kortere of langere tijd gewerkt hadden. Een tentoonstelling dus met een ambitieus encyclopedisch doel. Dit is een verhaal over een door velen niet meer gekende en tevens uniek gebleven expositie.

‘Heden middag kwamen in het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen een aantal genoodigden bijeen, dames en heeren, waaronder wij den burgemeester, den wethouder Coblijn, den gemeentesecretaris, eenige leden van Ged. en Prov. Staten, van den gemeenteraad, professoren, kunstenaars, kunstliefhebbers en bevorderaars, en verschillende autoriteiten opmerkten. Zij waren daar op de roepstem der commissie, die hier een zeldzaam, ja een *eenige tentoonstelling* heeft tot stand gebracht, op een wijze, die boven onzen lof verheven is. Wien wij daarmee hulde brengen, weten wij niet, maar vóór alle dingen moet het gezegd worden: daar is een bij uitnemendheid organiserend talent aan het werk geweest. Dat blijkt uit het plan, uit den opzet, uit de voorbereiding, uit de samenvoeging der noodige factoren in de regelings-commissie, uit de uitvoering, en eindelijk uit de rangschikking, die aan de rijke schatten welke hier bijeengebracht zijn, een verhoogde waarde schenkt. Daar is hier voor de beoefenaren der kunstgeschiedenis, daar is hier voor de kenners en bewonderaars der oude kunst, daar is hier voor hem die eenvoudig het schoone geniet [...] zooveel te zien en zoveel te leeren, zoveel eenvoudig te bewonderen, dat wij de extage begrijpen van een onzer vrienden, met schildersbloed in de aderen, die ons zeide: “als ik redacteur was, dan zou ik ... de pen er bij neerleggen”.¹

De redacteur van het *Utrechtsch Prov. en Stedelijk Dagblad* (in het vervolg: *Utr. Dagblad*), deed dat niet. Hij vervolgde zijn artikel met het in extenso aanhalen van de woorden die A.J. Nijland, voorzitter van de Commissie tot Regeling der Tentoonstelling (in het vervolg: regelingscommissie), op 20 augustus 1894 uitsprak bij de opening van de expositie *Oude Schilderkunst te Utrecht*.² Tevens wijdde de redacteur ruim aandacht aan de woorden van de heer M.L.J. Bake, voorzitter van de *Vereeniging tot Bevordering van het Vreemdelingenverkeer in Utrecht en Omstreken* (in het vervolg: VVV), van welke vereniging het initiatief uitging voor deze expositie. In de loop van de tentoonstelling verschenen er in de (inter)nationale pers vele artikelen over, waaronder een reeks van zes in het *Utr. Dagblad* door Ernst W. Moes (1864-1912) en tevens zes artikelen in de *NRC* van



Ernst Moes, tekening door Jan Veth, 1913. RKD afb. nr. IB00028060

de hand van dr. C. Hofstede de Groot (1863-1930).³ Moes en Hofstede de Groot - beiden aan het begin van hun kunsthistorische carrière - waren de stuwende kracht achter de opzet, uitvoering en kunsthistorische verantwoording van de expositie.

Het is aannemelijk dat Abraham Bredius, toenmalig directeur van het Koninklijk Kabinet van Schilderijen Het Mauritshuis, Ernst Moes en Cornelis Hofstede de Groot bij de VVV heeft aanbevolen om deze taak op zich te doen nemen. Bredius en Moes kenden elkaar van een eerder project. In het voorjaar van 1890 leverden zij hun bijdrage aan de totstandkoming van de tentoonstelling *Oude Meesters* in de kunstenaarsvereniging Pulchri Studio te Den Haag. Ernst Moes verzorgde de catalogus daarvan met 130 uit particulier bezit in bruikleen verkregen werken. Bredius kende ook Cornelis Hofstede de Groot goed; hij haalde hem in 1891 als onderdirecteur naar Het Mauritshuis.⁴

Het samenstellen van een overzichtstentoonstelling van werken van Utrechtse meesters uit de zeventiende eeuw was aan hen welbesteed en zij grepen, zoals zij in de inleiding van de *Catalogus der Tentoonstelling van Oude Schilderkunst te Utrecht 20 Augustus - 1 October 1894* schreven, ‘(...) de uitnodiging deel uit te maken van eene commissie tot regeling eener tentoonstelling van oude schilderkunst (...), met beide handen aan.’

Tweeledige doelstelling

In die inleiding schreven Hofstede en Moes dat ‘(...) op hun voorstel de tentoonstelling van den beginne af in twee afdelingen werd gesplitst: eene uitsluitend de werken van Utrechtse schilders bevattende en eene, ter opluistering dienende, van oude kunst in het algemeen. Is deze laatste afdeling in haar wezen geheel gelijk aan vroegere tentoonstellingen, in ons land gehouden, zoo is de eerste daarentegen op het vaste land van Europa naar wij meenen zonder voorgangers; zij is eene eerste poging om systematisch uit een historisch en kunsthistorisch oogpunt eene bepaalde groep van schilders, te weten, *alle die te Utrecht geboren of gestorven zijn, geleerd of geleefd, zich korten of langen tijd opgehouden hebben, in hunne werken te vereenigen* (cursivering JR).⁵ Hofstede en Moes en met hen de regelingscommissie wilden dus niet zomaar een tentoonstelling ‘gelijk aan vroegere tentoonstellingen’ - van oude schilderkunst samenstellen, maar een expositie ‘zonder voorgangers’. Het ging hen om niet minder dan het bijeenbrengen van *alle* (cursivering JR) schilders die begrepen kunnen worden onder het overkoepelende begrip ‘Utrechtse schoolschilders’. Dit paste binnen een algemeen streven in de negentiende eeuw om de culturele en kunstzinnige schatten uit het Nederlandse verleden te registreren, te inventariseren en tentoon te stellen.⁶ Het kwalitatieve aspect zou echter niet buiten beschouwing mogen blijven, getuige de woorden van Ernst Moes in het *Utr. Dagblad* van 24 augustus 1894: ‘Er moest aange-toond worden hoe hier in Utrecht eene schilderschool gebloeid heeft die zich meten kon met andere plaatsen in ons vaderland, hoe hier in Utrecht een Jan van Scorel eene zelfstandige plaats

te midden zijner kunstbroeders heeft ingenomen, hoe hier in Utrecht een Antonio Moro en een Gerard van Honthorst zich te recht de gunst van hunnen vorsten hadden weten te verwerven, hoe hier in Utrecht een Cornelis van Poelenburg een enormen invloed op zijn tijdgenooten heeft uitgeoefend.⁷⁷ Kortom, er moest worden aangetoond dat Utrecht in de Gouden Eeuw een centrum, zo niet hét centrum der schilderkunst in De Nederlanden was; en dat te doen door werken van zo veel mogelijk aan Utrecht verbonden schilders bijeen te brengen, waardoor een vergelijkende kunsthistorische studie naar deze werken mogelijk zou worden. Moes riep daartoe in het veel geciteerde en voor kennis over Hollandse oude meesters belangrijke *Repertorium für Kunstwissenschaft* particulieren op om werken van Utrechtse meesters in bruikleen af te staan: 'Die oft schwer zu unterscheidenden Meister der Bloemaert-Honthorst-Gruppe: Bijlert, Lijs, Ter Brugghen, Moreelse, Aldewerelt etc. einerseits und der Poelenburgh-Schule: Poelenburgh, v.d. Lisse, Haensbergen, Verwilt, Vertangen, Tol, v.d. Laeck, v. Rijsen u. A. anderseits hofft man in einer genügenden Anzahl und Verschiedenheit zusammen zu bringen, um aus ihrem Vergleich erspriessliche Resultate für die Forschung zu erhoffen.' Hij sloot af met: 'Herr E.W. Moes, Vossiusstraat, Amsterdam, nimmt Anmeldungen einschlägiger Bilder entgegen.'⁷⁸

Aldus kreeg de expositie een tweeledige doelstelling: een van encyclopedische aard - de eerste afdeling - en een om zoveel mogelijk binnen- en buitenlands publiek te trekken - de tweede afdeling, die 'ter opluistering'. Dit laatste geheel in lijn met de taak van de VVV, wier vereniging in november 1892 werd opgericht en op 5 juni 1893 bij Koninklijk Besluit werd goedgekeurd. Het bestuur van de VVV beoogde met deze expositie haar oprichting te markeren.⁹ Zij formeerde daartoe in de zomer van 1893 de regelingscommissie waarvan de eerdergenoemde Nijland de voorzitter werd en Willem C.A. baron van Vredenburg penningmeester, die tevens penningmeester van de VVV was. De commissie bestond verder uit een groep van veertien gerenommeerde personen, overwegend (kunst)historici en museumdirecteuren. Zie voor de samenstelling van de commissie, inclusief de Corresponderende Leden in het Buitenland bijlage 1. Voorwaar een commissie van zwaargewichten, waaruit ten overvloede de ambitieuze doelstelling moge blijken die het bestuur van de VVV met deze tentoonstelling voorhad.

Achtergrond en vraagstelling

Over het al of niet karakteristiek Utrechtse van de schilderkunst in de Gouden Eeuw - het maniërisme, het caravaggisme en het genre van de Italianisanten - is veel geschreven en daaraan is door het Centraal Museum menig internationale tentoonstelling gewijd.¹⁰ De nieuwste in deze reeks is *Utrecht, Caravaggio en Europa*, die van 15 december 2018 t/m 24 maart 2019 in het Centraal Museum te zien is en die daarna doorreist naar de Alte Pinakothek in München. De Utrechtse vertegenwoordigers in deze expositie zijn Gerard van Honthorst, Dirck van



C. Hofstede de Groot, schilderij door Leo Arendzen, 1893.
RKD afb. nr. 0000377993

Baburen en Hendrick ter Brugghen. Toen zij in het eerste kwart van de zeventiende eeuw in Rome verbleven, werden zij overweldigd door de kenmerkende licht-donker contrasten in het werk van Caravaggio, het 'chiaroscuro'. Eenmaal terug in Utrecht verspreidde het caravaggisme zich mede dankzij hen al snel over andere Noord-Nederlandse steden.

Dit artikel is niet de plaats om uit te weiden over de verklaringen die gegeven (kunnen) worden waarom in de Republiek der Nederlanden en in Utrecht in het bijzonder, in de eerste helft van de zeventiende eeuw een zo florierende schilderschool zich kon manifesteren. Het heeft in ieder geval te maken met een aantal elkaar versterkende factoren, zoals een voldoende grootte van de stad om een gemeenschap van schilderswerkplaatsen te kunnen vormen; het in 1611 opgerichte Sint-Lucasgilde waar schilders, beeldsnijders, behangselschilders, lijstvergulders en kunsthandelaren economische bescherming van genoten en de in 1612 geformeerde tekenacademie; de afscheiding in 1639 van de schilders van het Lucasgilde die vervolgens het Schilderscollege oprichtten; de internationale oriëntatie van de Utrechtse schilders die naar Europese steden en hoven reisden, met name naar Rome en aldaar deelgenoot werden van het informele genootschap der *Bentvueghels* van Hollandse en Vlaamse schilders; de combinatie van handelsgeest en schildertechnische kwaliteiten; het specialisme dat gezocht werd om zich op de kunstmarkt te onderscheiden; de verbeterde transportmogelijkheden over het water tussen de noordelijke steden zoals Amsterdam, Haarlem, Delft, Leiden, Den Haag, Rotterdam en Dordrecht, die in de eerste helft van de zeventiende eeuw een levendige culturele en kunstzinnige ontwikkeling doormaakten en vooral door de opkomst van een koopkrachtige stedelijke en provinciale elite die hun huizen van schilderijen voorzagen en daarmee de naam van 'sinjeur' aan zich verbonden. Dit alles is als achtergrond van dit artikel belangrijk, maar niet het onderwerp ervan.¹¹

'Het kunstleven in Utrecht, dat in het eerste kwart van de zeventiende eeuw bijzonder levendig moet zijn geweest, werd niet geheel beheerst door de caravaggisten', zoals Bob Haak in zijn boek *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw* terecht opmerkt.¹² En ook niet door het eerdere maniërisme, het latere classicisme of het werk van de Utrechtse Italianisanten, die zoonovergoten Italiaans aandoende landschappen schilderde, voeg ik eraan toe. Kenmerkend voor het werk van de aan Utrecht te liëren schilders in de zeventiende eeuw, is nu juist de grote mate van diversiteit naar stijlen en thema's.¹³

Het was in de negentiende eeuw bon ton om terug te grijpen op de glorie van de zeventiende-eeuwse schilderkunst en deze als lichtend voorbeeld te stellen aan de schilderkunst van de eigen tijd. Dit teruggrijpen werd veelal verweven met het benadrukken van een eigen nationale identiteit die na de Franse tijd en na het verlies van de Zuidelijke Nederlanden gekoesterd moest worden.¹⁴ Zo ook in Utrecht. De woorden die in het Notulenboek bij de oprichting van het Utrechtse Schilder- en Teekengenootschap onder de zinspreuk 'Kunstliefde' op 12 oktober 1807 werden geschreven, getuigen daarvan: '...in aanmerking genomen hebbende, dat de stad Utrecht zedert veele jaaren is beroemd geweest, binnen hunnen muuren te bezitten meesters van den eersten rang, en gaarne dien ouden roem dezer stad willende conserveren en tot algemeen nut te doen herleven...'. Of zoals bijvoorbeeld Joannes van Liefland, kunstschilder en actief lid van het Genootschap Kunstliefde in de door hem uitgegeven *Kronijk voor Utrecht's Beeldende Kunst en Nijverheid* schreef: 'In de XVII eeuw had de roemrijke Utrechtse school haren hoogsten bloei bereikt; men herinnere zich hier: de Schoorel's, Both's, Moreelsen's en zoo vele anderen, die in verschillende landen van Europa verspreid waren. Het zou nutloos zijn, de verheven geniën van dit tijdvak, ieder in het bijzonder te schetsen: de faam herhaalt hunne namen nog ten huidige dage, met duizende echos, geheel het beschaafde Europa door!'¹⁵

In het Museum Kunstliefde, dat in 1873 werd opgericht in het Gebouw voor K. en W. en dat tot 1918 heeft bestaan, lag de nadruk dan ook, naast het verwerven van werken van 'levende meesters' van het Genootschap Kunstliefde, op het in koop of bruikleen verkrijgen van werken van Utrechtse schilders uit de zeventiende eeuw.¹⁶

De organisatoren van de tentoonstelling beoogden derhalve niet een afgewogen selectie te maken tussen stijlen en thema's van Utrechtse schilders uit de genoemde periode, noch een vergelijking te maken met schilderscholen in andere Noord-Nederlandse steden. Het ging hen erom om van zoveel mogelijk Utrechtse schilders werken bijeen te brengen teneinde daaraan kunsthistorische conclusies te kunnen verbinden én om publiek uit binnen- en buitenland naar de stad te trekken waarmee Utrecht op de culturele toeristische kaart van Nederland zou worden gezet.

Dit leidt tot vier vragen:

- 1 zijn de initiatiefnemers erin geslaagd van zo veel mogelijk Utrechtse schilders uit de zeventiende eeuw werken te tonen en gaf de catalogus daarvan goede beschrijvingen?
- 2 was het voor kunsthistorici en publiek een aantrekkelijke expositie, rekening houdend met de faciliteiten die het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen te bieden had?
- 3 heeft deze expositie een bijdrage geleverd aan het op de toeristisch culturele kaart zetten van de stad?
- 4 en gaf de expositie een stimulans aan het ontstaan van de collectie Utrechtse schoolschilders van het Centraal Museum?



Affiche tentoonstelling. Uit Beeldbank Stedelijk Museum, Amsterdam

Affiche

Het affiche werd ontworpen door Tiete van der Laars (1861-1939), leraar tekenen aan de toenmalige Kunstnijverheidsschool, Wittevrouwenkade nummer 6.¹⁷ Daar was ook het Museum

van Kunstnijverheid gevestigd dat organisatorisch verbonden was aan de school.¹⁸ A.J. Nijland, voorzitter van de regelingscommissie, was in 1893/94 tevens lid van het bestuur van dit museum. Het is aannemelijk dat hij Van der Laars bij het bestuur van de VVV heeft voorgedragen om het affiche te ontwerpen, terwijl het wellicht meer voor de hand had gelegen daar een lid van het Genootschap Kunstliefde voor te vragen. Van der Laars was niet verbonden aan deze kunstenaarsvereniging, maar heeft wel menig lid daarvan tekenonderricht gegeven, zoals Anton Jungblut, Willem van Kuilenburg, Dick van Luyn, Joop Moesman, Joep Nicolas, Gerrit Rietveld, Petrus Swillens, Johannes van der Valk, Erich Wichman en Douwe van der Zweep.¹⁹ Van der Laars is met name bekend als tekenaar van en schrijver over heraldiek, getuige onder andere zijn boek *Wapens, Vlaggen en Zegels van Nederland* uit 1913. Deze voorkeur voor heraldische voorstellingen is herkenbaar in de vormgeving van de kleurenlitho. Bovendien komt de op het affiche gebruikte typografie overeen met typografische elementen in het overige werk van Van der Laars.

Op de tweede balk van onderen is links het blazoen van Sint-Lucas, patroon van schilders en beeldsnijders, afgebeeld en rechts op deze balk het wapenschild van de stad Utrecht, beide in een neobarokke stijl. Op de onderste balk een verbeelding van het silhouet van de stad uit de zeventiende eeuw en rechtsonder de naam: T. vd. Laars. Linksonder die van Anth. L.J. Goddefroy. Deze laatste komt niet voor in de handboeken van beeldende kunstenaars. Het Utrechts Archief vermeldt Goddefroy als vervaardiger van het ontwerp en Van de Laars als mogelijke drukker.²⁰ Dit acht ik onjuist, maar wat de bijdrage van Goddefroy aan het ontwerp dan wel is geweest, is mij niet duidelijk.

Op de bovenste en onderste balk, links en rechts, vier miniatuurtjes van Utrechtse schilders uit de zestiende en zeventiende eeuw, respectievelijk Jan van Scorel, Mor van Dashorst (Antonio Moro genaamd vanwege het feit dat hij koning Philips' hofschilder was), Gerard van Honthorst en Jan Both. Op het affiche prijken de woorden *Internationale Tentoonstelling van Oude Kunst*. Wellicht werd daarmee bedoeld dat werken van Hollandse, met name Utrechtse schilders ook uit het buitenland werden verkregen. Met het woord 'internationaal' kan ook bedoeld zijn dat de VVV buitenlandse bezoekers wilde aantrekken.

H.P. Bremmer, de latere 'kunstpaus', schreef in het landelijk weekblad *De Controleur* van 8 september 1894 over het affiche: 'De overal verspreide smakelooze en voor niet 't minst begrip van kunstzin getuigende aanplakbiljetten, zijn (...) weinig aantrekkelijk.'

Keuzes en werkwijze van het organiserend comité²¹

Hoewel de regelingscommissie slechts één jaar voorbereidingstijd had, koos zij voor een tijd- en arbeidsintensieve werkmethode. Eerst inventariseerden Moes en Hofstede de Groot van welke schilders zij werken in de expositie wensten op te nemen. Zij vermelden niet welke bronnen daarbij gebruikt zijn.²² Vervolgens volgde veelal een bezoek bij de eigenaar of het museum, in binnen- en buitenland.²³ Deze werkmethode was tamelijk nieuw. Tot die tijd was het gebruikelijk dat het bleef bij een algemene schriftelijke oproep om werken in bruikleen af te staan. Maar in dit geval zou '...rijp en groen zijn aangeboden; de onmisbare, zeer begeerde stukken zouden weggebleven zijn; aan een goed, vrij afgerond geheel, vooral van de Utrechtsche school ware niet te denken geweest, de collectie had haar cachet van uitgelezen volkomen gemist', aldus Nijland in zijn openingstoespraak.²⁴

Een tweede reden om het niet alleen bij een schriftelijk verzoek te laten, was dat de commissie niet afgescheept wenste te worden met kwalitatief mindere werken. Veel particulieren waren in die tijd nog bevreesd voor beschadigingen tijdens het vervoer en wellicht ook voor kritische oordelen van deskundigen over de toeschrijving van de ter beschikking gestelde stukken waardoor de materiële en kunsthistorische waarde daarvan zou kunnen dalen.

En tenslotte: 'Had de commissie niet zorgvuldig gekozen, dan zou allicht het portret - een echt voortbrengsel der Hollandsche schilderkunst - nog meer gepredomineerd hebben.'²⁵ Desalniettemin hingen op de expositie ruim honderdzeventig (familie)portretten, waaronder miniatures, voornamelijk afkomstig uit de huizen van de (Utrechtse) adel.

Om te bevorderen dat particulieren werken in bruikleen zouden afstaan, werd dat eerst aan koningin-regentes Emma gevraagd, aan Sophie prinses der Nederlanden, groothertogin van Saksen-Weimar-Eisenach en aan Marie zu Wied, prinses van Oranje-Nassau. Toen zij eenmaal hadden toegezegd '...werd de commissie bijna nergens teleurgesteld'.²⁶ De koningin-regentes stond acht damesportretten in bruikleen af en een kinderportret van Gerard van Honthorst uit de periode dat hij hofschilder was van stadhouder prins Frederik Hendrik. Moes kwalificeerde deze werken in het *Utr. Dagblad* van 24 aug. 1894 als 'uitmuntend'. Etha Fles had daar in het *Algemeen Dagblad* van 13 september een andere mening over: 'In laffe, karakterlooze vleitaal sprak deze schilder aan het hof van Frederik Hendrik; hij kon het wel beter; reden te meer om deze gefriseerde geblankette portretten hier niet te exposeren, alsof ze iets met kunst gemeen hebben.' De schilder/tekenaar en recensent Jan Veth kon er ook wat van: '...hij (Van Honthorst jr) schijnt zich met grenzelooze saaiheid ingeept te hebben wanneer hij die Princen en Princessen maakte.'²⁷

Van prinses Marie zu Wied werd uit de collectie van Koning Willem III onder andere het diptiek (383-384) uit het derde kwart van de vijftiende eeuw van de hand van Simon Marmion ontvangen, een werk dat voorheen aan Hans Memling was toegeschreven.²⁸

Groothertogin Sophie stelde twee werken ter beschikking, waaronder *De ondeugende trommelaar* (380) van Nicolaes Maes.²⁹ Zie voor de uitzonderlijk lange lijst van bruikleengevers bijlage 2. Hofstede schreef achter hun namen de nummers van de werken zoals deze in de catalogus zijn opgenomen.³⁰

De korte voorbereidingstijd had mede tot gevolg dat bij de opening van de expositie een aantal werken uit het buitenland, nog niet gearriveerd was. De catalogus zelf verscheen ook pas elf dagen later.

In de inleiding van de catalogus schreven Hofstede de Groot en Moes dat zij beseften dat het doel om alle aan Utrecht verbonden schilders uit de zeventiende eeuw in één tentoonstelling bijeen te brengen, '(...) niettegenstaande de van vele zijden ondervonden belangstelling, niet ten volle bereikt kon worden. Toch is er een groot aantal werken van Utrechtse meesters bijeengebracht dan er vermoedelijk ooit in één zaal bijeen geweest zijn, en slechts weinige meesters van naam ontbreken op het appel.'³¹ Uiteindelijk werden van 108 aan Utrecht gelieerde schilders uit de zeventiende eeuw één of meerdere werken getoond, in totaal 276 stuks.

Ook de tweede afdeling van de expositie, die 'ter opluistering', was zeer omvangrijk: 217 werken van 112 met naam vermelde (Hollandse) schilders, vijf anonieme schilders uit de Duitse School, twee uit de Franse School en 54 uit de Hollandse School waarvan 18 miniatures.³² In deze afdeling waren naast werken van relatief onbekende schilders ook werken te zien van bijvoorbeeld Hendrick Avercamp, Ferdinand Bol, Gerard ter Borch, Albert Cuyp, Anthonie van Dyck, Bartholomeus van der Helst en Salomon van Ruysdael. Eén schilderij sprong er daarbij uit: *Vrouwsportret, Maria Trip* (417) uit 1639 van Rembrandt, toen in bezit van de weduwe van



Advertentie in *De Tijd*, godsdienstig-staatkundig dagblad, 10 september 1894.
Houthorst = Honthorst

hr. J. de Weede van Dijkveld. Aangezien de werken in de tweede afdeling niet tot onderwerp van dit artikel strekken, zal daar in het vervolg nog slechts zijdelings een opmerking over gemaakt worden. De tentoonstelling van *Oude Schilderkunst* bevatte dus in totaal het uitzonderlijk grote aantal van 493 schilderijen.

De expositie vond plaats in vier in elkaar overlopende bovenzalen van het Gebouw voor K. en W. In de eerste en tevens kleinste zaal werden de werken getoond van vóór de zeventiende eeuw, onverschillig of deze door een Utrechtse of door een ander schilder gemaakt waren. In de tussengang naar de tweede zaal hing onder andere een damesportret van 'den besten schilder dien het Sticht in de 17e eeuw zag leven, van Paulus Moreelse', zoals Jan Veth in *De Amsterdammer* van 14 september 1894 schreef.³³ In de tweede en tevens grootste zaal hingen de werken van de Utrechtse meesters uit de zeventiende eeuw. Hier was ook een tafel ingericht met boeken, handschriften en akten die betrekking hebben op leven en werk van een aantal van

hen.³⁴ Ook lagen er de statuten van de in 1883 opgerichte *Vereeniging Rembrandt* met als doel om bezoekers te stimuleren een donatie aan deze vereniging te doen. In de derde zaal was één wand gewijd aan de Utrechtse en de overige wanden aan schilders uit de tweede afdeling, overlopend naar de gehele vierde zaal. In de gang tussen de derde en vierde zaal hingen '...enige Utrechtse stukken van minder betekenis'.³⁵ De vierde zaal sloot aan bij de ruimte van het Museum Kunstliefde. De daar aanwezige werken zijn niet in de catalogus opgenomen. Deze zijn vermeld in de *Catalogus der Schilderijen in het Museum Kunstliefde*, opgesteld door A.D. de Vries en A. Bredius (Utrecht 1885) en in een supplement daarop uit 1893. Uit het Kunstliefde Museum waren twaalf schilderijen aan de expositie toegevoegd, waaronder van Jan G. van Bronckhorst *Jupiter geeft Mercurius opdracht Argus te doden* (cat. Museum Kunstliefde nr. 26); Pieter Jan van Liender *Gezicht op de Gaardbrug te Utrecht* (cat. Museum Kunstliefde nr. 61); Johan de Veer *De aanbidding van de herders* (cat. Museum Kunstliefde nr. 76); Adriaen Honich *De Stadhuisbrug te Utrecht* (cat. Museum Kunstliefde nr. 51) en van Jan van Kessel *De Dom te Utrecht na de instorting in 1674* (cat. Museum Kunstliefde nr. 58).³⁶

Om het bezoek aan de tentoonstelling te stimuleren had de VVV een regeling getroffen met de Maatschappij tot Exploitatie van Staatsspoorwegen: 'Reizigers 1e en 2e Klasse die op woensdag en zondag van de stations uit Amsterdam, Leiden, Den Haag, Scheveningen, Rotterdam, Arnhem, Nijmegen en Den Bosch op nader aangegeven tijdstippen naar Utrecht reizen om de tentoonstelling bezoeken, ontvangen bij den ingang van het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen speciale retourbiljetten welke zonder verhooging van den gewonen prijs, recht geven tot het bezoeken van de tentoonstelling'.³⁷ De leden van Kunstliefde mochten de expositie, die gedurende zes weken elke dag van 10.00 tot 17.00 uur open was, tegen halve prijs bezoeken.

Over de financiering van het project is niet meer bekend dan dat de zalen om niet door de gemeente (eigenaar van het Gebouw voor K. en W.) ter beschikking waren gesteld en dat met '... de hulp van vele kunstvrienden een waarborgfonds gevormd (is), dat de commissie in staat stelde voort te gaan zonder een al te grooten wissel te trekken op de toekomst.'³⁸

De presentatie in het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen

In recensies en ingezonden brieven in dag- en weekbladen werd de faciliteit die het Gebouw voor K. en W. te bieden had voor het presenteren van zoveel schilderijen ver onder de maat bevonden: slecht verlicht, weerschijs vanuit de ramen op de vernis en door plaatsgebrek hingen de werken soms vier of zelfs vijf rijen dik boven elkaar, waardoor het niet mogelijk was de hoger geplaatste schilderijen goed te zien. De foto's van de tentoonstellingszalen, gemaakt door Ferdinand Reissig (1852-1936), getuigen daarvan.

Bovendien hingen historieschilderijen, portretten, genreschilderijen, landschappen, stadsgezichten, stillevens en bloemstukken, groot en klein, rijp en groen door elkaar, pêle-mêle zoals de Fransen zeggen. In *De Amsterdammer* van 10 oktober 1894, dus na sluiting van de expositie, reageerde Hofstede de Groot geïrriteerd op de veelvuldig geuite kritiek op de wijze van presentatie. Omdat in de eerste afdeling - de Utrechtse - naar volledigheid werd gestreefd, zo was zijn verweer, '...had men niet meer de macht over het al of niet aannemen van stukken als anders.' Als dit al een serieus argument genoemd kan worden, geldt dit in ieder geval niet voor de afdeling 'ter opluistering' waar bijna evenveel schilderijen hingen als op de eerste afdeling.

Zaalfoto's tentoonstelling in Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen. RKD, Archief C. Hofstede de Groot, inv.nr. 122.
In de kantlijn de nummers van de schilderijen in de catalogus.





In hetzelfde artikel had hij nog een ander argument ter verdediging van het hutje mutje hangen van de schilderijen: 'Alle (door de recensenten) vermelde stukken die te hoog of te donker zouden hangen, hadden met opzet die plaatsen gekregen, omdat de genomen proeven hadden bewezen, dat zij 't beter op eenigen afstand of in 't halve licht deden, dan van nabij en in 't volle licht.'³⁹ Samuel Muller Fz., lid van de regelingscommissie, reageerde in *De Amsterdammer* van 30 september licht ironisch op de klacht van (portret)schilder en kunstcriticus/recensent Jan Veth dat hij menig werk niet had kunnen zien omdat het te hoog had gehangen: 'U kondt die stukken niet zien, u beklagt zich daarover? Maar mijn goede heer! Het zijn niet de besten der broederen: we hadden ze juist zo hoog opgehangen om u een beetje ergernis te besparen!'

Utrechtse afdeling en die 'ter opluistering'

Vele recensenten en zeker het algemene publiek, waren bij de opening van de expositie niet op de hoogte van de tweeledige doelstelling die eraan ten grondslag lag. Pas in het voorwoord van de 172 pagina's tellende catalogus, die elf dagen na de opening verscheen, werd dit onderscheid expliciet vermeld. Hierdoor kleurde menig commentaar negatief.

Buitenlandse recensenten hadden daar minder last van omdat zij hun commentaren veelal pas in de loop van de expositie schreven of zelfs nadat deze was afgesloten. Tevens richtten zij hun commentaar met name op de Utrechtse afdeling en oordeelden daar overwegend lovend over. Zo schreef de Duitse kunsthistoricus Max J. Friedländer in de *Frankfurter Zeitung* van 12 oktober 1894: 'Fasst alle Kunstforscher und Museumbeamten des Landes hatten sich mit grossem Eifer um die Veranstaltung bemüht und mit Unterstützung eines Utrechter Komitee ein ausgezeichnetes Ganzes zusammengebracht. Die Ausstellung hatte einen vorwiegend wissenschaftlichen Kunsthistorischen Charakter. Meisterwerke ersten Ranges waren nur in Kleiner Zahl vorhanden. In der Holländische Tagespresse wurde das vielfach ganze missverständlich als Mangel der Veranstaltung hingestellt. (...) Eine Ausstellung der Utrechter Kunst, dass heist schon: eine Kunstgeschichtlich interessante Ausstellung. Dass Programm war glücklich gewählt und wurde nahezu vollkommen ausgeführt. Meisterwerke der Holländischen Malerei kann man fast in jeder europäischen Hauptstadt geniessen. Nirgends aber existiert eine systematische, von Wissenden zusammen gestellte Gruppe von Gemälden, die innerlich zusammengehören, die in diesem Nebeneinander sich ergänzen und den Betrachter über eine Kunstschule in allen ihren Verzweigungen und Ausläufen aufklären.'⁴⁰

De Brusselse lithograaf en hoogleraar Kunstgeschiedenis Henri Hymans schreef een artikel in de *Gazette des Beaux-arts* onder de kop 'L'Exposition D'Art Ancien. A Utrecht'.⁴¹ Hij gaf daarbij commentaar op getoonde werken zonder zich te bekommeren of deze op de eerste of tweede afdeling van de expositie hingen. Zijn conclusie: 'En somme, l'exposition d'Utrecht a tenu ses promesses et au delà.'⁴²

In de *Saturday Review* van 22 september 1894 stond een ongesigneerd artikel onder de kop 'An unboomed exhibition.' 'The lover of Dutch pictures who changed to find himself at Utrecht during the last few weeks has had an opportunity as agreeable as in most cases it must have been unexpected.'⁴³

Ook enkele Nederlandse kranten voorzagen het Utrechtse deel van de expositie van positief commentaar. Zo schreef J.J. Graaf: '...het denkbeeld dat aan deze tentoonstelling ten grondslag ligt, is volkomen onzen tijd waardig en beantwoordt geheel aan de beoefening van de "kunsthistorie" onzer dagen. Beter dan (...) dorre archiefstukken', aldus Graaf, 'of verspreide aantekeningen, helpt een *demonstratio ad oculus*, zooals die ons in deze dagen vertoond wordt te Utrecht.'⁴⁴ Een gelijksoortig oordeel werd geuit in een krantenartikel ondertekent

door een recensent met de initialen A.A.G.: '(...) het denkbeeld om zoveel mogelijk alles bijeen te brengen wat door Utrechtsche schilders is voortgebracht, (is) met een boven verwachting gunstigen uitslag bekroond.'⁴⁵ En de recensent met de initialen B.A.R. schreef drie artikelen in de *Utrechtsche Courant* waarbij hij tot de conclusie kwam: 'Het meest afdoende argument voor de wél en zeer grote volledigheid van deze expositie is het feit dat het vooral te doen was om Utrechtse kunst. En die is ruimschoots en in uitstekende werken vertegenwoordigd.'⁴⁶

De negatieve commentaren op het gepresenteerde in de eerste afdeling, overheersten echter. Illustratief daarvoor is de polemiek die Jan Veth enerzijds en Samuel Muller Fz., anderzijds in *De Amsterdammer* voerden. Veth: 'Ik respecteer gaarne het gestelde kader en wensch in het algemeen niet aan iemand die een korenbloem aanbiedt te verwijten dat hij niet met een lelie aankomt. Maar dan alleen als zij bescheidenlijk gaf voor wat zij is: een detailwerk van minutieus kunstgeschiedvorsch. (...) Het geheel dat hier wordt aangeboden is misschien kostelijk voor de koks - het is ongenietbaar voor de gasten. (...) Ik geloof gaarne dat deze expositie in haar soort van de allerkompleetste merkwaardigheid is die men zich denken kan.'⁴⁷ Muller reageerde daar, nadat Veth drie artikelen over de expositie in *De Amsterdammer* had gepubliceerd (23 aug., 30 aug. en 14 sept. 1894), als volgt op: 'Om een billijk oordeel over eene schilderschool te vellen, moet men ook de sterren van de tweede grootte kennen, die somtijds de eigenaardigheden der richting het duidelijkst vertoonen. (...) Daarom kan het ook soms zeer belangrijk zijn eene schilderij te vinden van een kunstenaar, van wien men tot nog toe niets wist, dan dat hij een beroemden leerling heeft gevormd of dat voor zijne werken vroeger hooge prijzen werden besteed.'⁴⁸ Dit verweer prikkelde Veth tot een steeds feller verwoord standpunt: 'Waar de liefhebberij van het dokumenteele kunstgeschiedvorsch tot iets dufs, iets slecht gecomponeerd en iets leelijks voert, daar is zij wanschappen en tegen kunst.'⁴⁹ Hofstede de Groot sprong in *De Amsterdammer* van 10 oktober in de bres: 'Het komt niet in hem [Veth] op, dat het speciaal ook voor Utrecht in hooge mate belangwekkend moest zijn, een overzicht over het streven en handelen zijner kunstenaars gedurende meer dan twee eeuwen te verkrijgen, een overzicht, dat met al zijn leemten nog nooit voor een der op kunstgebied meer beteekende steden is geleverd.' Jan Veth riposteerde: 'Zalig slechts de commissieleden die in een weelderigen vakroes aan den onsterfelijken roem van hun gebrekkelijk geesteskind blijven gelooven.'⁵⁰

Jan Veths ergernis over de tweeledige opzet van de expositie werd onder Nederlandse recensenten breed gedeeld, zoals bijvoorbeeld door Johan Ankersmit in *De Telegraaf* van 3 september 1894: 'Dit is niet een tentoonstelling van kunst maar van kunstgeschiedenis, zij is niet bijeengezocht door schilders maar door kunsthistorici, zij bedoelt niet aan haren bezoeker "groot genot" te verschaffen, maar wenscht hem tot "nut" te strekken en wetenschappelijke resultaten op te leveren. Maar wat drommel kan het mij die geen kunsthistoricus ben maar iemand die veel van mooie schilderijen houdt, schelen of Antonio Moro en Roelant Saverij in Utrecht geboren zijn of gewoond hebben en of er een zekere Van Ceulen, die slechts portretten schilderde, uit Engeland gekomen is en ook nog in Utrecht gewoond heeft?'⁵¹

Kunsthistorisch een geslaagde expositie?

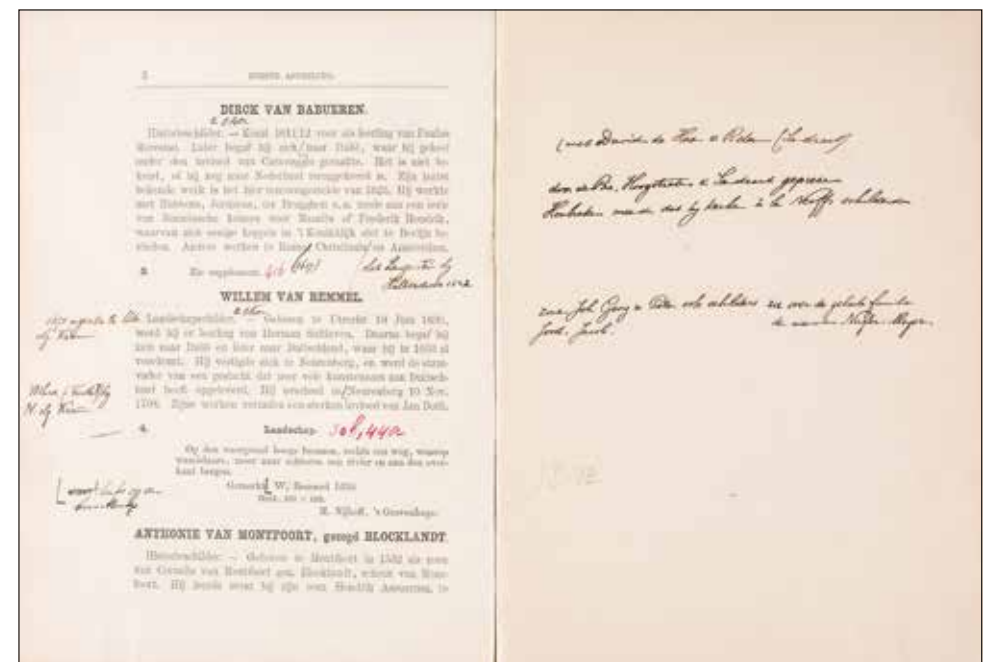
Het streven om alle zeventiende-eeuwse schilders die op een of andere wijze aan Utrecht verbonden zijn geweest, ook al hebben ze daar '(...) maar een blauwe maandag verbleven' zoals Etha Fles in *Het Handelsblad* van 9 september 1894 optekende, in een expositie samen te brengen, leidt in zijn consequentie tot een bijna onuitputtelijke lijst van namen, waaronder ook die van mindere goden.⁵² Hofstede de Groot en Moes waren zich daar zeer wel bewust van. Zo schreef Moes op 13 september 1894 in het *Utr. Dagblad*: 'Uitsluitend ter wille van de

volledigheid is een plaatsje gegund aan *De weldadigheid* (212) van Simon Petrus Tilman, genaamd Schenck, een Bremer van geboorte die enige jaren in Utrecht gewoond heeft en daar uit de verte Honthorst trachtte na te volgen, en ook aan *De Heilige familie* (171) van Octaviano del Ponte, een schilder die tevens lombardhouder was en dus (...) meer als dilettant beschouwd moet worden.⁵³ Moes liet het daar niet bij. Zo oordeelde hij over *Dordtsch Muntmeesterstuk* (474) van Jacob Gerritsz. Cuyp: '...een onhandig gecomposeerd schilderij.'⁵⁴ Over twee schilderijen van Willem van Honthorst, de jongere broer van Gerard, schreef Moes: 'Fraai zijn ze overigens niet.'⁵⁵ En in dezelfde krant schreef hij over wat toen nog gedacht werd een zoon van Abraham Bloemaert te zijn, Adriaen: '...een middelmatig landschapschilder.'⁵⁶ De werken van '...Christiaan van Colenbergh (43), Bernardus Swaerdecroon (210) en Willem van Swanenborch (211) doen Moes '...niet naar een hernieuwing der eerste kennismaking verlangen.'⁵⁷ Over het *Portret van A.L. van Mansvelt* (215) door Hendrick van Velthoven, oordeelde hij: '...nog verre van middelmatig.'⁵⁸ En over de navolgers van Cornelis van Poelenburgh, grofweg gezegd de schilders van het Italiaans aandoende arcadisch landschap, schreef hij dat zij stukjes maakten '...waaraan krachtige levenssappen ontbraken.'⁵⁹ Hij doelde daarbij op Mozes van Wttenbrouck, Bartholomeus Breenbergh, Daniel Vertangen, Cornelis Willaerts, Abraham van Cuylenborch, Reynier van der Laeck, Dirck van der Lisse, Claes Jacobsz. Tol, Jacques Muller, François Verwilt, Toussaint Gelton en Johannes van Haensbergen. Isaac Willaerts vond Moes een 'middelmatig schilder' en de persoonlijkheid van David Davidsz de Heem van wie twee stillevens op de expositie getoond werden (81, 82), '...is nog in nevelen gehuld.'⁶⁰ Ook Hofstede de Groot somde een aantal Utrechtse (portret)schilders op, '(...) zoals Giov. Wijkersloot, Michiel Gillig, J. Brandon, Ch. v. Colenberg, Jac. Schrieder en G. Zegelaar die hoofdzakelijk aanwezig zijn om te bewijzen, hoe deze tak van kunst nog het langst van alle is beoefend, om ten slotte toch ook onder te gaan in de karakterloosheid der tijden.'⁶¹ Enkel en alleen uit het oogmerk van een encyclopedisch overzicht waren zij met een of meerdere werken in de expositie opgenomen. Derhalve niet vreemd dat menig recensent die kwaliteit als eerste criterium hanteerde, tot een negatief oordeel kwam.

Heeft dit alles geleid tot verantwoorde beschrijvingen, registraties, toeschrijvingen en ook ontdekkingen van Utrechtse schoolschilders uit de zeventiende eeuw, zoals de samenstellers dat voor ogen hadden?⁶²

Beschrijvingen

De beschrijvingen in de catalogus door Hofstede de Groot en Moes over de schilders en schilderijen, waarbij ze werden bijgestaan door de leden van de regelingscommissie Hofs, Van Eelde, Van Vredenburg, Hooft Graafland, Six en Lindsen, zijn kort en zakelijk. Daarbij putten zij voornamelijk uit de kunstenaarsbiografieën en lexicons van Karel van Mander, Arnold Houbraken, Jean-Baptiste Deschamps, Johannes Immerzeel jr., Christiaan Kramm en ook uit de *Catalogus der Schilderijen in het Museum Kunstliefde* samengesteld door A.D. de Vries en A. Bredius (1885) en uit het supplement daarop door A. Bredius en S. Muller Fz. (1893).⁶³ En uit een onbekende bron zoals zij in de inleiding op de catalogus schreven: 'De heer C.A. de Kruijff alhier verplichtte de vervaardigers door zijne onuitgegeven aantekeningen omtrent de levens der Utrechtsche schilders hunner beschikking te stellen.' Deze aantekeningen zijn, voor zover mij bekend, nooit gepubliceerd of in een archief opgenomen.⁶⁴ Een half jaar na de tentoonstelling publiceerde Hofstede de Groot in het tijdschrift *Oud Holland* zijn artikel 'De wetenschappelijke resultaten van de Tentoonstelling van Oude Kunst te Utrecht in 1894 gehouden'. Ook daarin vermeldt hij C.A. de Kruijff als bron, namelijk bij de beschrijving van enkele levensfeiten van de weinig bekende portretschilder Michiel Gillig.⁶⁵ De inleiding van



Pagina uit catalogus van Hofstede de Groot, inclusief zijn correcties

dat artikel luidt: 'In de volgende regelen wensch ik in een zo beknopt mogelijken vorm aan te teekenen, welke resultaten de Utrechtsche tentoonstelling voor onze kennis der oud-hollandse schilderkunst in 't algemeen en van die te Utrecht in 't bijzonder gehad heeft. Ik volg daarbij de orde van de catalogus. Aangezien de mogelijkheid bestaat, dat deze wel eens voor de uitvoering behandelde biographieën van Utrechtsche schilders geconsulteerd zal worden, neem ik tevens nota van de fouten, die tengevolge van den korten tijd van bewerking daarin zijn blijven staan.'

Dat waren 127 correcties en aanvullingen, waarvan 93 betrekking hebben op de beschrijving van werken van Utrechtse schilders. Toch oordeelden vooral buitenlandse correspondenten positief over de catalogus, dus nog voordat zij kennis hadden kunnen nemen van de lijst van errata.⁶⁶

Registraties

In dit verband versta ik onder 'registraties' het classificeren van schilders tot de Utrechtse school onder de definitie die Hofstede en Moes daaraan hebben gegeven. Gezien deze zo ruim gehanteerde omschrijving was het bij voorbaat onmogelijk om allen te traceren. Eén werd echter wel in het bijzonder gemist: Hendrick ter Brugghen.⁶⁷ Hij wordt in de catalogus nog wel zijdelings vermeld in verband met het schilderij *De koppelaarster* (109) dat abusievelijk aan Van Honthorst wordt toegeschreven met daarbij de vermelding: 'Dit stuk herinnert eenigermate aan de manier van Hendrick ter Brugghen.'⁶⁸ Naast Ter Brugghen ontbraken ook de volgende Utrechtse schilders: Herman van Aldewereld, Joost van Attevelt*, Johan Baeck*, Joos de Beer (Moes: '...van hem schijnt geen werk bewaard gebleven te zijn', *Utr. Dagblad*, 24 aug. 1894), Jacob Gerritsz. van Bommel*, Cornelis Bloemaert*, Andries van Bochoven*, Jan van

Causteren, Jan Glauber, Hans Horions*, Alexander Keirincx, Jan (van der) Lijs, Aart Jansz. Mariënhof*, Hendrick Munnicks, Lumen en Petrus Portengen* (van Petrus had men het aan hem toegeschreven schilderij *Prometheus* in het Sint Eloyen Gasthuis aan de Boterstraat, in bruikleen kunnen vragen), Hendrick Schoock*, Aelbert Jansz. van der Schoor, Peter Wtewael*, Jan Hendricksz. van Zuylen* en er zijn er vast nog wel meer.⁶⁹

Volledig was de Utrechtse afdeling dus niet, maar het was wel het meest complete overzicht van aan Utrecht te verbinden schilders uit de zeventiende eeuw dat ooit getoond is.⁷⁰ Alleen de expositie *Schilderijen der Utrechtsche School van 15e t/m 17e eeuw* die van 21 juni t/m 1 oktober 1941 in het Centraal Museum te zien was ter gelegenheid van het 61e lustrum van de Universiteit Utrecht, komt in de buurt. Het betrof toen 242 werken van 58 schilders uit de eigen collectie en enkele bruiklenen van voornamelijk particulieren, met name van J.J.M. Chabot te Scheveningen.

Toeschrijvingen

Moes en Hofstede de Groot schreven in de inleiding van de catalogus dat de toeschrijving van de stukken '... aan hunnen vervaardigers naar hun beste weten is geschied, behalve in de gevallen, waarin de inzenders uitdrukkelijk de voorwaarde gesteld hadden, dat de stukken zonder reserve onder de door hen als juist beschouwde namen zouden worden tentoongesteld.' Dit voorbehoud bleek enkel ter wille van S.J. Drooglever uit Utrecht te zijn gemaakt. Hij bracht twee werken in waaronder een schilderij dat in de catalogus aan Antonio Moro (Anthonis Mor van Dashorst, 1512-1577 of 1581), *Verheerlijking van de verzezen Christus* (151), werd toegeschreven. Al voorafgaande aan de expositie twijfelde Hofstede de Groot of dit schilderij wel van de hand van Moro was. In zijn artikel in *Oud Holland* (1895) schreef hij: '... hoewel aan dit stuk onmogelijk een hooger ouderdom dan plusminus het midden der zeventiende eeuw kunnende toekennen, meende de commissie, dat de tentoonstelling ervan uit een kunsthistorisch oogpunt van belang kon zijn, om deze door Giorgio Vasari en Karel van Mander vermelde, doch verloren gegane compositie meer algemeen bekend te maken. Dit doel is slechts ten halve bereikt, want toen in de laatste weken der expositie de kunsthistorici in groteren getale kwamen opdagen, had de eigenaar, vertoond over de kritieken, het stuk reeds van de tentoonstelling doen wegnemen.' Op de foto's van de expositie is dit schilderij inderdaad niet terug te vinden.⁷¹

Na de expositie constateerde Hofstede de Groot dat *Vrouweportret* (139) uit 1622, ingebracht door F.A. van Hall uit Utrecht, dat in de catalogus als een werk van Paulus Moreelse was vermeld, niet van hem kon zijn: 'De penseelstreek is blijkbaar van een andere hand en de overeenkomst bestaat meer in de gelijkheid van sujet en opvatting dan van schilderwijze.'⁷²

Het kan ook andersom: het kniestuk *Officier van de Lijfwacht* (146) dat in de catalogus nog met een voorbehoud aan Moreelse werd toegeschreven, wordt een half jaar later door Hofstede de Groot '...met vrij groote zekerheid op zijn naam gebracht. Het heeft in het gezicht volkomen die weke "flüssige" en dunne behandeling met fijne overgangen en groenachtige halfschaduw, die Moreelse kenmerken.'⁷³

Het *Portret van Abraham van Brien* (249) dat in de catalogus op naam staat van de schilder Jan van Wyckersloot '...van wien met zekerheid geen andere portretten dan het tentoongestelde bekend zijn', werd door Hofstede de Groot in zijn artikel als een kopie gekwalificeerd: 'Een nauwkeurige beschouwing en vergelijking met een eerdere gravure (van zijn hand) heeft geleerd dat ons doek een copie daarnaar, en niet het origineel er van is.'⁷⁴ Ook bij het schilderij *Portret van Catharina van Schoonhoven* (189), in de catalogus opgenomen onder de naam van Jan van Scorel, komt Hofstede de Groot tot het oordeel: 'Ook hier hebben wij 't

waarschijnlijk met het werk van een onbekenden monogrammist, die met CS en twee gekruiste staven, zwaarden of hellebaarden teekende, te doen.'⁷⁵

In de catalogus wordt het levensgrote *Vrouwenportret* (210) van de hand van Bernardus Zwaerdecroon (of Swaerdecroon) als '(...) het eenige bekende werk van den schilder' aangemerkt. Hofstede komt echter vanwege een discutabele signering niet verder dan het onder voorbehoud toeschrijven aan Zwaerdecroon. Maar hoe het ook zij, '(...) een fraai, gedistinct portret blijft het stuk in ieder geval en de Nederlandsche kunstgeschiedenis is wederom een artist van beteekenis rijker, moge hij Zwaerdecroon heeten of niet.'⁷⁶ Intussen zijn zeven schilderijen aan Zwaerdecroon toegeschreven, waaronder het *Portret van twee kinderen in pastorale kleding* dat sinds 1931 in bruikleen is bij het Centraal Museum (C.M. inv.nr. 6571).

In de grote zaal hingen naast elkaar twee gelijkende schilderijen met dezelfde titel - *Ruiter* (124 en 125) - van Herman van Lin, de ene in bezit van D. A. Koenen en de ander van het Museum Boijmans. Door de vergelijking werd duidelijk dat het werk in bezit van het museum, geen Van Lin kon zijn. 'Dit stukje is hoogst waarschijnlijk van Philips Wouwerman aan wien het vroeger ook reeds werd toegeschreven.'⁷⁷

Van Cornelis van Poelenburgh hingen twee werken bij elkaar met dezelfde voorstelling van *Bathseba, naakt zittend bij een fontein* (163 en 164). De ene in bruikleen verkregen van Oscar Huldchinsky, Berlijn, en de ander van A.L.E. ridder de Stuers, Parijs. Daaruit bleek dat die van De Stuers '... door een zijner leerlingen of tijdgenooten is gemaakt. De kopiist verried zich vooral in het ornament op het bruine bekken der fontein rechts en in het gezicht der oude vrouw.'⁷⁸ Henri Hymans daarentegen oordeelde in zijn artikel in *Gazette des Beaux-arts* uit 1894 over deze twee gelijksoortige schilderijen '...les deux tableaux paraissent authentiques, bien que celui de M. de Stuers nous ait paru le meilleur en qualité.'⁷⁹

Ontdekkingen

Moes schreef in het *Utr. Dagblad* van 31 augustus 1894: 'Een eigenaardig succes van deze tentoonstelling is bij Willem van Drielenburgh aan te tekenen. Van dezen leerling van Bloemaert was nog geen enkel stuk in de literatuur bekend, en ziet, van vier kanten werden landschappen en stadsgezichten aangedragen, die zijn naam te recht of ten onrechte droegen. Alleen het *Gezicht op de oude Wittevrouwenpoort* (48) mag er aanspraak op maken werkelijk door dezen zeldzaam voorkomenden meester geschilderd te zijn.' Met behulp van dit schilderij, gesigeneerd W. V. Drielen, kon een werk in het Museum Kunstliefde met dezelfde voorstelling en op dezelfde wijze geschilderd doch ongesigeneerd, ook als een Van Drielenburgh worden aangemerkt. Dit laatste werk maakt nu deel uit van de collectie van het Centraal Museum.⁸⁰ Een tweede 'ontdekking' betrof Horatius de Hooch. 'Deze schilder behoorde vóór deze tentoonstelling tot de geheel onbekende grootheden.'⁸¹ Het werk dat werd getoond - *Landschap met ruïne* (113) - is in 1899 door bemiddeling van Abraham Bredius door Kunstliefde aangekocht en geplaatst in het Museum Kunstliefde. Ook dit werk maakt nu deel uit van de collectie van het Centraal Museum (inv.nr. 2490).

Het *Portret van een driejarig meisje* (128) uit 1634 van de hand van Jan Cornelisz van Loenen leverde een verrassing op: '...een kunstenaar van wien nog slechts een paar andere werken bekend zijn, maar die zich door het hier aanwezige een plaats op de eerste rijen onzer portrettisten verovert.'⁸² 'Slechts enkele dagen voor de opening', zoals Hofstede op 10 oktober 1894 in *De Amsterdammer* schreef, 'werd [dankzij archiefwerk door C.A. de Kruijff, JR] ontdekt dat Van Loenen een Utrechter was.'⁸³ Niettegenstaande het nijpende plaatsgebrek werd dit levensgrote portret, ingebracht door de heer P.F.L. Verschoor uit Den Haag, alsnog aan de tentoonstelling toegevoegd.⁸⁴

Toeristisch en publicitair een geslaagde expositie?

Als ook koninklijk bezoek toeristisch mag worden genoemd, was het een geslaagde expositie. De Groothertog van Saksen-Weimar-Eisenach bezocht op 31 augustus de tentoonstelling. Zijn vrouw, Sophie prinses der Nederlanden, had twee schilderijen in bruikleen afgestaan: een *portret van Michiel Adriaansz. de Ruyter* (370) door Karel Dujardin en het eerder genoemde schilderij van Nicolaes Maes *De ondeugende trommelaar* (380). Het *Utr. Dagblad* van 31 augustus tekende bij dit bezoek aan dat '...Z.K.H. bij het heengaan bedankte voor het genotene en gaf hij zijne hooge ingenomenheid met de tentoonstelling te kennen en noemde die "...echt Hollands".' Zou hij daarmee de voor de Gouden Eeuw kenmerkende alledaagsheid van vele stillevens, landschappen, stadsgezichten en herbergscènes bedoeld hebben?

Koningin-regentes Emma bezocht op 7 september de tentoonstelling. Het *Utr. Dagblad* van diezelfde dag vermeldde dat zij '... ten overstaan van enige leden van de commissie die haar rondleidden, herhaalde malen Hare voldoening te kennen gaf over het vele belangrijke hier bijeengebracht.'

In Het Utrechts Archief zijn geen foto's te vinden van deze bezoeken, maar het moet ongeveer zijn gegaan zoals Benjamin Prins op een schilderij vastlegde: bezoek van de Prins zu Wied, de echtgenoot van prinses Marie van Oranje-Nassau, aan een expositie in Pulchri Studio, te Den Haag, tussen 1900 en 1907.

Reeds twee dagen na sluiting maakte het bestuur van de VVV de balans op. In het *Utr. Dagblad* van 4 oktober 1894 wordt daarover vermeld dat er 4.355 bezoekers zijn geweest - dus gemiddeld zo'n 100 per dag. Dit was meer dan ooit bij eerdere tentoonstellingen in het Gebouw voor K. en W.⁸⁵ Er werden 59 spoorwegkaarten ingeleverd die vrije toegang tot de tentoonstelling gaven. Van de catalogus, waarin 23 advertenties zijn opgenomen van plaatselijke bedrijven, zijn 837 exemplaren verkocht. Het bestuur van de VVV constateerde volgens het krantenbericht dat '...de tentoonstelling van Oude Schilderkunst, wat de ontvangsten betreft, zeer bevredigende uitkomsten heeft opgeleverd.' De uitgaven waren toen nog niet opgemaakt. In Het Utrechts Archief is daarvan geen afrekening te vinden en derhalve is ook niet bekend of er een beroep is gedaan op het waarborgfonds dat met behulp van particulieren was opgericht. Het bestuur toonde zich in hetzelfde krantenartikel ook tevreden over de verkregen publiciteit waarbij werd opgemerkt '(...) dat vooral in het buitenland de gehouden tentoonstelling veel waardeering mocht ondervinden; bevoegde kunstkenner hebben haar zeer geroemd (...).'

En een vervolg...

Negentien jaar later kreeg de tentoonstelling een vervolg waaruit moge blijken dat de organisatoren '1894' als een succes hadden ervaren. Van 3 september tot 3 oktober 1913 was er namelijk, wederom op initiatief van de VVV, een tentoonstelling in het Gebouw voor K. en W. onder de titel *Noord-Nederlandsche schilder- en beeldhouwkunst vóór 1575*. Prof. dr. Willem Vogelsang, sinds 1907 hoogleraar Kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht, schreef als voorzitter van de Commissie van Uitvoering in de inleiding van de catalogus bij deze expositie: 'Was de in 1894 gehouden tentoonstelling een beslist succes geweest, we mogen eenige hoop koesteren, dat de Commissie ook thans met de uitkomsten tevreden zal kunnen zijn'.⁸⁶ Net zoals in 1894 werd onderscheid gemaakt tussen een voor kunsthistorici belangwekkend deel (136 schilderijen) en een klein deel 'ter opluistering' dat voor kunstminnende toeschouwers '...aan zekere esthetische eischen moest voldoen' (19 schilderijen). Dat gaf de organisatoren '(...) aanleiding tot kritisch selecteren, mede indachtig aan het ideaal van alle exposeeren: ieder stuk zoo mogelijk een breede plaats toe te meten.' Bij gebrek aan foto's van deze tentoonstelling is niet na te



Bezoek van prins zu Wied aan Pulchri Studio, schilderij van Benjamin Liepman Prins, circa 1904. Op de voorgrond Jozef Israëls en Hendrik Willem Mesdag, toenmalig voorzitter van Pulchri Studio. [uit veilingcatalogus, Pulchri Studio 1998.]

gaan of dat gelukt is. Naast de schilderijen waren er 53 beeldhouwwerken in bruikleen verkregen en 55 tekeningen waarvan het grootste deel door bemiddeling van Dr. Nicolaas Beets door het Rijksprentenkabinet was afgestaan. Zoals in 1894 lukte het niet de catalogus op tijd gereed te hebben en moest deze ook nu weer van een supplement worden voorzien omdat bij de opening een aantal toegezegde werken nog niet gearriveerd was.⁸⁷

Beets publiceerde in februari 1914 twee artikelen in *Onze Kunst* over de resultaten van deze primitievententoonstelling. In de inleiding schreef hij: 'Waarschijnlijk zou een langduriger voorbereiding door méér, in een vaster verband vereenigde, vakgenooten nóg schooner resultaten gehad hebben, dan thans in Utrecht aan Vogelsangs energie te danken waren. Dat ook zóó de Utrechtsche Commissie, niettegenstaande eenige ernstige tegenslagen, erin geslaagd is een zeer mooie tentoonstelling te organiseren, zal wel geen deskundig bezoeker tegenspreken.' Beets kwalificeerde de onder leiding van Vogelsang geredigeerde '...van uitvoerige en zaakkundige beschrijvingen voorziene catalogus (...), van grootte wetenschappelijke waarde.'⁸⁸

Gaf de expositie *Van Oude Schilderkunst* een stimulans aan het ontstaan van de collectie *Utrechtse schoolschilders van het Centraal Museum*?

In 1918 verwierf de gemeente 63 van de belangrijkste schilderijen uit de collectie van het in ernstige financiële nood verkerende Genootschap Kunstliefde, tegen de prijs van f. 36.000,-.⁸⁹ Tot die tijd hadden deze werken, waarvan een belangrijk deel van Utrechtse schilders uit de zeventiende eeuw, deel uitgemaakt van het Museum Kunstliefde dat in 1905 van het Gebouw voor K. en W. was verhuisd naar het pand Oudegracht 35. Toen in augustus 1921 het Centraal

Museum onder het directeurschap van W.C. Schuylenburg, op de huidige locatie opende, werden deze schilderijen in de collectie opgenomen plus een niet onaanzienlijk aantal schilderijen dat in de loop van de negentiende eeuw door schenkingen en overdrachten uit opgeheven gilden en gasthuizen in bezit van de gemeente was gekomen. Deze werken waren tot 1911 in bruikleen afgestaan aan het Museum Kunstliefde. Daaronder waren ook werken van meesters uit de Utrechtse schilderschool. 'Waar reeds zulk een kern aanwezig was', aldus Schuylenburg, 'leek het een aantrekkelijk plan te trachten tot een zoo volledig mogelijke vertegenwoordiging der Utrechtse school te komen en daarop zijn dan ook sinds 1921 alle pogingen gericht geweest.'⁹⁰ En met succes, mede mogelijk gemaakt doordat, zeker in de beginjaren, er weinig concurrentie op de (inter)nationale kunstmarkt was om werken van schilders van de Utrechtse school te verwerven. In 1933 was deze collectie reeds vermeerderd tot 243 werken, waaronder zo'n dertig van grote kunstwaarde die in 1924 van het Rijksmuseum in langdurige bruikleen waren verkregen.⁹¹ Ook na 1933 ging het collectioneren door en inmiddels is de verzameling Utrechtse meesters '...uitgegroeid tot de belangrijkste ter wereld,' zoals de huidige conservator Oude Kunst Liesbeth Helmus, met trots vermeld.⁹²

In de voorbereidende (ambtelijke) stukken ter aankoop van de 63 werken uit het Museum Kunstliefde, noch in de jaarverslagen van het Centraal Museum over de beginjaren twintig van de vorige eeuw, wordt verwezen naar de tentoonstelling in 1894.⁹³ De keuze om zich bij de collectievorming van het Centraal Museum te concentreren op schilders uit de Utrechtse school was dus het logische gevolg van het rond die tijd verkrijgen van werken van deze schilders. De expositie in 1894 en ook die uit 1913, speelden daarbij geen navolgbare rol. Het Museum Kunstliefde heeft dit alles echter niet overleefd en sloot definitief de deuren in 1918.

Conclusie

In de zomer van 1893 werd op initiatief van de dan recent opgerichte *Vereeniging tot Bevordering van Vreemdelingenverkeer te Utrecht* een commissie van eminente leden samengesteld die tot taak had om binnen een jaar in het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen een tentoonstelling van *Oude Schilderkunst te Utrecht* te organiseren. Deze tentoonstelling had een tweeledige doelstelling: een kunsthistorisch doel, namelijk het bijeenbrengen van werken van zo veel mogelijk aan Utrecht gelieerde schilders uit de zeventiende eeuw, en een algemeen doel ten behoeve van het kijkgenot voor het brede publiek. Ernst Moes en dr. Cornelis Hofstede de Groot traden hierbij als curatoren op. Zij zijn erin geslaagd om in de zeer korte voorbereidingstijd een uitzonderlijk groot aantal werken, vooral uit particuliere collecties, van in Utrecht geboren, getogen of voor korte of langere tijd in deze stad verbleven schilders uit de zeventiende eeuw, bijeen te brengen: 276 werken van 108 schilders. En daarnaast nog eens 217 werken in de afdeling 'ter opluistering' uit de zestiende en zeventiende eeuw. Ook het samenstellen van de catalogus was een grote prestatie gegeven de korte tijd die daarvoor ter beschikking stond, al verscheen deze pas elf dagen na de opening van de expositie - 20 augustus 1894 - en moest Hofstede de Groot daarop een jaar later in zijn artikel in *Oud Holland* 'De wetenschappelijke resultaten van de Tentoonstelling van Oude Kunst te Utrecht in 1894 gehouden', vele correcties aanbrengen.

Maar de loftuiting van de redacteur in het *Utrechts Prov. en Stedelijk Dagblad* van 21 augustus 1894 dat '(...) hier een bij uitnemendheid organiserend talent aan het werk is geweest wat blijkt uit het plan, uit den opzet, uit de voorbereiding, uit de samenvoeging der noodige factoren in de regelings-commissie, uit de uitvoering en eindelijk uit de rangschikking die aan de rijke schatten welke hier bijeengebracht zijn, een verhoogde waarde schenkt', blijkt bij nadere beschouwing geen stand te houden.

Herinneringsmap met 26 gekaderde foto's van portretschilderijen op de tentoonstelling. RKD, Archief C. Hofstede de Groot, inv.nr. 124



In de eerste plaats omdat de expositie uit twee moeilijk met elkaar te verenigen afdelingen bestond: het strikt kunsthistorisch, wetenschappelijke deel en het deel 'ter opluistering' dat gericht was op het aantrekken van zoveel mogelijk publiek. Deze combinatie bleek voor vele recensenten onbegrepen en verwarrend te zijn, mede omdat er geen strikte scheiding was aangebracht in de presentatie van de schilderijen uit de eerste en tweede afdeling in de zalen van het Gebouw voor K. en W. Bovendien was er geen inhoudelijke ordening aangebracht tussen stijlen en thema's in wat waar hing, zoals de foto's van de expositie aantonen.

In de tweede plaats omdat de eerste afdeling van de tentoonstelling minder compleet was dan beoogd, ook al was volledigheid bij voorbaat niet mogelijk gezien de ruime omschrijving van wat onder 'een Utrechts schilder' werd begrepen. Maar dat bijvoorbeeld Hendrick ter Brugghen op het tableau ontbrak, mag toch wel als een groot gemis gezien worden.

En tenslotte omdat de zalen in het Gebouw voor K. en W. totaal ongeschikt waren voor een dergelijke omvangrijke expositie. De schilderijen hingen vier of zelfs vijf rijen dik boven elkaar en waren ook nog eens slecht verlicht. Voor pers en publiek een zeer ongelukkige presentatie.

In de Nederlandse dag- en weekbladen werd in meerderheid (zeer) kritisch geoordeeld over de tweeledige opzet en uitvoering van de expositie. Buitenlandse correspondenten daarentegen lieten zich positief uit, wat verklaard kan worden uit het feit dat dit veelal kunsthistorici waren die de nadruk legde op het belang van het wetenschappelijk deel van de expositie en niet in eerste instantie op het kijkgenot. Ook Abraham Bredius, die nauw betrokken was bij de organisatie van de expositie, toonde zich, met een aantal kritische kanttekeningen, ingenomen met het resultaat: 'Die Herren Dr. C. Hofstede de Groot und E.W. Moes haben sich besonderes Verdienst um diese im Ganzen höchst ehrenwerthe und lehrreiche Ausstellung erworben.'⁹⁴

Ernst Moes verbond aan de expositie de conclusie dat '...een zeer zichtbare band de Utrechtse schilders omvat, en dat van een Utrechtse school meer dan van eenige andere locale school in Nederland, gesproken kan worden. Dat eigenaardige bestaat o.a. in den rechtstreekschen invloed uit Italië die zich te Utrecht meer dan ergens anders deed gelden.'⁹⁵ Of zoals Henri Hymans in de *Gazette des Beaux-arts* schreef: '(...) une école très spéciale, très typique dont les représentants (...) suivirent avec plus de constance que leurs confrères des autres villes les sentiers de l'art italien.'⁹⁶ Een terechte conclusie, echter niet nieuw, ook toen niet. Nieuw aan deze expositie was echter wel dat door het grote aantal bijeengebrachte werken van Utrechtse meesters uit de zeventiende eeuw, nadere beschrijvingen, toeschrijvingen, vergelijkingen en ook ontdekkingen mogelijk waren die anders niet zo gauw hadden kunnen worden gedaan. Hierin lag de kracht van deze expositie. De catalogus en Hofstedes artikel in *Oud Holland* in 1895 getuigen van dit kunsthistorisch belang.

Of deze expositie een bijdrage heeft geleverd aan het op de toeristisch culturele kaart zetten van Utrecht, is niet aan te tonen. Het aantal bezoekers dat de expositie heeft bezocht was in ieder geval meer dan ooit daarvoor het geval is geweest, maar voor een blijvend effect is geen bewijs te leveren. Daar is meer voor nodig dan een eenmalige expositie. Bovendien liep het aantal bezoekers aan het Museum Kunstliefde, de enige plek in Utrecht waar in die jaren (oude) beeldende kunst werd getoond, na 1894 geleidelijk aan terug en verdampte zelfs geheel na 1911. Pas met de opening van het Centraal Museum op de huidige locatie was er weer een plek waar (oude) beeldende kunst op structurele basis werd getoond.

Was deze tentoonstelling inderdaad 'een zeldzaam, ja eenige tentoonstelling' zoals de redacteur van het *Utrechts Prov. en Stedelijk Dagblad* in de krant van 21 augustus 1894 schreef? In Nederland in ieder geval wel. Een gelijksoortige, grootschalige expositie van vóór 1894 is mij niet bekend.⁹⁷ De redacteur vervolgde: 'eene tentoonstelling als deze zal, zo ooit, in lang niet weder te zien zijn.' De expositie van *Schilderijen der Utrechtse School* in de zomer van 1941 in het Centraal Museum is er enigszins mee te vergelijken, maar deze 'beperkte' zich overwegend tot wat het museum toen reeds in haar collectie aan Utrechtse Schoolschilders bijeengebracht had. De opbouw van die collectie begon in 1918 met het door de gemeente verwerven van 63 schilderijen uit het Museum Kunstliefde en is vervolgens door opeenvolgende directies van het Centraal Museum voortgezet. Een directe relatie tussen de expositie in 1894 en het ontstaan van de verzameling Oude Utrechtse Meesters uit de zestiende en zeventiende eeuw in het Centraal Museum, is niet te leggen. En '(...) een eenige tentoonstelling (...)' is deze vele jaren later ook niet gebleven. Van 15 oktober t/m 15 januari 1995 was er in Het Schielandshuis te Rotterdam de expositie *Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw* te zien, vergezeld van een catalogus met elf essays.⁹⁸ Daarin stonden de namen van ongeveer honderd schilders die in de zeventiende eeuw in Rotterdam hebben gewerkt en van wie nog schilderijen bekend zijn. Van die honderd waren van 45 schilders 94 werken in de expositie opgenomen. Daarnaast hadden de organisatoren van deze expositie nog eens 112 namen van Rotterdamse schilders achterhaald van wie echter in 1994 geen werken bekend waren. De Utrechtse expositie van honderd jaar eerder, bleef in de Rotterdamse catalogus onvermeld. Net zoals dat het geval was in de catalogus *Delftse Meesters. Tijdgenoten van Vermeer* bij de gelijknamige expositie die van 1 maart tot 2 juni 1996 in Museum Prinsenhof te zien was. Op die expositie werden 74 werken getoond van 24 Delftse schilders uit de periode 1600-1675. Aan dat euvel - de vergetelheid - hoop ik met dit artikel de expositie van *Oude Schilderkunst te Utrecht, 1894*, in ieder geval onttrokken te hebben.

De auteur dankt de heren J. de Meyere en H. van Baarle voor hun commentaar op de conceptversie van dit artikel.

BIJLAGE 1 - SAMENSTELLING COMMISSIE TOT REGELING DER TENTOONSTELLING.

Het Genootschap Kunstliefde was met drie personen in de commissie vertegenwoordigd: naast Nijland, de Utrechtse landschapschilder Adriaan van Everdingen, tevens directeur van het Museum Kunstliefde, en prof. dr. H. Snellen, de toenmalige voorzitter van Kunstliefde en hoogleraar Oogheelkunde aan de Universiteit Utrecht. RKD, archief Hofstede de Groot, inv.nr. 121



BIJLAGE 2 - LIJST DER INZENDERS MET AANDUIDING CATALOGUS- NUMMERS VAN DOOR HEN IN BRUIKLEEN VERSTREKTE WERKEN.

RKD, archief Hofstede de Groot, inv.nr. 121

ARCHIEFBRONNEN

Dag- en weekbladen en periodieken, augustus t/m oktober 1894: *De Amsterdammer*; *Het Centrum*; *De Controleur*; *Het Handelsblad*; *De Groene*; *Het Nieuws van den Dag*; *NRC*; *Het Spectrum*; *De Telegraaf*; *De Tijd*; *Utrechtsche Courant*; *Utrechts Prov. en Stedelijk Dagblad*; *Het Vaderland*; *Gazette des Beaux-arts*; *Frankfurter Zeitung*; *Münchener Allgemeine Zeitung*; *Saturday Review*.

RKD, **Archief Cornelis Hofstede de Groot** (archieffcode 0718) onder andere inv.nr. 121.

LITERATUUR

Bakker 2000 ➤ N. Bakker, 'In het belang der Kunst. Het Museum Kunstliefde 1873-1918', *Tijdschrift De Negentiende Eeuw* 24 (2000) 122-140. Dit artikel is gebaseerd op haar gelijklopende doctoraalscriptie Kunstgeschiedenis, Universiteit Utrecht, 1996, st. nr. 9101217.

Beets 1914 ➤ N. Beets, 'De Tentoonstelling van Noord-Nederlandsche Schilder- en Beeldhouwkunst vóór 1575', *Onze Kunst* XXV (februari 1914) 41-62, XXV (maart 1914) 85-103.

Bok e.a. 1997 ➤ M.J. Bok e.a., *Masters of Light: Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age*, New Haven/Londen 1997.

Bok en Huijs Janssen 1997 ➤ M.J. Bok en P. Huijs Janssen, 'De beeldende kunsten', in: *Geschiedenis van de Provincie Utrecht. Van 1528 tot 1780*, Utrecht 1997.

Bok en Roethlisberger 1996 ➤ M.J. Bok en M. Roethlisberger, 'Not Adriaen Bloemaert but Abraham Blommaert (of Middelburg), Landscape Painter', *Oud Holland* 110 (1996) 12-34.

Van den Brandhof 1979 ➤ M. van den Brandhof. *Een vroege Vermeer uit 1937. Achtergronden van leven en werken van de schilder/vervalser Han van Meegeren*, Houten 1979.

Bredius en Muller Fz. 1893 ➤ *Catalogus der Schilderijen in het Museum Kunstliefde te Utrecht. Supplement*, Utrecht 1893.

Bredius 1894 ➤ A. Bredius, 'Ausstellung älterer Gemälde in Utrecht', *Repertorium für Kunstwissenschaft* XVII, Band 5 (1894) 402-419.

Ten Brink 1872 ➤ B. ten Brink, 'Herinneringen aan de drie Nederlandsche portretschilders Schoorel, Mor en Moreelse', *Kunstchronijk ter Aanmoediging en Bevordering der Schoone Kunsten*, Leiden, 14 (1872) 35-39.

Centraal Museum Utrecht 1922 ➤ *Verslag omtrent het archief en het Museum over het jaar 1922*, Utrecht 1922.

Centraal Museum Utrecht 1933 ➤ *Catalogus der Schilderijen 1933*, VIII.

Centraal Museum Utrecht 1941 ➤ *Catalogus schilderijen der Utrechtse School van 15e t/m 17e-eeuw*, Utrecht 1941.

Centraal Museum Utrecht 1952a ➤ *Catalogus der schilderijen 1952*.

Centraal Museum Utrecht 1952b ➤ *Catalogus Caravaggio en de Nederlanden*. Utrecht 1952.

Centraal Museum Utrecht 1986 ➤ *Catalogus Nieuw Licht op de Gouden Eeuw; Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten*, Utrecht 1986.

Dülberg 1913 ➤ F. Dülberg, 'Die Utrechter Ausstellung Frühholändischer Kunst', *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* 6 (1913) 243-248.

Filedt Kok e.a. 2001 ➤ J.P. Filedt Kok e.a., *Nederlandse kunst 1600-1700*, Zwolle 2001.

Van Gelder 1931 ➤ H.E. van Gelder, 'Levensbericht van Dr. Cornelis Hofstede de Groot', *Handelingen van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde, Levensberichten harer Afgestorven Medeleden* 1931, 99-149, inclusief *Lijst van Geschriften*, samengesteld door H. Gerson.

Grijzenhout en Van Veen (red.) 1992 ➤ F. Grijzenhout en H.Th. van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Nijmegen 1992.

Haak 1984 ➤ B. Haak, *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1984.

Hecht en Luijten 1986 ➤ P. Hecht en G. Luijten, 'Nederland verzamelt oude meesters, tien jaar aankopen en achtergronden', *Kunstschrift* 30 (1986), 190-217.

Helmus 1997 ➤ L.M. Helmus, *Madonna met wilde rozen en een selectie van 16e- en 17e-eeuwse meesterwerken uit Utrecht*, Utrecht 1997.

Helmus 1999 ➤ L.M. Helmus, 'Het Centraal Museum verzamelt Oude Meesters', *De Verzamelingen van het Centraal Museum 5. Schilderkunst tot 1850*, Utrecht 1999.

Helmus e.a. 2011 ➤ L.M. Helmus e.a., *Het Bloemaert-effect. Kleur en compositie in de Gouden Eeuw*, Utrecht 2011.

Hofstede de Groot en Moes 1894 ➤ C. Hofstede de Groot en E. W. Moes, *Catalogus der Tentoonstelling van Oude Schilderkunst te Utrecht 20 augustus - 1 oktober 1894*, Utrecht 1894. RKD, toegangsnummer 0356, archieffcode 0718, nr. 121, met een groot aantal potlood aantekeningen, aanvullingen en correcties.

Hofstede de Groot 1895 ➤ C. Hofstede de Groot, 'De wetenschappelijke resultaten van de Tentoonstelling van Oude Kunst te Utrecht in 1894 gehouden', *Oud Holland* 13 (1895) 34-56.

Hofstede de Groot 1919 ➤ C. Hofstede de Groot, 'Eenige schilderijen van weinig bekende schilders: Roelof van Zijl, Andries van Bochoven en Johannes de Veer', *Oud Holland* 37 (1919) 111-119.

Hoogewerff 1952 ➤ G.J. Hoogewerff, *De Bentvueghels*, Den Haag 1952.

Huys Janssen 1990 ➤ P. Huys Janssen, *Schilders in Utrecht 1600-1700*, Utrecht 1990.

Hymans 1894 ➤ H. Hymans, 'L'Exposition D'Art Ancien à Utrecht', *Gazette des Beaux-arts* (1894) 49-62.

Jacobs 2000 ➤ P.M.J.E. Jacobs, *Beeldend Benelux, biografisch handboek*, Tilburg 2000.

De Jonge 1913 ➤ jkvr. C.H. de Jonge, 'Tentoonstelling van Noord-Nederlandsche Schilder en Beeldhouwkunst vóór 1575', *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* 6 (1913) 197-204.

De Jonge 1950 ➤ jkvr. C.H. De Jonge, 'Schilders der Utrechtse School', in: J. Romijn (red.), *Hart van Nederland. Een boek over de stad en de provincie Utrecht*, Utrecht 1950, 159-194.

De Jonge 1952 ➤ jkvr. C.H. de Jonge, 'Voorwoord', in: *Catalogus der Schilderijen*, Utrecht 1952.

Van de Laars 1913 ➤ T. van de Laars, *Wapens, vlaggen en zegels van Nederland*, Amsterdam 1913.

Levert 2017 ➤ S. Levert, 'Jan Cornelisz van Loenen et Jan Rutgersz van Niwael: "Les flamans peintres demeurant à la maison de Collavoy"', *Oud Holland* 130 (2017) 157-177.

Van Liefland 1858 ➤ J. van Liefland, *Kronijk voor Utrecht's Beeldende Kunst en Nijverheid*, Utrecht 1858.

Van Liefland 1861 ➤ J. van Liefland, 'De ordonnantie-boeken van Prins Frederik Hendrik over de jaren 1637-1650', *Kunstchronijk ter Aanmoediging en Bevordering der Schoone Kunsten*, nieuwe serie, Leiden 2 (1861) 37-40.

Martin en Moes 1914 ➤ W. Martin en wijlen E. W. Moes, *Oude Schilderkunst in Nederland. Schilderijen van Hollandsche en Vlaamsche meesters in raadhuisen, kleine stedelijke verzamelingen, kerken, hoffes, weeshuizen, senaatskamers enz., en in particulier bezit*, Den Haag 2 (1914).

De Meyere 1988 ➤ J.A.L. de Meyere, *Utrecht op schilderijen. Zes eeuwen topografische voorstellingen van de stad Utrecht*, Utrecht 1988.

De Meyere 2006 ➤ J.A.L. de Meyere, *Utrechtse schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Utrecht 2006.

Van der Meulen 1993 ➤ J.N. van der Meulen, 'Museum en School van Kunstnijverheid te Utrecht', *Tijdschrift Oud-Utrecht* (september 1993) 94-100.

Moes 1894 ➤ E.W. Moes, 'Ausstellung in Utrecht', *Repertorium für Kunstwissenschaft* XVII (1894) 242-243.

Molhuysen en Blok 1911/12 ➤ P.C. Molhuysen en P.J. Blok (red.), *Nieuw Nederlands Biografisch Woordenboek*, deel 1 (1911) en 2 (1912), Leiden. Lemmata door E.W. Moes van B. van der Ast, J. van Atteveld, D. van Baburen, A. Bor, A. Both, J.G. van Bronckhorst en J. van Bylert.

Muller 1880 ➤ S. Muller Fz., *Schilders-Vereenigingen te Utrecht. Bescheiden uit het Gemeente Archief*, Utrecht 1880.

Muller 1904 ➤ S. Muller Fz., 'Utrechtsche Schildersverenigingen', *Oud Holland* 22 (1904) 1-11.

Potgieter 1844 ➤ E.J. Potgieter, 'Het Rijks-Museum te Amsterdam', *Tijdschrift De Gids* 8 (1844) 17-27.

Rasterhoff 2017 ➤ C. Rasterhoff, *Painting and Publishing as Cultural Industries. The Fabric of Creativity in the Dutch Republic 1580-1800*, Amsterdam 2017.

Schadee (red.) 1994 ➤ N. Schadee (red.), *Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw*, Zwolle 1994.

Schuylenburg 1919 ➤ W.C. Schuylenburg, *Verslag omtrent de Openbare Verzamelingen der Gemeente Utrecht over het jaar 1919*, Centraal Museum, Utrecht, 1919.

Utrechtsch Jaarboekje 1894 ➤ *Utrechts Jaarboekje voor 1894*, 54e jaargang, Utrecht 1894.

Vogelsang 1913 ➤ W. Vogelsang, *Tentoonstelling van Noord-Nederlandsche Schilder- en Beeldhouwkunst vóór 1575*, Utrecht 1913.

De Vries en Bredius 1885 ➤ A.D. de Vries en A. Bredius, *Catalogus der Schilderijen in het Museum Kunstliefde te Utrecht*, Utrecht 1885.

NOTEN

- 1 *Utrechtsch Prov. en Stedelijk Dagblad*, 21 augustus 1894.
- 2 A.J. Nijland (1826-1903), district schoolopzichter te Utrecht, was in 1885 en in 1889 voorzitter van het Genootschap Kunstliefde. Het was toen bij deze kunstenaarsvereniging gebruikelijk dat het voorzitterschap niet meer dan één jaar achtereen werd vervuld.
- 3 *Utr. Dagblad* 21, 26, 31 augustus, 12, 13 en 29 september 1894; *NRC* 26 augustus, 2, 8, 16, 21 en 2 september 1894.
- 4 Ernst Moes was in 1894 onderbibliothecaris van de Amsterdamse Universiteitsbibliotheek. Bij zijn overlijden in 1912 was hij directeur van het Rijksprentenkabinet in Amsterdam. Cornelis Hofstede de Groot was in 1891 aan de Universiteit van Leipzig gepromoveerd op het proefschrift: *Arnold Houbraken in seiner Bedeutung für die holländische Kunstgeschichte, zugleich eine Quellenkritik der Houbrakenschen "Groote Schouburgh"*. Zijn levenswerk is: *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, dat tussen 1907 en 1928 in tien delen verscheen en waarvan hij met behulp van een reeks van bijdragen van jonge, voornamelijk Duitse kunsthistorici, de redacteur was.
- 5 Hofstede de Groot en Moes 1894, VII.
- 6 Zie Grijzenhout en Van Veen (red.) 1992.
- 7 Zie ook De Jonge 1950. Haar artikel leest als een inleiding op de tentoonstelling uit 1894, 56 jaar na dato, zonder overigens aan die tentoonstelling te refereren.
- 8 Moes 1894, 242-243.
- 9 De VVV ging in 1927 failliet en werd in hetzelfde jaar heropgericht onder de iets gewijzigde naam *Vereniging voor Vreemdelingenverkeer Utrecht*. In Het Utrechts Archief zijn geen documenten aanwezig over de periode 1892-1920 van de VVV.
- 10 Zie:
Caravaggio en de Nederlanden, 15 juni t/m 3 augustus 1952. Daarin vijf schilderijen van Caravaggio en zestien werken uit de collectie van het Centraal Museum: van Dirck van Baburen, Abraham Bloemaert, Paulus Bor, Jan Gerritsz van Bronchorst, Hendrick ter Brugghen, Jan van Bijlert, Gerard van Honthorst, Lumen Portengen en Joachim Wtewael. Deze tentoonstelling reisde door naar het Kon. Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen.
Nieuw Licht op de Gouden Eeuw; Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten, Centraal Museum, 13 november 1986 -12 januari 1987. Deze tentoonstelling reisde door naar het Herzog Anton Ulrich-Museum te Braunschweig.
La Pintura Holandesa del Siglo de Oro. La escuela de Utrecht in Madrid, 1992. Na Madrid reisde deze tentoonstelling door naar Bilbao en vervolgens naar Barcelona. Jos de Meyere, conservator van deze tentoonstelling, stelde in 2006 op basis van deze tentoonstelling het boek *Utrechtse schilderkunst in de Gouden Eeuw* samen.
Het gedroomde land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw, Utrecht 1993. Doorgereisd naar Luxemburg, Musée National d'Histoire en d'Art.
Masters of Light: Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age, reizende expositie in 1997-1998 (San Francisco, Baltimore en Londen). Uitgebreide catalogus met acht essays waaronder bijdragen van Marten Jan Bok, Jan de Vries en Wayne Franits. Deze tentoonstelling werd overigens niet door het Centraal Museum georganiseerd.
Törnrosmadonnan och andre mästerverke fran Utrecht, in het Nationalmuseum Stockholm en vervolgens in het Synebrychoff Museum te Helsinki, 1997, waar conservator Liesbeth Helmus van het Centraal Museum haar boek *Madonna met wilde rozen en een selectie van 16e- en 17e-eeuwse meesterwerken uit Utrecht* op baseerde.
Het Bloemaert-effect. Kleur en compositie in de Gouden Eeuw, november 2011-februari 2012, welke expositie vervolgens doorreisde naar het Staatliches Museum Schwerin, Noord-Duitsland.
Liefde & Lust. De kunst van Joachim Wtewael, 2015, die vervolgens in 2016 doorreisde naar Washington en Houston.
- 11 Zie voor de jongste bijdrage aan de grote reeks van boeken en artikelen over de factoren die een rol hebben gespeeld bij de groei in kwantiteit en kwaliteit van schilderwerken in de zeventiende eeuw, de in 2017 verschenen handelseditie van de dissertatie van Claartje Rasterhoff, *Painting and Publishng as Cultural Industries; the fabric of creativity in the Dutch Republic, 1580-1800*. Zij ontving in 2014 voor deze studie de PUG-prijs voor het beste proefschrift van dat jaar binnen de Faculteit Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht.
- 12 Haak 1984, 213.

- 13 Zie ook Bok en Huijs Janssen 1997.
- 14 Zie Grijzenhout en Van Veen (red.) 1992. In die bundel o.a. 'Terug naar een roemrijk verleden. De zeventiende-eeuwse schilderkunst als voorbeeld voor de negentiende eeuw', van E. Koolhaas en S. de Vries. Men leze ook het lyrische en gepassioneerde essay van E.J. Potgieter 'Het Rijks-Museum te Amsterdam' uit 1844 in het tijdschrift *De Gids*: 'Er was een tijd (...) dat Holland Europa's bewondering wegdroeg door zijne schilderkunst. (...) Treed de zaal binnen, Hollands roemrijke eeuw geeft het antwoord!'
- 15 Van Liefland 1858, 54.
- 16 Bakker 2000 en zie ook: De Vries en Bredius 1885, en in aanvulling daarop Bredius en Muller Fz 1893.
- 17 *Utrechts Jaarboekje 1894*, 107.
- 18 In 1921 kocht de gemeente een 215-tal voorwerpen van het toen voormalige Museum Kunstnijverheid en bracht deze collectie over naar het Centraal Museum. *Verslag omtrent het archief en het Museum over het jaar 1922*, 24. Zie voor de geschiedenis van Museum en School van Kunstnijverheid, Van der Meulen 1993.
- 19 Jacobs 2000, 615.
- 20 HUA/beeldmateriaal/catalogusnummer 29196.
- 21 In het vervolg wordt achter specifiek vermelde schilderijen het nummer aangegeven waarmee deze zijn opgenomen in de catalogus. Hofstede de Groot heeft deze nummers ook op de foto's van de zalen in het Gebouw voor K. en W. opgetekend, zie verderop. Dit maakt het mogelijk de situering van de betreffende schilderijen in de expositie te achterhalen. Hofstede de Groot heeft in zijn exemplaar van de catalogus een groot aantal recensies uit dag- en weekbladen geplakt, helaas zonder aanduiding welke krant het betreft of de datum daarvan. De pagina's zijn door hem wel genummerd. Als een dergelijk artikel hier als bron wordt vermeld, wordt dat als volgt weergegeven: Catalogus H. de Gr., blad...
- 22 Het is aannemelijk dat zij o.a. de publicatie van Samuel Muller Fz., Rijks- en stadsarchivaris van Utrecht, *Schilders-Vereenigingen te Utrecht* uit 1880 geraadpleegd hebben. Daarin vermeldt Muller de schilders die in de bescheiden van het gemeentearchief als lid van respectievelijk het Zedelaarsgilde, het Sint- Lucasgilde en het Schilders-Collegie zijn opgenomen. Hij publiceerde in 1904 een aanvullend artikel, getiteld 'Utrechtsche Schildersverenigingen' in het tijdschrift *Oud Holland*. Daarin vermeldde hij overigens niet de expositie van 1894, ondanks het feit dat hij lid was van de regelingscommissie.
- 23 Zo is bekend dat Hofstede de Groot zich bij senator Pjotr Semenov (Semjonov) in Petersburg vervoegde om uit de toen grootste privéverzameling in Rusland van Nederlandse schilders, waarvan het merendeel nu in de Hermitage van Sint Petersburg is opgenomen, acht werken naar Utrecht te laten komen.
- 24 *Utr. Dagblad*, 21 augustus 1894.
- 25 Ibidem.
- 26 A.J. Nijland in *Utr. Dagblad* 21 augustus 1894. Ook leden van het organiserend comité brachten werk in: van Nijland een miniatuur uit de Hollandse School, een stilleven van Jan Jansz Treck (439) en een stilleven van Alexander Coosemans (279). Van Vredenburg leverde twee miniaturen in uit de Hollandse School, 18e eeuw. G. J. Hofstede leverde een werk van Gillis d'Hondecoeter (92) en van Adriaen Coorte (278). Abraham Bredius bracht negen werken in, waaronder van Nicolaes Knupfer *De jonge Tobias en zijn vrouw* (121) en van David Teniers, *De Alchimist* (437). De inbreng van Jan Six was: Jan Both *De Zegentrekken* (27), Guiliam de Heusch *Landschap* (86), Abraham Mignon *Stilleven* (136), Paulus Moreelse *Vanitas* (145), Pieter Saenredam *St. Mariakerk te Utrecht* (174) en *Gezicht in de Buurkerk te Utrecht* (175), Jan Baptist Weenix *Italiaans strand* (230) en van Arie de Vois twee werken, *Vechtende boer* (223) en *Vechtende krijgsman* (224).
- 27 Weekblad *De Amsterdammer* 30 augustus 1894. Deze oordelen sluiten aan bij wat Samuel van Hoogstraeten in 1678 schreef over Van Honthorsts Haagse periode: 'Honthorst gelukkig Haags hofschilder had in zijn bloeiende tijd een wakker pinceel gevoert; maer, 't zij om de juffers te behaagen, of dat hem de winst in slaep wiegde, hij verviel tot een stijve gladdicheyt', citaat ontleend aan De Meyere 2006, 236. Van Honthorst is er als hofschilder inderdaad financieel niet minder van geworden. Tussen juni 1637 en augustus 1650 diende hij bij het hof facturen in tot een totaal van f. 33.526,-, zie Van Liefland 1861.
- 28 Hofstede de Groot schreef in de kantlijn van zijn exemplaar van de catalogus bij dit stuk: 'Hier en daar bladert de verf af. Er zijn op tal van plaatsen waar de planken aan elkaar gezet zijn, veel te groote overschilderingen, die door grondige restauratie veel zullen winnen. Ook anders hier en daar voor verbetering vatbare plaatsen.' Catalogus H. de Gr., blad 49.
- 29 De recensent met de initialen E.G.O. schreef in een serie van vijf artikelen in het dagblad *Het Vaderland*, september 1894: 'Dit

schilderij heeft (...) door den tijd geleden, wat betreft het rood der kleederen en het wit van den muur. Het kan ook zijn, dat de schilder niet in zijn goede kunststemming was'. Catalogus H. de Gr. blad 19. H.P. Bremmer oordeelde in *De Controleur* van 22 september 1894: '...een schilderij dat (...) meer op een lieflijk peuterwerk van een koekebakker, dan wel op een werk van een goed schilder gelijk.'

30 In blauw potlood voegde hij daar, naar ik aanneem, de verzekerde waarde per schilderij aan toe, soms met de opmerking 'te hoog'. Opgeteld was deze waarde f. 527,082,-.

31 Hofstede de Groot 1894, VII. Nijland memoreerde in zijn openingstoespraak hierover: 'De collectie in deze expositie munt door ene volledigheid uit die nog nergens is bereikt', *Utr. Dagblad* 21 augustus 1894.

32 Hofstede de Groot schreef in de *NRC* van 8 september 1894: '...dat waar de Utrechtsche afdeling een streng kunst-historisch karakter draagt, ook in de tweede afdeling hier en daar een schilderij mocht worden opgenomen dat een tot dusver onbekend artist aan de vergetelheid ontrukkt.'

33 Over het betreffende *vrouweportret* uit 1625, ingebracht door L.W.A. Besier, schreef Hofstede de Groot in de *NRC* van 21 september 1894: 'Het is moeilijk op discretere wijze met eenvoudiger middelen zóó alle bekoorlijkheden eene jeugdige schoone op het paneel te brengen.' Abraham Bredius noemt Moreelse in zijn artikel over deze expositie in het *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1894, 408 'Der grösste Porträtmaler Utrechts aus dem 17. Jahrhundert.'

34 C.A. de Kruijff had hiervoor gezorgd, zoals Hofstede de Groot in de *NRC* van 25 september schreef: 'Hij had uit de Utrechtsche archieven een portefeuille met belangrijke bescheiden verzameld die op de kunstenaars betrekking hebben.' Zie ook noot 64.

35 Moes *Utr. Dagblad*, 24 augustus 1894.

36 Elf van deze twaalf werken zijn nu in bezit van het Centraal Museum. De hier genoemde vijf onder respectievelijk de inventarisnummers, 2559, 2390, 2280, 2493 en 2402.

37 *Dagblad Het Centrum*, 21 augustus 1894. Deze samenwerking met de Staatsspoorwegen zal de reden zijn geweest dat de heer C.P.J. Verhoesen, chef ingenieur der N. C. Spoorweg Maatschappij, lid was van de regelingscommissie.

38 De heer Bake in zijn openingstoespraak namens de VVV, *Utr. Dagblad*, 21 augustus 1894.

39 Over het schilderij *Geestelijke op zijn paradebed* (225) van Dirck van Voorst schreef Hofstede de Groot in de *NRC* van 25 september 1894: 'Dirck van Voorst behoort tot de meesters, door deze tentoonstelling voor 't eerst aan 't licht gebracht. Jammer genoeg is zijn portret van een gestorven zeven-en-twintigjarig geestelijke (...) zoo vol worm-gaatjes, dat men er slechts eene bescheiden plaats in 't halve licht aan kon geven.

40 Dr. Max J. Friedländer (1867-1958) ontving in 1948 van de Universiteit Utrecht het eredoctoraat in de Kunstgeschiedenis.

41 Hymans was toen directeur van het Prentenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek te Brussel en corresponderend lid van de regelingscommissie.

42 Hymans 1894, 62.

43 Catalogus H. de Gr., blad 61.

44 *Dagblad De Tijd*, 17 september 1894.

45 Catalogus H. de Gr., blad 3.

46 Ibidem, blad 36.

47 *Weekblad De Amsterdammer*, 23 augustus 1894.

48 Ibidem, 30 september 1894.

49 Ibidem, 2 oktober 1894

50 Ibidem, 13 oktober 1894. Licht hier de oorsprong van de latere animositeit tussen Veth en Hofstede de Groot? Zie Van Gelder 1931, 119-120.

51 Gelijksortige kritieken waren te lezen in o.a. *De Groene*, André Jolles, 'Het gros van deze tentoonstelling interesseert ons even weinig als het de musici van het jaar 2000 zal interesseren of wij études van Clementi of van Reinecke gespeeld hebben'; H.P. Bremmer in *De Controleur* van 8 september, 'Heet dát een tentoonstelling van Oude Kunst? 't Lijkt veeleer of men eenige uitdragerswinkel heeft nagezocht en geplunderd'; F.C. jr.(F. Coenen?) schreef op 11 september: 'Kunst-philologen hebben zeker een heel eigenaardig hart, volkomen anders dan 't onze en van hun werk kan men, ook na een gezette lezing van den dikken catalogus zeggen, dat men 't hun niet benijdt', Catalogus H. de Gr. blad 5; In *Het Handelsblad* van 9 september schreef Etha Fles: 'Van Petersburg, Mainz, Brussel, Osnabruck en elders kwamen dingen die werkelijk de vrucht niet waard zijn, men zou zelfs kunnen

veronderstellen dat ze zoo bereidwillig afgestaan werden in de stille hoop, dat ze op reis zouden verongelukken'; David van der Kellen jr. in *Het Nieuws van den Dag*: 'Welk belang stelt een kunstliefhebber en nog minder het groote publiek er in, te vernemen dat Jan, Piet of Klaas wel eens met verf heeft geknoeid en schilderijen heeft gemaakt die het licht niet waard zijn?'

52 Illustratief voor de gezochte compleetheid is bijvoorbeeld de aanwezigheid van een schilderij van G. Smit waarvan in de catalogus wordt gezegd: 'Onbekend schilder, misschien uit de Utrechtse school, waarmee de wijze van schilderen eenige gelijkernis vertoont.' Ook de presentatie van François Verwilt is vergezocht. Hij is veeleer een Rotterdams schilder die naar Van Poelenburgh schilderde.

53 Dit werk van Del Ponte is dankzij een schenking in 1839 (of 1847?) van de Vereenigde Gods- en Gasthuizen aan de gemeente toegevalen en nu in bezit van het Centraal Museum, inv. nr. 2463.

54 *Utr. Dagblad* 31 augustus 1894. Dit werk is thans opgenomen in het Museum Simon van Gijn, Dordrecht, inv.nr. 434.

55 Ibidem.

56 In 1996 is deze Adriaen door Marten Jan Bok en Marcel Roethlisberger geïdentificeerd als A. Blommaert, een Middelburgse schilder en lid van het Sint-Lucasgilde aldaar. Zie Bok en Roethlisberger 1996. Het schilderij *Riviergezicht* (10) van Blommaert is dus abusievelijk in de tentoonstelling opgenomen geweest.

57 *Utr. Dagblad*, 13 sept. 1894.

58 Ibidem, thans in het Centraal Museum, inv.nr. 7603.

59 Ibidem, 12 september 1894.

60 Ibidem.

61 *NRC*, 25 september 1894.

62 Moes en Hofstede de Groot hanteerden deze indeling niet. Deze is van mij als poging tot ordening.

63 Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haerlem, 1604; Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlandsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam, 1718-1721; Jean-Baptiste Deschamps, *La vie des peintres Flamands, Allemands et Hollandois*, 4 dln., Parijs, 1753-64; Johannes Immerzeel, jr. *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters van het begin der vijftiende eeuw tot heden*, Amsterdam, 1842-1843 en Christiaan Kramm, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd*, Amsterdam 1857-1864.

64 Zie ook noot 34. C.A. de Kruijff schreef regelmatig historische bijdragen over Utrechtse buurten, straten en naamborden in de *Jaarboekjes Utrecht* van de jaren tachtig en negentig van de negentiende eeuw.

65 De twee door Michiel Gillig geschilderde pendant portretten (kniestukken) van het echtpaar Lucas van de Poll die op de expositie getoond werden, zijn nu in de collectie van het Centraal Museum opgenomen, inv.nrs. 2514 en 2515.

66 Woldemar von Seidlitz schreef in de *Münchener Allgemeine Zeitung*: 'Ein musterhafter Katalog von E. W. Moes (...) und Dr. C. Hofstede de Groot (...) ausgearbeitet hat die Ergebnisse dieser Ausstellung für die weitere wissenschaftliche Arbeit nutzbar gemacht.' Catalogus H. de Gr. blad 62. De recensent van de *Saturday Review* schreef over de catalogus: 'A word of praise must be reserved for the Catalogue; it (...) has been compiled with knowledge and care; short notices are given of all the painters connected with Utrecht, a goodly band of whom the ancient city may well be proud.' Catalogus H. de Gr. blad 62. Ook David van der Kellen jr. oordeelde in *Het Nieuws van den Dag*, 10 september 1894, '...de heeren Moes en Hofstede de Groot hebben voor een uitmuntenden catalogus gezorgd.'

67 'De in artistiek opzicht meest begaafde Utrechtse schilder uit de 17e eeuw, en in die zin tevens een van de grootste schilders van de Nederlandse Gouden Eeuw, was Hendrick ter Brugghen', aldus Bok en Huijs Janssen 1999.

68 Hofstede de Groot was in de *NRC* van 16 september 1894 iets stelliger: 'Een koppelsceène wordt misschien met meer recht aan zijnen kundigen tijdgenoot Hendrik ter Brugghen toegeschreven.' Bredius schrijft in het *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1894, 407: 'Die Kupplerin, war wohl eher eine Terbrugghen oder Babueren'. Er is nu geen twijfel meer over de toeschrijving van dit werk als een kopie naar Dirck van Baburen, waarvan het origineel in het Museum of Fine Arts, Boston, hangt. De kopie behoort tot de collectie van het Rijksmuseum, objectnummer SK-C-612.

69 Van de schildersnamen met een asterisk, zijn nu een of meerdere werken in de collectie van het Centraal Museum opgenomen. Zie over twee pendantschilderijen van Johan Baeck het artikel van Jos de Meyere in dit *Jaarboek*. Over Hans Horions heeft P.T.A. Swillens een artikel geschreven in *Maandblad Oud-Utrecht* 8 (1933), 56-59 en door J.W.C. van Campen in het

- Maandblad *Oud-Utrecht* 41 (1968), 43-44. In het *Jaarboek Oud-Utrecht* (1998), 139-168, heeft P. van den Brink een artikel geschreven over Aelbert Jansz. van der Schoor. Hofstede de Groot schreef in 1919 in *Oud Holland* het artikel 'Eenige schilderijen van weinig bekende Utrechtse schilders: Roelof van Zijl, Andries van Bochoven en Johannes de Veer.' Het schilderij van Van Bochoven *Portret van de schilder en zijn familie*, 1629, is thans te zien in het Centraal Museum., inv.nr. 20129.
- 70 Als ik één schilderij mag noemen dat het verdiend had op de Utrechtse afdeling getoond te worden, dan is het *Schlittschuhläufer auf dem Utrechter Stadgraben* van Joost Cornelis Droochsloot, in bezit van de vorstelijke familie zu Salm-Salm, Wasserburcht Anholt, (Isselburg) inv./cat. nr. 767.
- 71 Dit stuk is op 19 februari 1918 geveild bij Mak te Amsterdam. Vervolgens op 8 oktober 1988 bij het Venduehuis te Den Haag uit de boedel van Pieter Menten en op 25 mei 2005 bij Christie's in New York. Vriendelijke mededelingen door J. de Meyere en H. van Baarle. Drooglever liet ook het tweede werk dat hij had ingeleverd -*Hagar in de woestijn* van Gerard Hoet - van de tentoonstelling verwijderen.
- 72 Hofstede de Groot 1895, 43.
- 73 Ibidem, 42. Dit werk was ingebracht door Cornelis Kneppelhout, heer van Sterkenburg.
- 74 Ibidem, 49. Dit schilderij wordt nu zonder voorbehoud toegeschreven aan Jan van Wijckersloot en behoort tot de collectie van het Catharijneconvent, inv.nr. OKMs33.
- 75 Ibidem, 45. Bredius was in zijn eerdere artikel in het *Repertorium für Kunstwissenschaft* (1894) al tot deze conclusie gekomen.
- 76 Ibidem, 47. Dit schilderij is nu als een Zwaerdecroon opgenomen in de collectie van het Museum Boijmans Van Beuningen, inv.nr. 2025 en is op zaal te zien als *Portret van een vrouw*.
- 77 Hofstede de Groot 1895, 42. Dit werk - *Portret van een heer op een grijs paard* - is nu onder inv.nr. 1458 toch als een Herman van Lin in de collectie van Museum Boijmans Van Beuningen opgenomen.
- 78 Ibidem 45. Ook A. Bredius oordeelt dat nr. 164 een kopie is van nr. 163, *Repertorium für Kunstwissenschaft* (1894), 410.
- 79 Hymans, 1894, 62.
- 80 C.M. inv.nr. 2530. In de map van W. Martin en E.W. Moes is een fotografische reproductie van *Gezicht op de oude Witte-vrouwenpoort* opgenomen.
- 81 Hofstede de Groot 1895, 40.
- 82 Moes in *Utr. Dagblad*, 13 september 1894. A. Bredius in het *Repertorium für Kunstwissenschaft* (1894) 499: 'Dieser bisher ganz unbekannte Meister wohnte 1643 in Utrecht, wo er gewiss längere Zeit tätig war.'
- 83 In *Oud Holland* 130 (2017) schreef Stephanie Levert een artikel over de vrienden Jan C. van Loenen en Jan R. van Niwael die samen zo'n twintig jaar in Grenoble woonden en werkten.
- 84 Op 15 mei 2012 werd dit werk uit de collectie van Verschoor geveild in het Venduehuis te Den Haag (lot nr. 0321). Vervolgens werd het op de TEFAF 2013 te koop aangeboden. De Frits Behrens Stiftung kocht het werk voor € 350.000,- aan en schonk het in langdurige bruikleen aan het Niedersächsisches Landesmuseum Hannover. Is dit een gemiste kans geweest voor het Centraal Museum, dat nog steeds geen Van Loenen bezit? *Portret van een driejarig meisje* is overigens het portret ten voeten uit van de driejarige Utrechtse koopmanszoon Willem van der Muelen.
- 85 3247 personen betaalden f. 0.50 entree en 361 elk f. 0.45. 274 leden van Kunstliefde maakten gebruik van de mogelijkheid voor halve prijs de tentoonstelling te bezoeken en 414 '...werkliden en met hen gelijk gestelden, werden voor 10 cents entree toegelaten.'
- 86 Enkele leden die in 1894 in de regelingscommissie zitting hadden, waren ook nu vertegenwoordigd in het organiserend comité en wel in de kunstwetenschappelijke commissie: A. Bredius, C. Hofstede de Groot, S. Muller FZ. en J. Six.
- 87 Er is in 1913 ook een Duitstalige versie van de catalogus verschenen - *Ausstellung frühholändischer Malerei und Plastik vor 1575*, Utrecht 1913, RKD-exemplaar 200306671 - ingegeven door de vele bruiklenen uit Duitse musea in Aken, Berlijn, Bonn, Brunswijk, Danzig, Darmstadt, Dresden, Kassel en Krefeld en omdat het (toen) met name Duitse onderzoekers waren, waaronder Max Friedländer, die zich bezig hielden met het bestuderen van deze periode uit de Nederlandse kunstgeschiedenis.
- 88 Beets 1914, 41. De latere directrice van het Centraal Museum, jkvr. Carla de Jonge, leverde als toenmalig assistent van Vogelsang een belangrijke bijdrage aan de totstandkoming van de catalogus. In het *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* schreef zij een referaat over de getoonde werken. Vogelsang zelf heeft aan deze tentoonstelling geen artikel gewijd.

- 89 Op verzoek van de gemeente taxeerde Hofstede de Groot deze werken op f. 30.000,- tot f. 35.000,- De betreffende schilderijen zijn door de toenmalige gemeentearchivaris W.C. Schuylenburg vermeld in het *Verslag omtrent de Openbare Verzamelingen der Gemeente Utrecht over het jaar 1919*, 40-42.
- 90 Centraal Museum Utrecht, 1933, VIII.
- 91 Zie voor de opsomming van deze werken: *Verslag omtrent het archief en het Museum over het jaar 1924*, Centraal Museum, 30 e.v. Van 12 december t/m 2 januari 1925 werd aan de toen vermeerderde collectie aan Utrechtse meesters uit de zeventiende eeuw, tijdelijk aangevuld met bruiklenen uit het Museum Alkmaar en van de kunsthandels Douwe Komter en Douwes, beide uit Amsterdam, een expositie in het Centraal Museum gewijd.
- 92 Zie over de totstandkoming van deze collectie ook de inleiding door jkvr. C.H. de Jonge in de *Catalogus der Schilderijen*, Centraal Museum, 1952.
- 93 In dit verband is met name de vertrouwelijke nota van de stadsarchivaris S. Muller Fz., dezelfde die deel uitmaakte van de regelingscommissie in 1894, aan het College van B. en W. d.d. 21 juni 1918, gedrukte verzameling 1918, no. 1949/11 A.Z., van belang. Daarin benadrukte Muller dat het gemeentebestuur de dure plicht heeft om de 63 schilderijen van Kunstliefde te verwerven en te behouden voor publieke bezichtiging.
- 94 Bredius 1894, 418.
- 95 *Utrechts Prov. en Stedelijk Dagblad*, 13 september 1894.
- 96 Hymans 1894, 49.
- 97 In het Gebouw K. en W. was er op initiatief van het Genootschap Kunstliefde wel al in 1861 een *Tentoonstelling van Kunstwerken van Levende Meesters* te zien waarvan het overgrote deel uit Nederland kwam en daarvan weer een belangrijk deel uit Utrecht, van leden van het Genootschap Kunstliefde. Het ging toen om het extreem grote aantal van 270 schilders die tezamen 494 werken toonden. Ook dat moet het karakter hebben gehad van een pakhuis. Dit was een qua omvang gelijke tentoonstelling aan die in 1894, maar daar niet gelijksoortig aan.
- 98 Schadee (red.) 1994.

‘Eene belangrijke tentoonstelling’ of ‘onpaedagogisch gif’?

De Lustrumtentoonstelling Middeleeuwse Kunst

van de Vereniging Voor de Kunst te Utrecht in 1906

Annemarie van Santen (1948) deed na haar pensionering als psycholoog in de preventieve geestelijke gezondheidszorg onderzoek naar Utrechtse neogotiek, met speciale aandacht voor kunstenaar en verzamelaar Friedrich Wilhelm Mengelberg.

In 1906 vierde de Vereniging Voor de Kunst haar tienjarig bestaan met een tentoonstelling over middeleeuwse kunst. De tentoonstelling werd samengesteld uit bruiklenen van de verzamelingen van onder anderen de Utrechtse kunstenaars Friedrich Wilhelm Mengelberg (1837-1919) en Jan Hendrik Brom (1860-1915). Hun verzamelingen zijn nu deels opgenomen in de collecties van Kasteel Huis Bergh te 's-Heerenberg, Museum Catharijneconvent en Rijksmuseum Twenthe in Enschede. De tentoongestelde religieuze kunstvoorwerpen geven een indruk van de inspiratiebronnen van Utrechtse ateliers voor kerkelijke kunst bij de neogotische inrichting van kerken aan het einde van de negentiende en begin van de twintigste eeuw. In dit artikel een reconstructie van de tentoonstelling, de receptie ervan en een poging de getoonde kunstvoorwerpen te identificeren en te lokaliseren.

De Utrechtse Vereniging Voor de Kunst vierde in 1906 haar tienjarig bestaan met een ‘Eeretentoonstelling’ van middeleeuwse kunst, bijeengebracht uit stad en provincie Utrecht. De expositie vond plaats van 14 januari tot 11 februari 1906 in de ruimtes van de Vereniging, Nobelstraat 12 in Utrecht. Oorspronkelijk was het plan dat de opening op 24 december 1905 zou plaatsvinden. Het bestuur vreesde echter dat katholieke instellingen niet bereid zouden zijn hun kunstschaten met Kerstmis en de daaropvolgende feestdagen uit te lenen en besloot daarom tot uitstel. Voor Friedrich Wilhelm Mengelberg en zijn gezin kwam dat waarschijnlijk goed uit. De familie zou anders de kerstdagen hebben moeten doorbrengen in een onttakeld huis, ontdaan van een groot deel van hun verzameling oude kunst, terwijl ze in hun huis Maliebaan 80 ieder jaar kerstfeest op Duitse wijze uitbundig vierden.¹

De Utrechtse Vereniging Voor de Kunst (1895-1938)

De Vereniging Voor de Kunst werd opgericht in 1895 door een aantal leden van het Utrechtse Genootschap Kunstliefde.² Uit onvrede over de kwaliteit van de geboden kunst, het ontbreken van belangstelling voor de ‘moderneren’ en de gezapige sfeer van het uit 1807 daterende Kunstliefde, verzamelde zich een groep van kunstminnenden en kunstenaars onder de bezielende leiding van Etha Fles (1857-1948).³ Deze ondernemende vrouw, opgeleid aan de kunstacademie en afkomstig uit een welgestelde familie, verkeerde te midden van kunstenaars in een artistiek liberaal klimaat. Zij organiseerde in 1891, samen met haar vriendin de kunstenares Jo Besier (1865-1944), de lustrumtentoonstelling van de Utrechtse Universiteit, in een grote houten loods op het Lucas Bolwerk.⁴ In die tentoonstelling boden zij volop kansen aan bevriende kunstenaars voor het exposeren van eigentijdse kunst.



1 Interieur van het woonhuis van Mengelberg met deel van zijn kunstcollectie, o.a. v.l.n.r.: De verdrijving van Hagar (SHB 0065), Verrijzenis (SHB 0057), H. Nicolaas van Tolentino (SHB 0031), Kroning van Maria (SHB 0016), een door Mengelberg gemaakte verkleinde kopie (SHB 2041) naar het beeld van de H. Quirinus van Neuss (SHB 364), Madonna met kind in landschap, bovenzijde halfroond (SHB 0082). Fotograaf onbekend, vóór 1920, particulier bezit.

Vanaf 1895 werden in het lokaal van volksvereniging Jong Leven, Domplein 15, waarvan Etha Fles president was, tentoonstellingen door Voor de Kunst ingericht en vonden er kunstbeschuwingen plaats. De vereniging had een eigen bibliotheek. Voor de Kunst stelde zich ook open voor arbeiders. Zo hield kunstschilder en kunstcriticus H.P. Bremmer lezingen ‘ter verheffing’ van het volk.⁵ Men wilde kunst tonen van hoge kwaliteit, zowel oude kunst als het werk van tijdgenoten zoals Israëls, Van Gogh, Toorop, Derkinderen, Roland Holst en Lebeau.⁶ Etha Fles was een groot bewonderaarster van de Engelse Arts and Crafts-beweging. Mede door haar was er in Voor de Kunst veel belangstelling voor de toegepaste kunsten, zoals leerwerk, textiel, smeedwerk en keramiek.

Mejuffrouw Fles wilde geen voorzitter van de vereniging worden, wel secretaris. Ten tijde van het tienjarig bestaan was de classicus Dr. N. J. Singels⁷ voorzitter en Etha Fles secretaris, alhoewel zij versterking had gekregen van een tweede secretaris: de kunstenares mevrouw Elisabeth Adriani-Hovy.⁸ Ook de kunstschilderes Bramine Hubrecht⁹ was lid van het bestuur, evenals de kunstschilder C. Kymmell in de rol van penningmeester.¹⁰

Omdat door het grote aantal bezoekers het pand aan het Domplein te klein werd en de huur te hoog, kocht Etha Fles in 1899 uit eigen financiële middelen het pand Nobelstraat 12, met het er direct achter liggende pand Jufferstraat 2. Zij financierde de hypotheek door de winkelruimte gelegen aan Jufferstraat 2 te verhuren. Architect J.A. van Straaten jr.¹¹ trok de beide panden door, verhoogde het huis Jufferstraat 2 en maakte een nieuwe indeling: op de begane grond een

lokaal voor avondexposities, een conciërgewoning en een brede gang naar een hal, van waaruit het open trappenhuis leidde naar de tentoonstellingszaal op de eerste verdieping. Deze ruimte had een draaibare wand die de zaal in tweeën deelde.¹² De huidige situatie is nog precies zo, behalve dat de draaibare wand plaats heeft gemaakt voor twee monumentale bogen, afkomstig uit het voormalige pand van Kunstliefde, Oudegracht 35.¹³ Over de grootte van de zaal schreef Meijuffrouw Fles:

‘Wij achten het daarom een voordeel dat deze localiteit door de bescheidenheid harer afmetingen ons zal blijven dwingen hoge eischen te stellen aan datgene wat binnen hare muren wordt toegelaten.’¹⁴

Suppoost L.Th.Wijtman

Voor het regelen en administreren van de toegang, het in ontvangst nemen van de kunstobjecten en helpen inrichten van de tentoonstellingen, het organiseren van het transport van de objecten na afloop en het bewaken van de expositieruimten was vanaf 1902 een suppoost aangesteld in vaste dienst, de heer L.Th. Wijtman (1845-1916). In zijn correspondentie schrijft voorzitter Dr. Singels hem steevast aan met ‘Wijtman’.¹⁵

2 L.Th.Wijtman was suppoost van Voor de Kunst. Foto Joh. A. Moesman, ca 1902, HUA beeldcollectie 830828.



Wijtman bewoonde de conciërgewoning. Het bestuur was blij met hem en gaf in 1901, toen hij ontslag wilde nemen, onmiddellijk een eenmalige gratificatie van f 25,-- bovenop zijn salaris van f 50,-- per maand en verhoogde het aantal vakantiedagen tot 52 per jaar, ‘daar anders deze geschikte kracht voor de Vereeniging verloren zou gaan’. Echter, zijn verzoek om een afgesloten loket wees het bestuur om financiële redenen af.¹⁶ In 1902 werd hij door fotograaf Joh. A. Moesman (1859-1937) geportretteerd achter een open loket.

Het bestuur stuurde hem voortdurend kleine handgeschreven briefjes met opdrachten, herinneringen aan wat eerder met hem was afgesproken, aanvullingen en correcties op tentoonstellingen en teksten om naar de drukker te brengen. Wijtman maakte voor het bestuur aantekeningen over aantallen verkochte entreekaarten, objecten die hij van transporteurs in ontvangst had genomen of weer aan hen had afgeleverd, hield adressenbestanden van leden en begunstigers bij en zorgde voor het drukwerk. Voor tentoonstellingen werd reclame gemaakt in de paardentram en later in de elektrische tram, op lange papieren stroken ‘indien dit niet te duur is’, of op de advertentiezulen en in de sigarenwinkels in de stad. Leden ontvingen een gedrukte uitnodigingskaart. Wijtman bewaarde in een aparte envelop per tentoonstelling alle documenten; zo ook van de tentoonstelling van Middeleeuwse Kunst in 1906.¹⁷

Financiering en exposities

Het lidmaatschap van Voor de Kunst kostte in 1905 f 5,-- per jaar voor buitengewone leden en f 2,50 voor gewone leden. Donateurs betaalden minimaal f 10,--. Voor de gezinsleden van de gewone leden, de buitengewone leden en de donateurs bestond er een abonnement voor f 1,50 met 10 toegangskarten. Ook kon men een zondagskaart kopen. Een losse entreekaart kostte 50 cent, een tentoonstellingscatalogus 15 cent.¹⁸

Voor het verwerven van extra gelden werden jaarlijks, met toestemming van het Ministerie van Financiën, loten verkocht waarmee kunstvoorwerpen konden worden gewonnen, zoals koperen kannetjes, boeken over beeldende kunst, schilderijen, etsen, keramiek en volkskunst. Deze werden door leden of soms door de maker zelf, zoals in het geval van een schilderij van Jan Toorop, aan de Vereniging geschonken, of voor weinig geld door bestuursleden ingekocht. Buitengewone leden ontvingen één gratis lot, donateurs twee. Sommigen, zoals Jozef Israëls, gaven hun gewonnen voorwerp voor de goede zaak terug voor een volgende verloting.¹⁹

Doorgaans werden in een seizoen, dat liep van 1 oktober tot 31 mei, acht exposities georganiseerd. Een tentoonstelling duurde meestal maximaal drie weken. Enkele dagen na afloop begon de volgende. Dat was eenvoudiger te realiseren wanneer een expositie werd overgenomen van een ander kunstgenootschap, of wanneer een verzamelaar of kunsthandelaar de tentoonstelling verzorgde. Zo werd regelmatig kunsthandelaar C.M. van Gogh in Amsterdam ingeschakeld, nadat het bestuur het thema had vastgesteld. Soms organiseerde Van Gogh een verkoopexpositie voor Voor de Kunst, zoals direct na afloop van de lustrumtentoonstelling van Middeleeuwse Kunst. Maar ook wanneer het bestuur of een door haar ingestelde commissie zelf een tentoonstelling inrichtte, deed men dat in korte tijd. De planning was gewoonlijk: op woensdag de kunstvoorwerpen verzenden naar Voor de Kunst, per boot, trein of paard en (gesloten) wagen, donderdag aankomst en uitpakken, vrijdag ophangen en arrangeren en zaterdag de opening van de expositie.

De Lustrumtentoonstelling Middeleeuwse Kunst van 1906

Tentoonstellingen hadden dus meestal een korte voorbereidingstijd. Anders dan gebruikelijk, maar waarschijnlijk omdat het nu om een lustrumtentoonstelling ging, vergaderde het bestuur al een jaar tevoren, op 24 december 1904, over het te kiezen thema:

‘De tienjarige viering van het bestaan der vereeniging is weldra in zicht, de voorzitter verzocht den leden eens na te denken over eene waardige feesttentoonstelling. Mevr. Adriani opperde het idee van expositie van Kerkelijke Kunst.’²⁰

Tijdens de bestuursvergadering van 14 april 1905:

‘...hield men vast aan het idee van Mevr. Adriani om kerkelijke kunst te exposeeren, terwijl mej. Fles aanraade daar nog andere oude kunst aan toe te voegen, hetgeen instemming vond.’²¹

In de bestuursvergadering van 24 juni 1905 opperde de heer Kymmell of het lustrumthema niet toch iets anders moest zijn, bijvoorbeeld iets dat betrekking had op het kind.²² Maar het bestuur bleef bij het idee van een expositie van oude kunst:

‘Mej. Fles wilde om verschillende redenen de tent[oonstelling] beperken tot voorwerpen in de provincie aanwezig, ter vermindering van groote transportkosten, wegens meer eigenaardigheid enz. Hier vond ieder wel voor, en er werd eene commissie benoemd bestaande uit de dames Fles en van Herwerden en den Heer Van Notten uit het Bestuur, aan wie werden toegevoegd de Heeren Brom, Mengelberg, Muller en Heukelum, als extra-leeden. Er werd nog gesproken over den tijd uit welke men tentoon zou stellen, en men vond het beste de Middeleeuwen te nemen.’²³

Mgr. van Heukelum - over wie later meer - en de heer Van Notten lieten echter spoedig weten geen lid te willen worden van de commissie. Uit de notulen van de bestuursvergadering van 9 september 1905:

‘Op voorstel van den Voorzitter werd besloten een circulaire aan de verschillende inzenders in binnen- en buitenland rond te zenden, met verzoek om hun eigendommen te Utrecht te willen exposeeren. Verder werd medegedeeld dat de Heeren Mr. Muller, Mengelberg en Brom, de uitnodiging om in het bestuur voor de eere-tentoonstelling zitting te nemen hebben aangenomen. [...] Op raad van den Heer Brom werd de Heer Croockewit²⁴ uit Amersfoort nog gevraagd. Uit de bestuursleden werden gekozen: Mej. Fles, Mej. van Herwerden, Dr. Singels en Mevr. Adriani-Hovy. Verder werd besloten om tot al de leden der Vereeniging een verzoek te richten om dit jaar tot steun van de eere-tentoonstelling, hun contributie te verhoogen.’²⁵

De commissieleden Muller, Mengelberg en Brom

Voordat we de organisatie van de tentoonstelling vervolgen, eerst meer over drie reeds genoemde ‘extra-leeden’ van de tentoonstellingscommissie: de heren Samuel Muller Fz, Friedrich Wilhelm Mengelberg en Jan Hendrik Brom. Alle drie gaven voor de lustrumtentoonstelling een aantal kunstvoorwerpen uit hun eigen collectie in bruikleen. En van alle drie leidt het spoor naar een openbare museumcollectie.

Mr. Samuel Muller Fz. (1848-1922) was de eerste officieel aangestelde gemeentearchivaris van Utrecht (later Rijksarchivaris) en uit dien hoofde vanaf 1874 beheerder van het Museum van Oudheden van het Provinciaal Utrechts Genootschap. Dit museum was aanvankelijk gevestigd in het stadhuis, daarna in het Hoogeland en sinds 1921 in het Agnietenklooster, het huidige Centraal

Museum. Vanaf dat jaar was ook het Aartsbisshoppelijk Museum, de voorloper van het huidige Museum Catharijneconvent daar gevestigd. Hij heeft er steeds naar gestreefd alle oudheidkundige verzamelingen onder één dak te brengen, waaronder de collectie van het Aartsbisshoppelijk Museum. Hiertegen heeft Van Heukelum, oprichter en voorzitter van het bestuur van het Aartsbisshoppelijk Museum, zich altijd sterk verzet.²⁶ Muller heeft veel geschreven en verzameld over de geschiedenis van Utrecht. Hij ontwikkelde een voor die tijd nieuwe visie op het beheer van een museumcollectie, gebaseerd op de drie uitgangspunten: ‘... een ambachtelijk (door hem artistiek genoemd), een wetenschappelijk en een conserverend uitgangspunt. Daarmee brak hij met de opzet die sinds de opening van het museum [van Oudheden] in 1838 had gegolden, te weten dat ‘het belang voor de geschiedenis van de stad Utrecht voorop zou staan.’²⁷ Samuel Muller stelde voor de tentoonstelling een ‘map oude kunst’ beschikbaar.²⁸

Friedrich Wilhelm Mengelberg (1837-1919) was opgegroeid in de schaduw van de Dom van Keulen in de tijd dat die werd afgebouwd. Dit heeft in belangrijke mate zijn esthetische en professionele ontwikkeling tot beeldhouwer en liefde voor de christelijke kunst bepaald. Hij volgde de Sonntagschule für Bauleute, in 1822 opgericht door zijn grootvader Egidius Mengelberg, waar hij architectonisch tekenen en figuurtekenen leerde volgens de klassieke opvattingen. Het is deze combinatie van het - in zijn eigen woorden - ‘diep-gelovige en edele van de gotiek en de volmaakte vormen van de antieken’ die zijn stijl hebben bepaald.²⁹ Al jong ontwikkelde hij zich als leerling van Friedrich (von) Schmidt, architect van onder andere het neogotische stadhuis in Wenen, en begon als beeldhouwer in Keulen een eigen atelier. Op aandringen van de kenner van oude kunst en verzamelaar van kerkelijk textiel, de geestelijke Dr. Franz Bock, verplaatste hij dit atelier naar Aken. In Aken zette Bock zich in voor de restauratie van de Dom en via hem kreeg Mengelberg opdrachten voor het interieur. Het atelier in Keulen werd voortgezet door zijn broer Otto (1841-1891). Via contact in Keulen met Gerardus van Heukelum (1834-1910), in die tijd nog een jonge kapelaan van de Catharinakerk te Utrecht maar al gauw dé grote stimulator van de Utrechtse neogotische beweging,³⁰ verhuisde Mengelberg op uitnodiging van de kunstminnende Andreas Schaepman (1815-1882), sinds 1868 aartsbisshoop van Utrecht, in 1869 naar Nederland. Hij vestigde zich met zijn jonge gezin eerst op ‘t Hoogt 10 en vervolgens in het door architect Alfred Tepe (1840-1920) en hemzelf ontworpen neogotische huis aan Maliebaan 80. Achter het huis lag het atelier voor kerkelijke interieurkunst. Tussen 1877 en 1897 werkte daar ook zijn broer Edmund (1850-1922) en later zijn zonen Otto (1867-1924), Joseph (1874-1940) en Hans (1885-1945). In 1869 werd te Utrecht op initiatief van Van Heukelum het St. Bernulphusgilde opgericht, met als doel de juiste kunstzin onder geestelijken te bevorderen.³¹ Later konden ook kerkelijk kunstenaars lid worden.³² Mengelberg werd een van de toonaangevende figuren. Al in Keulen was Mengelberg begonnen met het verzamelen van oude kunst.³³ Hij noemde het zelf een studieccollectie en gebruikte zijn kunstvoorwerpen ter lering en inspiratie voor zichzelf en voor de medewerkers van het atelier. Hij gaf er lezingen over in het St. Bernulphusgilde. Na zijn dood in 1919 is de collectie in zijn geheel verkocht aan J.H. van Heek, directeur van textielfabriek Rigtersbleek te Enschede en sinds 1912 eigenaar van kasteel Huis Bergh te ‘s Heerenberg.³⁴ Van Heek liet dit in verval geraakte kasteel grondig restaureren. Hij wilde het vervolgens inrichten met middeleeuwse kunst. De collectie Mengelberg werd de basis van zijn later omvangrijke kunstverzameling.³⁵ Aanvankelijk was dat dus een privécollectie, waarvan stukken werden verkocht of geruild en waarvoor nieuwe werden aangekocht; een nauwkeurige administratie ontbreekt. Door een brand in 1939 is een belangrijk deel van de collectie, waaronder kunstvoorwerpen van Mengelberg, verloren gegaan.³⁶ Na het overlijden van Van Heek in 1957 is het kasteel met de kunstverzameling een openbaar toegankelijk museum geworden.



3 De ontvangkamer van Edelsmidse Brom met een deel van hun kunstcollectie. Deze foto uit 1922 is weliswaar genomen na zijn dood, maar is wel uit ongeveer dezelfde tijd als de interieurfoto van Mengelberg (zie foto 1). V.l.n.r. op de schouw onder andere de beelden: Madonna (ABM bs765) en St. Anna te Drieën (ABM bh 591), de panelen Salvator Mundi (ABM s324) en Johannes onder het Kruis (ABM bh490). Foto Edelsmidse Brom, Archief Brom, KDC, nr. AFBK -2a18o86.

Jan Hendrik Brom (1860-1915) leidde als opvolger van zijn vader Gerard Bartel Brom (1831-1882) de Utrechtse werkplaats van Edelsmidse Brom.³⁷ Gerard Bartel was begonnen als koperslager maar ontwikkelde zich tot siersmid, gespecialiseerd in kerkelijk koper-, goud- en zilverwerk. Hij werkte meestal aan de hand van ontwerpen van anderen, waaronder van Mengelberg. Zoon Jan Hendrik leerde het vak van zijn vader, kreeg tekenles van Mengelberg en werd al werkend opgeleid door Franz Xaver Hellner in Kempen, Duitsland.³⁸ Met zijn artistieke en ook zakelijke talent breidde hij het atelier aan Springweg 9 uit. Ontwerpen werden op het atelier gemaakt en uitgevoerd. Net als Mengelberg was Brom bevriend met Gerardus van Heukelum. Hij voegde zich bij de reeds langer bestaande samenwerking tussen architect Tepe, kerkelijk interieurarchitect en beeldhouwer Mengelberg en diens jeugdvriend, de eveneens uit Duitsland afkomstige glazenier Heinrich Geuer (1841-1904). Samen vormden zij het zogeheten 'Utrechts Kwartet'. Alle vier waren toonaangevende leden van het St. Bernulphusgilde, Jan Hendrik was later ook bestuurslid. Hij was mede-oprichter en buitengewoon lid van Voor de Kunst, Mengelberg was gewoon lid. Brom nam zitting in diverse kunstcommissies, schreef over kunst in kranten en vaktijdschriften, gaf ook lezingen in het St. Bernulphusgilde en kocht net als zijn vader en Mengelberg oude kunst. Evenals bij Mengelberg werkten zijn kinderen mee in het familiebedrijf: Jan Eloy (1891-1954) en Leo Brom (1896-1965). De kunstcollectie was eerst te zien in zijn huis Springweg 9, daarna in Drift 15.

Zijn zonen breidden de collectie verder uit totdat na de dood van Leo Brom in 1965, overeenkomstig zijn testament, een groot aantal stukken uit de collectie werd gelegateerd aan het toenmalige Aartsbisshoppelijk Museum in Utrecht. Het merendeel hiervan was verzameld door Jan Hendrik Brom. In 1968 werd een deel van dit legaat geëxposeerd tijdens een speciaal

aan de collectie Brom gewijde tentoonstelling.³⁹ Enkele topstukken behoren tot de vaste collectie van het museum, zoals de beelden van St. Franciscus (ABM bh599) en van de H. Johannes onder het Kruis (ABM bh490).

Brom en Mengelberg zijn voor ons dus niet alleen van belang vanwege het werk dat zij maakten als vooraanstaande Utrechtse kunstenaars. Ze legden ook verzamelingen aan van oude, merendeels religieuze kunst. Die verzamelingen staan niet op zich, maar passen in een tijdsbeeld waarin Rooms-Katholieken hun identiteit zochten en vonden in de middeleeuwen; zowel wat betreft hun geloofsbeleving, als qua vormgeving in de religieuze kunst.⁴⁰ Mengelberg en Brom zijn ook - en nu nog steeds - belangrijk omdat de door hen opgebouwde kunstcollecties terecht zijn gekomen in openbare collecties van het Aartsbisshoppelijk Museum, nu Museum Catharijneconvent te Utrecht, en kasteel Stichting Huis Bergh te 's Heerenberg. Later zijn enkele voorwerpen via kasteel Huis Bergh terecht gekomen in Rijksmuseum Twenthe in Enschede. Leo Brom wilde dat de collectie behouden bleef voor Utrecht; de familie Mengelberg wilde dat de collectie in Nederland bleef.⁴¹

Organisatie van de lustrumtentoonstelling van Voor de Kunst

In de eerste vergadering van de tentoonstellingscommissie van 14 oktober 1905, waarbij de heer Mengelberg ontbrak, stelde men vast wat onder oude kunst diende te worden begrepen:

'...meubelen, klein huisraad, schilderijen, houtsnijwerk, kant, oude gewaden, enz. Men zal kunst uit het Gothische tijdperk nemen, en gaan tot 1600. [...] Men zal beginnen met kunst uit de provincie Utrecht te verzamelen; mocht men op deze wijze niet genoeg bijeen krijgen, dan zullen de grenzen van het Sticht wat verder worden uitgebreid.'⁴²

Vervolgens noemden de heren Brom en Muller enkele personen die kunstvoorwerpen bezaten en deze waarschijnlijk wel voor de tentoonstelling zouden willen afstaan. De heren van de commissie namen het op zich om deze personen te benaderen.

Op 25 november 1905 vond de tweede en laatste vergadering plaats van de tentoonstellingscommissie.⁴³ Aanwezig waren de voorzitter Dr. Singels, de heer Croockewit, de heer Mengelberg, mej. Fles, mej. van Herwerden en mevr. Adriani. De heer Brom was afwezig. Dr. Singels deelde het resultaat mee van zijn verzoek aan de Oud-Bisshoppelijke Clerezy om kunstvoorwerpen uit haar verzameling af te staan.⁴⁴ Helaas weigerde de Clerezy dit om principiële redenen. Ook verzocht Singels aartsbisshoop Mgr. van de Wetering om zijn invloed aan te wenden bij Van Heukelum in zijn hoedanigheid van voorzitter van het bestuur van het Aartsbisshoppelijk Museum en toe te staan dat kunst uit het museum zou worden uitgeleend. Van Heukelum beloofde zijn steun, maar stelde uiteindelijk geen kunst beschikbaar. De heer Kymmell deelde schriftelijk mee dat:

'...de Heer Wijckersloot niet genegen is kunst af te staan en dat de heer van Tuyl wel eenige antieke meubelen heeft, doch van te jongen datum.'

Hierna opperde de heer Croockewit dat de Oud-Bisshoppelijke Clerezy en menig Katholieke kerk niet bereid zouden zijn om met Kerst en tijdens de kort daaropvolgende feestdagen hun kunstschaten uit te lenen. Volgens hem moest de opening van de tentoonstelling worden uitgesteld tot na Driekoningen. Hij zou nogmaals en met klem de Clerezy verzoeken om na de feestdagen, begin 1906, hun kerkschaten af te staan. En dat lukte.

In de weken na deze vergadering kwamen de eerste bruiklenen al dan niet goed verpakt aan bij Voor de Kunst; per stoomschip op de route tussen Amsterdam, Rotterdam en Utrecht, per trein tussen Rotterdam en Utrecht en Zutphen, Arnhem en Utrecht, en uit de regio met schip en paard en wagen.⁴⁵ Omdat de tentoonstelling van middeleeuwse kunst zoveel voorwerpen bevatte, werden veel stukken enkele dagen eerder aangevoerd. Maar zelfs op de dag van de opening werden door rooms-katholieke kerken in Wijk bij Duurstede en Cothen nog '4 colliës en 1 doos' per schipper vervoerd. Het Utrechtse Museum van Kunstnijverheid leverde ambachtelijke voorwerpen van keramiek, ijzer, waaronder een groot torenkruis, leer en ook enkele beelden.⁴⁶ Ook de Amersfoortse Oud-Bisschoppelijke Clerezy leende belangrijke kunstvoorwerpen uit, zoals het vijftiende-eeuwse schilderij met de vondst van het miraculeuze Mariabeeldje te Amersfoort, daarbij twee middeleeuwse kazuifels en twee dalmatieken, met in dezelfde kist twee vijftiende-eeuwse kerkelijke gewaden van de oudkatholieke St. Gregoriusparochie, ook in Amersfoort. Een rooms-katholieke kerk in het Gelderse Hengelo stuurde een middeleeuwse koperen kerkkroon, verzekerde waarde 1.000 gulden.⁴⁷ Niet duidelijk is of de tentoonstellingscommissie uit de hoeveelheid aangeboden voorwerpen een selectie heeft gemaakt.

De catalogus van 1906, de inventarislijst van 1920 en andere catalogi

Jan Hendrik Brom en Friedrich Wilhelm Mengelberg stelden gezamenlijk de bij de tentoonstelling horende catalogus samen, geheel in stijl gedrukt in gotische letters.⁴⁸ Daarin zien we hoeveel kunstvoorwerpen de tentoonstelling omvatte: minstens 65 schilderijen, 58 beeldhouwwerken, 23 metaalwerken, 5 meubels, 11 stuks textiele kunst, 4 stukken keramiek, 3 stuks glasschilderkunst, 4 stuks ivoorsnijwerk, 2 stukken leerwerk, 5 handschriften en 7 stukken drukkunst.⁴⁹

Enkele voorwerpen werden nagezonden en staan daarom niet in de catalogus. De catalogus van de tentoonstelling geeft korte beschrijvingen van de schilderijen, beelden en andere voorwerpen die werden getoond. Dergelijke beschrijvingen staan ook in de inventarislijst van de collectie Mengelberg zoals deze in 1920 naar Huis Bergh is gegaan. Beide beschrijvingen zijn vergeleken met foto's van de expositie die in particulier bezit en in Het Utrechts Archief bewaard zijn gebleven. Catalogus, lijst en foto's zijn weer gecombineerd met catalogi van Stichting Huis Bergh (SHB), Museum Catharijneconvent (RMCC/ABM), Rijksmuseum Twenthe (RMT) en Centraal Museum Utrecht (CM), met actuele foto's van de kunstwerken en hun invoeringsnummers (foto's 12, 13 en 14). Zo krijgt men zicht op enkele kunstwerken uit de verzamelingen van Mengelberg en Brom, te zien op de foto's van 1906, die zich tegenwoordig in openbare collecties bevinden. De collecties van Mengelberg en Brom in deze musea bevatten echter meer objecten dan op deze archieffoto's te zien zijn. Ook worden aan de hand van de archieffoto's enkele kunstwerken genoemd uit de collectie van Mengelberg die bij de brand in Huis Bergh in 1939 zijn verloren gegaan.

Een rondwandeling door de tentoonstelling en de bruiklenen van Mengelberg en Brom

'Hij zou wel aanbeveling verdienen dat er een paar fotografisch opnamen, werden gemaakt, van het totale aanzicht, der zaaltjes, om, als de collectie weder, naar de respectieve eigenaars terug is gegaan en dan is 't weer verspreid, een blijvend souvenir, van deze waardige viering van het lustrum "Voor de Kunst" blijft bestaan naast de goede catalogus.'⁵⁰

Waarschijnlijk heeft Mengelberg, al dan niet aangespoord door Jan Lindsen, een van de recensenten van de tentoonstelling, tevens oudheidkundige, mede-oprichter van het St.



4 Interieur bij trap Voor de Kunst. v.l.n.r.: Drieluik, Aanbidding der Driekoningen, negentiende-eeuwse kopie naar Memling (SHB 0066), tegen balustrade: Pieta (SHB 00360), Anna te Drieën (SHB 0370), schilderstukken onderste rij: v.l.n.r.: Maria lactans (SHB 1000), eronder: Kroning van Maria (SHB 0016), Maria met kind (SHB 0017). Fotograaf onbekend, 1906, familiearchief Zander ter Maat.

Bernulphusgilde en van 1891 tot 1910 conservator van het Aartsbisschoppelijk Museum,⁵¹ de foto's 4, 5, 6 en 7 laten maken. Op deze foto's staan namelijk in verhouding veel kunstvoorwerpen uit zijn verzameling en sommige objecten zijn uit een andere ruimte gehaald en lijken er speciaal voor de foto bij gezet. Deze vier foto's, evenals foto 9, komen uit particulier bezit. De foto's 8, 10 en 11 liggen in Het Utrechts Archief, zijn van mindere kwaliteit, maar vormen wel een goede aanvulling. Het is niet aannemelijk dat deze in opdracht van Brom zijn gemaakt. De kleine, hedendaagse afbeeldingen, gerangschikt naar schilderstukken en beeldhouwwerken, tonen de kunstvoorwerpen van 1906 voor zover nu in genoemde openbare collecties nog aanwezig.

Aan de hand van de archieffoto's en een vijftal recensies kunnen we een rondgang maken door de tentoonstelling. Helaas ontbreken foto's van de expositieruimte op de begane grond en van het onderste deel van het trappenhuis. Daar zouden tegen een hoge wand vooral ijzerwerken hangen, waaronder een groot torenkruis, uitgeleend door het Museum van Kunstnijverheid. Gaan we nu via de trap naar boven dan zien we op foto 4, in de voorzaal, bijna uitsluitend voorwerpen uit de verzameling oude kunst van Mengelberg. In het hogere deel van het trappenhuis hangen ook twee niet-originele stukken, zoals een Drieluik met Aanbidding der herders. Het is een negentiende-eeuwse kopie naar het origineel van Memling (ca. 1435-1494) in het St.-Jans hospitaal in Brugge. Deze kopie is nu te zien in de kapel van Huis Bergh (SHB 66).⁵² Mogelijk is deze kopie vervaardigd in het atelier van Mengelberg. Er rechts naast hangt



5 Interieur voorzaal Voor de Kunst. v.l.n.r.: bovenop vitrine: Maria knielend met kind Jezus (SHB 0369), rechter beeld: H. Catharina (SHB 0368), schilderstukken: links van de vitrine: Het reukoffer van Jozef in de tempel (SHB 0959), onderste rij v.l.n.r.: Maria lactans (SHB 1000), achter processiekruis: Maria met kind (SHB 0017), Christus aan het kruis met Maria en Johannes (SHB 0018), H. Hieronymus (SHB 0014), eronder: H. Nicolaas van Tolentino (SHB 0031), Drieluikje (SHB 0011), Staande apostel (SHB 0005), Johannes de Evangelist (ABM 5320), Madonna met kind op troon (SHB 0012). Fotograaf onbekend, 1906, familiearchief Zander ter Maat.

eveneens een negentiende-eeuwse kopie van atelier Mengelberg van een vleugeldeur van het hoogaltaar van de kapel van het Jezuïetencollege in Valkenburg, dat door Mengelberg is ontworpen: Engel (Annunciatie) met H. Petrus, naar het origineel door de Keulse Meister der H. Sippe, 1410-140 (verbrand).⁵³

Voor de balustrade staat een Reliekarm, vijftiende-eeuws, nu in Rijksmuseum Twenthe (RMT inv. nr 702). Deze reliekhouders is er waarschijnlijk speciaal voor deze foto bij gezet, want we zien het voorwerp ook op een foto (niet in dit artikel) van de kleine zaal, op een minder kwetsbare plaats, namelijk boven op een kast. Ernaast een Pieta, 1510-1530, Ulm (SHB 360),⁵⁴ nu te zien in de kapel van Huis Bergh. Verder zijn op de grond te zien een beeld Anna te Drieën, ca. 1430, door de Meester van het Doxaal, Lübeck (SHB 370)⁵⁵ en twee Ridders, Spaans, verguld lindenhout, ca. 1450 (verbrand).⁵⁶ Volgens een recensent stonden deze 'fraaie ridderfiguurtjes' op de schoorsteen in de kleine zaal. Op de balustrade, direct naast het processiekruis, op oud kerkelijk textiel, een Madonna met kind, ca. 1200, glasgoud, sterk gerestaureerd (verbrand). Tegen de wand een groot aantal Italiaanse schilderstukken. De bovenste rij, op foto 5 beter te zien, was toegeschreven aan Antonio Solario (verbrand). Eronder drie Italiaanse stukken die zich nu in Huis Bergh bevinden: Maria met kind, een oude Italiaanse kopie naar Byzantijns voorbeeld, 1450-1500 (SHB

1000)⁵⁷, eronder Kroning van Maria, 1300-1400 (SHB 16)⁵⁸, te zien op foto 1 van het interieur van Mengelberg, en Maria met kind, Meester van San Miniato, Florence, 1450 (SHB 0017).⁵⁹

Op foto 5 zien we het vervolg van de voorzaal: bovenste rij door Antonio Solario (verbrand), eronder: Jezus aan het Kruis met Heiligen, Meester van Monte Oliveto, ca. 1330 (SHB 18).⁶⁰ Van boven naar beneden H. Hiëronymus met steen en gebedsnoer, door Benvenuto di Giovanni, ca. 1495, Siena (SHB 14)⁶¹ en H. Nicolaas van Tolentino, door Pellegrino di Mariano (SHB 31).⁶² De laatste twee zijn ook te zien op foto 1. Dan een drieluikje Maria, Johannes de Doper en Johannes de Evangelist, door Bicci di Lorenzo ca. 1405-1410, Florence (SHB 0011)⁶³ en Staande Apostel, door Spinello Arentino, 1385, Toscane (SHB 0005).⁶⁴ Dan volgt een stuk uit de verzameling van Jan Hendrik Brom: Johannes de Evangelist, van Nicolò di Pietro Gerini, 1368-1415, Florence (ABM 5320).⁶⁵ Zie ook foto 3 met interieur van Brom. En tenslotte Madonna met Kind op een troon, door een navolger van Giovanni di Paolo di Grazia, ca. 1475, Siena (SHB 0012)⁶⁶, eveneens te zien op foto 1.

De meeste uit het bezit van Mengelberg genoemde Italiaanse schilderstukken zijn door Mengelberg in 1867 gekocht uit de verzameling van J.A. Ramboux te Keulen.

Op de vitrine zien we de Aanbidding van Christus door Maria, ca. 1425 - 1430, Keulen (SHB 0369).⁶⁷ In de vitrine staan enkele Monstransen (verbrand). Ervoor het beeld van de H. Catharina, met zwaard en rad, door de Meester von Carben, vermoedelijk Johan Spee, ca. 1510-1520, Keulen (SHB 0368).⁶⁸ Aan de schimmel op de wand links is te zien dat Voor de Kunst niet veel geld had.

Foto 6 toont een doorkijkje van de grote zaal via de opvouwbare tussenwand naar de voorzaal. Hier geen Italianen, maar vooral kunst uit de Noordelijke- en Zuidelijke Nederlanden, uit het



6 Doorzicht naar grote zaal Voor de Kunst. V.l.n.r.: Een van de drie koningen (SHB 0375), twee kleine Altaarvleugels (SHB 0069), H. Catharina (SHB 368), rechtsachter H. Johannes van een Calvariagroep (ABM bh 490), vooraan Anna te Drieën (ABM bh 591). In vitrine Maria van Renkum, te zien in de RK kerk OLV ten Hemelopneming in Renkum. Fotograaf onbekend, 1906, particulier bezit.



7 Interieur grote zaal Voor de Kunst. V.l.n.r.: H. Franciscus (ABM bh 599), Knielende Maria (SHB 0365), De Geseling (SHB 0045), Bisschop (SHB 0365), in vitrine Maria met kind, (ABM bs 765), hoog tegen achterwand een Crucifix (SHB 0377), uiterst rechts Maria onder het kruis (ABM bh 595). Fotograaf onbekend, 1906, familiearchief Zander ter Maat.

Rijnland en uit Tirol. Op de voorgrond de volgende beeldhouwwerken: links Eén van de Driekoningen, vermoedelijk Balthasar, door Kerstken von Ringenberg, ca. 1525, Kalkar (SHB 0375)⁶⁹, op de grond opnieuw de H. Catharina van foto 5. Waarschijnlijk staat zij hier op haar officiële plek in plaats van in de voorzaal. Achter haar zien we twee vleugeldeuren met op elk aan de voorzijde twee voorstellingen: linkervleugel Verloving van Maria en Vlucht uit Egypte en op rechtervleugel Geboorte Maria en Heilig Huisgezin. Op de achterzijde staan Bisschoppen. Het zijn twee vroeg-vijftiende-eeuwse retabelluiken, gemaakt in Tirol, die Mengelberg tussen 1906 en 1919 heeft gehalveerd tot twee sets vleugeldeuren voor twee altaarkasten, één met het beeld H. Anna te Drieën van foto 4, en één met een sterk gerestaureerde Romaanse Madonna (beeld en deuren verbrand). De halve deuren die gespaard zijn, zijn nu topstukken in collectie Huis Bergh (SHB 0069).⁷⁰

Rechts van de doorgang staat het beeld St. Anna te Drieën, 1500-1525, Noord-Nederland (Utrecht?), (ABM bh591),⁷¹ eigendom van Brom; ook te zien op foto 3. Het beeld staat op middel-eeuws kerkelijk textiel, waarschijnlijk afkomstig van de Oud Bisschoppelijke Clerezy of oudkatholieke kerk in Amersfoort. Tegen de rechter wand een groot paneel met het bezoek van Maria aan haar nicht Elizabeth, de Visitatie (verbrand). De achterzijde was ook beschilderd, maar onaf. Op de achtergrond ziet men de Koperen kroon uit de rooms-katholieke kerk te Hengelo (Gld). In het midden in een vitrine het beeld Maria van Renkum, ca. 1350, Maasland (of Nederrijns?), eigendom van Gisbert, de broer van Jan Hendrik Brom, nu te zien in de rooms-katholieke kerk

Onze Lieve Vrouw Ten Hemelopneming in Renkum (Gld). Opzij in de doorgang een beeld van Johannes onder het Kruis, ca. 1200, samen met Van Heukelum door Brom gevonden op de zolder van een pastorie in Hollogne-sur-Geer (België) en door hen ternauwernood van de brandstapel gered. Het is een van de oudste beelden van het Catharijneconvent (ABM bh490)⁷² en maakt daar deel uit van de vaste collectie.

Foto 7 laat de grote zaal zien. Links het beeld van Brom, Franciscus van Assisi met op zijn handen zijn stigmata, ca. 1480, Noord-Nederland, Utrecht (ABM bh599)⁷³, nu een van de belangrijke stukken van het Catharijneconvent. Ernaast het beeld Treurende Maria, (omgeving van) Tilman Riemenschneider, 1505-1510, Würzburg (SHB 0363).⁷⁴ Dan de paneelschildering Geseling van Christus door Martin Schongauer, eind vijftiende eeuw, Colmar (SHB 0045).⁷⁵ Vervolgens - moeilijk op de foto te zien - het paneel Verdrijving van Hagar, Hollands of Vlaams, naar een gravure van Lucas van Leyden, ca. 1600 (SHB 0065)⁷⁶ en aan het einde van de linkerwand het beeld van een Heilige Bisschop, omgeving van Konrad Kuene, ca. 1445 - 1460, Keulen (SHB 0365).⁷⁷

Foto 8 uit het archief van Voor de Kunst laat duidelijker het paneel met De Verdrijving van Hagar zien, met ernaast een groepsvoorstelling van Ecce Homo. De beschrijving van 1920 luidt: 'Rijke compositie. Nicolaas de Bruyn?' (verbrand). In het midden van de zaal, op de bolpoten tafel uit de St. Walburgiskerk in Arnhem, liggen fotografische afbeeldingen van Italiaanse middeleeuwse kunstwerken.

Terug naar foto 7: tegen de achterwand links en rechts twee grote panelen van Derick Baegert, in de catalogus van 1906 vermeld onder de naam Heinrich Dünwege de Oudere (verbrand).⁷⁸ In het midden van de achterwand de doorgang naar een kleine, donkere zaal waar in een vitrine gravures van onder meer Schongauer, Dürer en Lucas van Leyden liggen, samen met enkele boeken en handschriften. Wat de map oude kunst van Samuel Muller Fz. aldaar bevat is niet nader aangeduid. Waarschijnlijk zijn hiervan door de schaarse verlichting geen foto's. Links van



8 Interieur grote zaal links Voor de Kunst. V.l.n.r.: Verdrijving van Hagar (SHB 0065), H. bisschop (SHB 0365), uiterst rechts: H. Quirinus van Neuss (SHB 0364). Fotograaf onbekend, 1906, HUA 777-2-82-a.



9 Drieluik, afkomstig van de familie Van der Heyden van Doornenburg. Fotograaf en jaar onbekend, familiearchief Zander ter Maat.

de doorgang staat een beeld van een ridder: de H. Quirinus van Neuss, door Meester Tilman, ca. 1500-1505 (SHB 0364).⁷⁹ Hiervan staat op foto 1 een negentiende-eeuwse verkleinde kopie, gemaakt in atelier Mengelberg (SHB 2041).⁸⁰ Het origineel heeft in 1920 in Huis Bergh zijn plaats gekregen; de kopie heeft pas in 2008 zijn plek in Huis Bergh ingenomen, na te zijn ontdekt op een verzamelaarsbeurs. Aan de rechterkant van de doorgang staat het beeld van de H. Sebastiaan, ca. 1500-1525, Zuid-Duitsland (RMT 0659).⁸¹ In het midden van de grote zaal, in een vitrine Maria met kind, marmer, Maasgebied, ca. 1360-1380 (?) (ABM bs765),⁸² uit de verzameling van Brom en ook te zien op foto 3. Hoog tegen de achterwand een Crucifix, atelier van meester van Arnt, ca. 1474-1487, Neder-Rijn (SHB 0377).⁸³ Tegen de wand rechts is vaag zichtbaar een grote Triptiek. Op archiefphoto 9 van deze Triptiek zien we dat het gaat om een Kruisiging, met eromheen in medaillons geschilderd scènes uit het leven van Jezus.⁸⁴ Het was van Mengelberg, die het heeft gekocht van de familie Van der Heyden van Doornenburg. Deze woonde op landgoed Suideras te Vierakker (Gld), alwaar Mengelberg van hen de opdracht kreeg de neogotische rooms-katholieke kerk St. Willibrord in te richten. In de catalogus van 1906 is de triptiek door Wilhelm Mengelberg gedateerd als zestiende-eeuws. Hans Mengelberg schrijft in de inventarislijst van 1920 het werk toe aan Cornelis van Oostsaanen, dus ook zestiende eeuw. Het familiewapen op een van de zijluiken laat zien jaartal 1430. Van Heek noemde het verloren gaan van de triptiek door de brand in 1939 een groot verlies. Tenslotte uiterst rechts op foto 7 een beeld van Brom: Maria onder het kruis, Noord-Nederland (?), ca 1500 (ABM bh595).⁸⁵

Op foto 10 zien we tegen de rechterwand enkele schilderstukken uit de Duitse en Nederlandse school, kerkelijk borduurwerk uit bezit van Brom (zie ook foto 3) en beeldhouwwerk. Linksboven een Ecce Homo, collectie Mengelberg, volgens hem Vlaams, ca. 1480 (verbrand of verkocht?).

Daaronder de paneelschildering Aanbidding der Koningen door een Duitse meester, begin zestiende eeuw (SHB 0047).⁸⁶ Het paneel van boven halffrond is Madonna met kind, door een Zuid-Nederlandse meester, tweede kwart zestiende eeuw (SHB 0082),⁸⁷ in de inventarislijst van Mengelberg echter toegeschreven aan de Noord-Nederlandse schilder Jan Mostaert (ca. 1474 - 1552/1553). Voor veel van de kunstwerken geldt dat toeschrijvingen in de loop der tijd zijn gewijzigd; dat geldt soms ook voor de datering.

Madonna met kind is ook te zien op foto 1. Daarnaast het paneel Eén der Drie Koningen, zestiende eeuw. Op de inventarislijst van Hans Mengelberg van 1919 staat: 'Kleurrijk. Waarschijnlijk Lucas van Leyden school. Uit groot paneel gezaagd, ong. 1530.' (verbrand?). Ernaast, ook uit de verzameling van Mengelberg, maar niet bekend waar het is gebleven, een volgens de inventarislijst van Hans Mengelberg Vlaams paneel, voorstellende Maria die Jezus voedt en de H. Jozef, halffiguren, ca. 1500, 'Zeer mooi en gaaf'. Eronder van Brom het paneel Gekruisigde Christus in een landschap, ca. 1510, Zuid-Nederland (ABM s325).⁸⁸ Rechts op de foto het paneel Visitatie, door een Neder-Duits meester, eind 15e eeuw (SHB 0046).⁸⁹ De pendant ervan, niet op de foto te zien maar evenals de Visitatie wel in Huis Bergh aanwezig is Aanbidding van een der koningen (SHB 0046-1). Eronder een Piëta, vijftiende eeuw, Noord-Frankrijk (SHB 378).⁹⁰

Op foto 11 zien we, opgehangen tegen het oude velours, een portret van de heer Everard Zoudenbalch, thesaurier van de Utrechtse Domkerk, ca. 1490. Het betreft een bruikleen van het Gereformeerde Burgerweeshuis te Utrecht, nu in de collectie Stadshistorie van het Centraal Museum (CM inv.nr. 18451).⁹¹ Rechts een Apostel, 1375-1400, Zuid-Nederland (?) (ABM bh594)⁹², uit het bezit van Brom.



10 grote zaal rechts Voor de Kunst. V.l.n.r.: Driekoningen (SHB 0047), Madonna met kind in landschap (SHB 0082), Anna te Drieën (ABM bh591), eraast: Jezus aan het Kruis in landschap met schedel (ABM s325), Maria bezoekt Elisabeth (SHB 0046), Pieta (SHB 0378). Fotograaf onbekend, 1906, HUA 777-2-82-a.

11 Interieur zaal Voor de Kunst. Portret van Evert Zoudenbalch (CM inv. nr 18451), Apostel-figuur (ABM bh594). Fotograaf onbekend, 1906, HUA 777-2-82-a.



Hoe werd de tentoonstelling ontvangen? Wat schreven recensenten?

In het archief van Voor de Kunst bevinden zich vier knipsels met recensies van de tentoonstelling. Van twee zijn de namen van krant en recensent onbekend of niet zeker. Er is een artikel van Giovanni, pseudoniem voor Mr. Jan Kalff, in het Algemeen Handelsblad, een van de eerdergenoemde Jan Lindsen in de Utrechtsche Courant en waarschijnlijk nog een in het Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad. Van de vierde zijn recensent én krant niet bekend. Alle vier zijn uitermate lovend over de tentoonstelling. Mogelijk heeft het bestuur van Voor de Kunst enkel de positieve recensies bewaard, want verderop zullen we zien wat Dr. W. Vogelsang aan felle kritiek uit in het Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond. De recensies lopen qua opzet nogal uiteen. Zo schrijft Kalff eerst over het gebrek aan belangstelling voor goede kunst in de stad Utrecht:

‘Maar in het publiek bleek niet van eenig verlangen om goede kunst te genieten; de tentoonstellingen van Kunstliefde waren hoogst onbeduidend; [...] iets anders dan gravures hadden Utrechtsche kunstkoopers zeer zelden.’

Vervolgens noemt hij initiatieven van onder andere Etha Fles die daar verandering in brachten, zoals de eerdergenoemde lustrumtentoonstelling van de universiteit:

‘Toen kwam, als een gloeiende vuurbal, die uit helderen hemel voor hun voeten neersloeg, de Keuze-tentoonstelling, in 1891, ten tijde der lustrumfeesten gehouden in een loods op het Lucasbolwerk, de Utrechtenaren met stomme verbazing slaan: daar waren o.a. dingen van Thijs Maris en Toorop, die veel hoofdschuddens en schouderophalens verwekten. Dat gaf den eersten stoot. [...] En toen werd in 1895, nu ruim tien jaar geleden, ‘Voor de Kunst’ opgericht.’

Hierna schetst Kalff de eerste tien jaar van Voor de Kunst: de behuizing, de interessante tentoonstellingen en lezingen en daarna gaat hij pas in op de lustrumtentoonstelling:

‘Velerlei kunstsoorten zijn hier vertegenwoordigd: schilderkunst, beeldhouwkunst, meubelkunst, textiele kunst, pottenbakkers-, glasschilder-, ivoorsnijkunst, de kunst van den leerwerker, den miniaturist, den plaatsnijder en den drukker.’

Het voornaamste vindt hij de schilderijen, de beeldhouwwerken en de weefsels, waartoe ook het borduurwerk wordt gerekend:

‘Buitengewoon jammer is, dat de oude stof bij een paar dezer werken vervangen is door nieuwe, waarvan het helle wit en de nieuwe vergulde randen schrikkelijk vloeien tegen het oude borduurwerk, met zijn prachtige, warme kleuren, die zoo uitmuntend bewaard zijn, maar het diepbezinkene hebben, dat alleen de tijd geeft. Van andere was de oude stof gelukkig nog niet vergaan.’

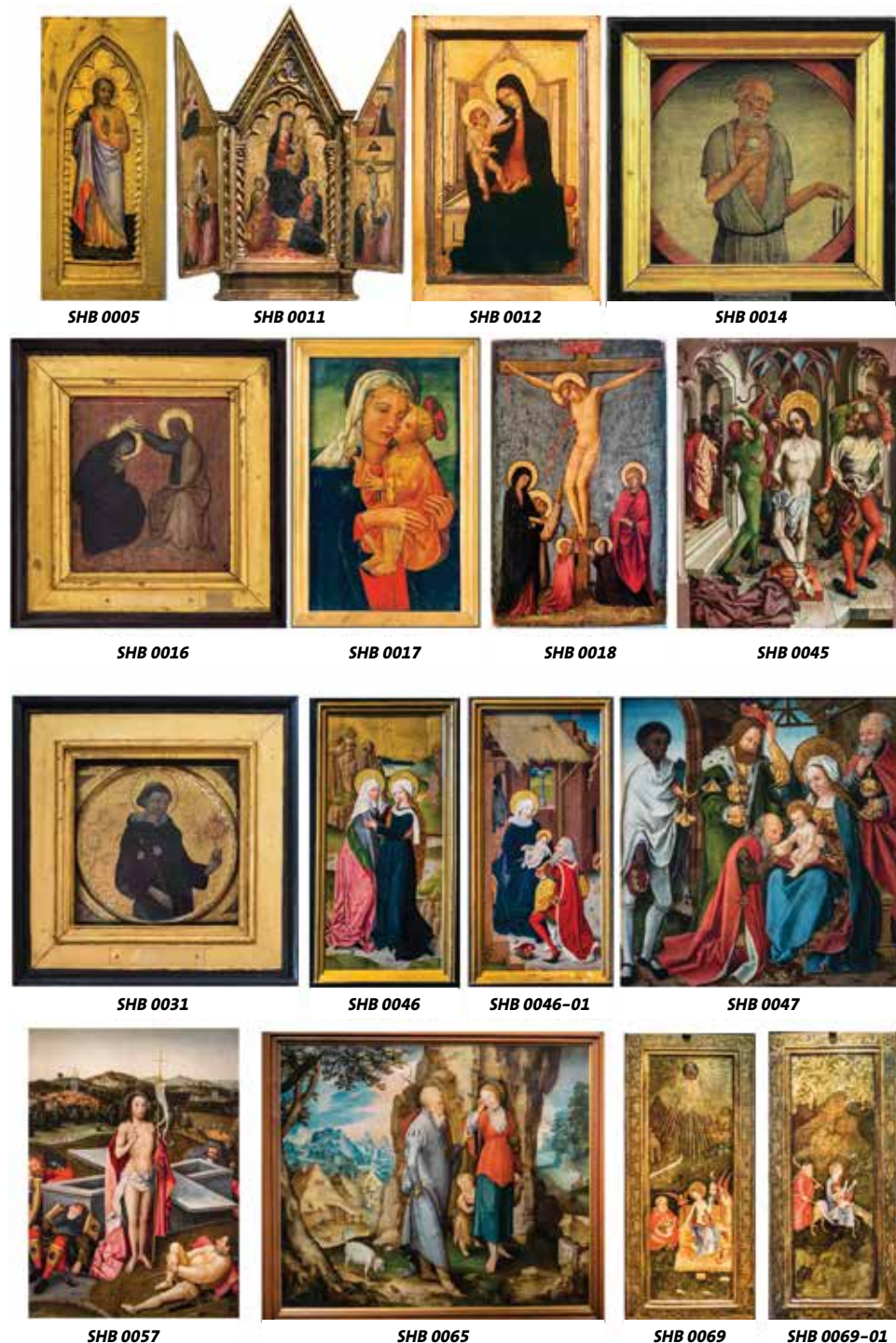
De recensent die ondertekent met X. neemt de lezer mee door het gebouw. In het bijzonder noemt hij:

‘eene zeldzame collectie Italiaansche schilderstukken, waaronder eene zeer vermeldenswaardige serie van Antonio Solario [in 1939 verbrand]; voorts een triptiek afkomstig van Kasteel Heeswijk [?] [SHB 0011], huisaltaartjes en een zeer schoone apostel met stijlvol gedrapeerden blauwen mantel [SHB 0005].’

Van de grote zaal met de Duitse en Nederlandse schilderscholen vermeldt de recensent het schilderij De Verdrijving van Hagar (SHB 0065), evenals een Salvator Mundi (ABM s324), te zien op foto 3, die echter volgens Jan Kalff ‘wat kleur aangaat mislukt is’. Verder noemt hij de vleugel uit Colmar met De Geseling van Martin Schongauer (SHB 0045), een drieluik Kruisiging met op de buitenzijde van de luiken de stichter Van der Heyden van Doornenburg, een Opstanding van Christus, toegeschreven aan de omgeving van Hieronymus Bosch, door Jan Kalff genoemd ‘curieus, met de wonderlijk toegetakelde krijgsknechten’ (SHB 0057).⁹³ Zie foto 1. Voorts noemt hij twee grote vleugels van de oude Hendrik Dünwege (nu toegeschreven aan Derick Baegert), een houten Mariabeeld van Riemenschneider (SHB 0365) en een beeld van St. Franciscus met de stigmata (ABM bh599).

De recensent die ondertekent met E. besteedt zeker de helft van zijn artikel aan het lof toe-zwaaien naar het bestuur van Voor de Kunst voor wat zij de afgelopen tien jaar van haar bestaan tot stand heeft gebracht:

‘Zoo zorgt het bestuur steeds er voor, dat Utrecht het belangrijkste en het nieuwste krijgt, op artistiek gebied niet achterstaat bij de grootere steden des lands en



12 Kunstvoorwerpen uit de voormalige collecties van Mengelberg en Brom, nu in Huis Bergh (SHB), Catharijne Convent (ABM), Centraal Museum Utrecht (CM) en Rijksmuseum Twenthe (RMT). Fotograaf Lex Raat, particulier bezit.

daardoor ook een der belangrijkste centra's vormt van artistieke beschaving. [...] Wel mag het verwondering baren dat de huidige tentoonstelling tot dusver nog zoo weinig bezoekers heeft gelokt. We hadden dit anders verwacht en hopen dat alleen zucht tot uitstel de oorzaak ervan geweest is. [...] Zeker, deze tentoonstelling is er niet een voor Jan en Alleman. Men behoort gevoel te bezitten voor de primitieven en voor naïeviteit, en daarvoor zijn een recht begrip van den geest der Middeleeuwen en eenige kennis van Middeleeuwsche toestanden eerste voorwaarden.'

Vervolgens noemt hij enkele stukken: de grafplaat uit Zevenaar, door Brom gerestaureerd, 'de tempera-schilderingen der belangrijke school van Siena, de Keulsche school en de Oud-Nederlandse school, met zijn schitterend koloriet, weelde en innigheid van kleur, in den trant van Jan van Eyck, de Italiaansche en Duitsche vroeg-rennaissance.' Van de beelden noemt hij het grote eiken beeld Maria met kind (SHB 0367),⁹⁴ een zogenoemd Marianum (niet op archiefphoto), St Franciscus van Assisi (ABM bh599), 'vol leven en realiteit, en zonder eenig manierisme, wat men bij voortbrengselen van enkele andere scholen, o.a. de Fransche, wel eens aantreft. Prachtig is bij dit beeldje de drapeering [...] en de tot in de kleinste onderdeelen conscentieuse afwerking.' Vervolgens roemt hij de aanwezige kunstnijverheid en vooral de textiele kunst 'rijk van kleur en bewonderenswaardig om den minutieusen arbeid.' Hij eindigt zijn artikel met: 'Een ieder, die maar enigszins in de kunst der middeleeuwen belang stelt, bezichtige deze tentoonstelling; hij zal zich een bezoek niet beklagen.' Ook recensent 'J.F.A.L.', dit is de eerdergenoemde conservator Jan F.A. Lindsen, is in De Utrechtse Courant (24 januari 1906)⁹⁵ vol lof en eert vooral de bijdragen van Mengelberg en Brom:

'...welke menigte schilderstukken en beeldhouwwerken heeft de heer Mengelberg niet ingezonden, daaronder een allerbelangrijke groep uit de Italiaansche schilderschool, velen daarvan is de heer Mengelberg het gelukt te bekomen uit de groote voorraad, nagelaten door de bekende Keulsche schilder en verzamelaar Ramboux, waaruit het Aartsbisshoppelijk Museum, door de vrijgevighe zorgen van Mgr. v. Heukelum zulke schoone stukken bekwam.'⁹⁶

Mogelijk wil Lindsen wat goedmaken, omdat het Aartsbisshoppelijk Museum ondanks eerdere toezeggingen niet bereid was om kunstvoorwerpen in bruikleen te geven. Met veel waardering schrijft hij over de Madonna met kind, toegeschreven aan Gerard David, eigendom van Brom, te zien op foto 3. En evenzo over de Salvator Mundi, manier Hans Memling, van Brom, die zich nu bevindt in Museum Catharijneconvent (ABM s324). 'De collectie gepolychromeerde en onbeschilderde beeldhouwwerken is niet minder uniek. Het is alweer de studieverzameling Mengelberg, welke het groote contingent levert...' en daarvan noemt hij als prachtig voorbeeld de Knielende Maria, toegeschreven aan (de omgeving van) Tilman Riemenschneider (SHB 0365). Van Gisbert Brom noemt hij het beeld Maria van Renkum. Van Jan Hendrik Brom vermeldt hij verder drie stukken, die zich nu alle drie in Museum Catharijneconvent bevinden: de H. Johannes uit de dertiende eeuw, 'meer zeldzaam dan mooi' (ABM bh490) en de wit marmeren Maria met kind, Frans, vijftiende eeuw, '...met blijde uitdrukking in de gezichten van moeder en kind' (ABM bh765), foto's 3 en 7. In de overige categorieën van kunstvoorwerpen noemt hij van Brom 'het diptiekluikje, Fransch werk XVe eeuw, der zoo vruchtbare Fransche 'Ivoriërs' (ABM i795), foto 14; van de textiele kunst uit Amersfoort de zestiende-eeuwse kazuifels uit Sevilla, het goudbrokaat uit Genua en de zeer rijke stoffen.'⁹⁷



13 Kunstvoorwerpen uit de voormalige collecties van Mengelberg en Brom, nu in Huis Bergh (SHB), Catharijne Convent (ABM), Centraal Museum Utrecht (CM) en Rijksmuseum Twenthe (RMT). Fotograaf Lex Raat, particulier bezit.

Tot besluit de uiterst kritische opmerkingen van Dr. W. Vogelsang, kunsthistoricus, onderdirecteur Nederlandsch Museum te Amsterdam (het latere Rijksmuseum) en vanaf 1907 als de eerste hoogleraar kunstgeschiedenis in Nederland werkzaam aan de Universiteit van Utrecht. Zijn recensie verscheen in het Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond (7e jaargang nr. 1). Van deze bond was het St. Bernulphusgilde lid en Mengelberg en Brom waren corresponderend lid. Beiden zullen van zijn commentaar op de hoogte zijn geweest.

Onverbloemd schrijft hij:

‘onpaedagogisch gif dat zulk een tentoonstelling verbreidt. Naar de Musea gaan de menschen nu eenmaal niet, die zijn en blijven voor de geloosde logés. Naar zulk

een, met eenige uiterlijke aanleiding op touw gezette en gewis goed bedoelde tentoonstelling gaan ze wél. -Wat neemt het publiek, dat, dit durf ik gerust te verklaren, voor 9/10 de weinig *goede* stukken *niet* vindt en niet vinden kàn, van deze verzameling mee naar huis? Een averechtsche voorstelling van de middel-eeuwsche kunst.’ [cursief van Vogelsang]

In tegenstelling tot de andere recensenten gaat hij dieper in op de mogelijke maker van het kunstwerk en op de kunsthistorische betekenis van het werk. Hij hekelt de aanwezigheid van enkele negentiende-eeuwse kopieën en noemt als enige schilderij van betekenis het portret van Everard Zoudenbalch, de thesaurier van de Utrechtse Dom, geschilderd omstreeks 1490 (CM inv.nr. 18451), ‘dat werkelijk als een puik staal van de portretkunst vóór Jan v. Scorel mag genoemd worden.’ Zie foto 11.

Ook het portret van Jacob van Driebergen, vice-deken van St. Jan, uit 1502, in bruikleen gegeven door de heren kerkvoogden, krijgt zijn waardering (niet op foto 1906). Dit schilderij bevindt zich ook in het Centraal Museum (CM inv.nr. 12432).⁹⁸ ‘Maar behalve deze is mij alleen nog een altaarvleugel van omstreeks 1400 levendig in herinnering gebleven.’ Vogelsang bedoelt hier de twee smalle altaarvleugels met vier voorstellingen uit het leven van Maria, waarvan twee zich nog bevinden in kasteel Huis Bergh (SHB 0069 a en b), zie foto 6, en twee daar bij de brand van 1939 zijn verloren gegaan. Er volgt een uitgebreide beschouwing over de mogelijke herkomst van het kunstwerk. Mengelberg noemt in de catalogus van de tentoonstelling Midden-Duitsland, tegenwoordig plaatst men het werk in Zuid-Tirol.⁹⁹ Vogelsang legt een relatie met Meister Bertram in Hamburg:

‘Het is een mooie, goed bewaarde vleugel, de vormen zijn nog geheel veertiend-eeuwsch en het is in ons, aan zoo vroege schilderkunst niet rijke land, een dubbele vreugde zoo iets te zien.’

Het zijn vooral enkele stukken van Mengelberg die zijn goedkeuring hebben:

‘...een paar *lang niet gave*, die de catalogus wel wat heel beslist aan Dunwege d.o. [de oudere] toeschrijft. Uit die *richting*, zijn ze stellig en de Dunweges, Victor en Heinrich, hadden een groot atelier.’ [cursief van Vogelsang]

Maar het reeds eerdergenoemde schilderij Abraham en Hagar naar een gravure van Lucas van Leyden, eveneens uit de collectie Mengelberg, noemt hij ‘een koude kopie’ (SHB 0065). Over een ook door Mengelberg ingebracht beeldhouwwerk schrijft hij: een ‘...wel wat ruwe, maar tenminste ongerept gelaten Maria met Christus-kind uit de 13e eeuw.’ Met haar ‘statig-strak gestyleerde houding en ongenaakbaren eenvoud’ wint deze madonna het volgens hem van de eerdergenoemde Onze Lieve Vrouwe van Renkum, in bezit van Gisbert Brom [No. 40] en van een andere madonna uit de collectie Mengelberg van omstreeks 1200 [No. *1], links op vitrine, foto 4 (verbrand). Daarover schrijft Vogelsang:

‘No. *1 is naar ’t schijnt, geheel nieuw verguld, het gezicht pretentieus bijgekleurd, de wenkbrauwen slapjes ingeteekend en dus, ‘vervalscht’. No. 40 schijnt een te krachtige bewerking ondergaan te hebben toen men het van latere polychromeering wilde ontdoen. De verflagen zijn tot verdachte gemengde kleurtjes door elkaar gewreven.’



SHB 0360

SHB 2041

SHB 0364

SHB 0365

SHB 0368

SHB 0370



SHB 0375



RMT 0722



RMT 0659



ABM bh591



ABM bh595



ABM bs765



ABM bh490



ABM bh594



ABM bh599



ABM bi795



Maria van Renkum

14 Kunstvoorwerpen uit de voormalige collecties van Mengelberg en Brom, nu in Huis Bergh (SHB), Catharijne Convent (ABM), Centraal Museum Utrecht (CM) en Rijksmuseum Twenthe (RMT). Fotograaf Lex Raat, particulier bezit.

Deze constatering van Vogelsang is waarschijnlijk juist, want toen Gisbert Brom het geheel witgeverfde Mariabeeld kocht, heeft hij de verlaag laten verwijderen. Dat zou nogal grondig zijn gebeurd.

Ook de Knielende Maria, toegeschreven aan Riemenschneider (SHB 365), eveneens van Mengelberg, vindt waardering, net als bij J.F.A. Lindsen en recensent X. Vogelsang denkt eerder aan een kunstenaar uit de werkplaats van Riemenschneider, zoals ook heden de lijst van Huis Bergh vermeldt.

Het houten beeld Johannes onder het kruis, uit de collectie Brom, toen gedateerd omstreeks 1200, noemt Vogelsang zelfs lelijk en de datering vindt hij willekeurig en totaal onduidelijk. Het beeld vormt nu een van de topstukken van het Catharijneconvent (ABM bh490) en men dateert het nog steeds ca. 1200.¹⁰⁰ Vogelsang:

‘Is men zeer mild gestemd, dan zou men nog een stuk of drie vier nummers kunnen citeren, die allen wel tweede-rangswerk zijn, maar toch om hun duidelijk uitgesproken Nederl. karakter een zekere aantrekkingskracht hebben.’

Vogelsang uit veel kritiek op hoe kunstwerken zijn gerestaureerd. Dat zagen we al bij Onze Lieve Vrouw van Renkum en de eerder genoemde no. *1. Het betreft ook de door Jan Hendrik Brom net gerestaureerde geel-koperen Grafplaat, vijftiende eeuw, van de rooms-katholieke kerk te Zevenaar (niet op archiefphoto), waar de andere recensenten juist zo lovend over waren:

‘...maar triester kan men niet door iets léelijks gestemd worden, dan door de blijkbaar geheel onjuiste behandeling, óf mishandeling van een zoo voortreffelijk en zeldzaam document.’

Vogelsang besluit zijn recensie met werkelijk veel lof voor de textiele kunst. Opmerkelijk is dat hij, anders dan Jan Kalff, geen kritiek uit op restauraties van kazuifels en dalmatieken waarbij de oorspronkelijke versleten stof onder de prachtige borduursels is vervangen door nieuwe stof, vaak van veel helderder kleur.

Tot slot

In het jaarverslag over het verenigingsjaar 1905-1906 verheugde het bestuur zich over de grote opkomst bij de acht tentoonstellingen dat jaar. In totaal hadden toen 7.638 personen de tentoonstellingen bezocht. Met 1.407 bezoekers overtrof de Lustrumtentoonstelling van Oude Kunst ruim het gemiddelde. Toch was men teleurgesteld:

‘Wij kunnen ons echter niet ontveinzen, dat de feesttentoonstelling niet aan de verwachtingen van het bestuur heeft beantwoord. De medewerking, ons aanvankelijk toegezegd door de directie van het Aartsbisshoppelijk Museum hier ter stede, werd ons op ‘t laatst toch onthouden.

De vriendelijke hulp van menige parochie en particulier uit de provincie, den steun, dien wij ontvingen door de interessante verzamelingen van de heeren Mengelberg en Brom en de bereidwilligheid, waarmede de Oud-Bisshoppelijke Clerezy te Amersfoort ons haar schatten afstond, herdenken wij echter in ‘t bijzonder.’

Drie dagen na sluiting van de lustrumtentoonstelling was alweer de volgende expositie in Voor de Kunst: een verkooptentoonstelling van schilderijen en aquarellen bijeengebracht door kunsthandel C.M. van Gogh in Amsterdam. Van Gogh verzorgde ook de catalogus met prijslijst. Er kwamen tussen 17 februari en 4 maart 1.163 bezoekers.

De auteur bedankt directeur Marijke Brouwer en medewerkers van Kasteel Huis Bergh voor hun welwillende medewerking, Paul R. Th. Zander ter Maat en Jan Willem Spruijt voor het ter beschikking stellen van historische foto's en Lex Raat voor alle door hem gemaakte of bewerkte foto's in dit artikel.

ARCHIEVEN

Het Utrechts Archief (HUA)

Archief Voor de Kunst, AVDK, toegang 777-2

- inv.nr. 4, Notulen 1901/1902 - 1907/1908

- inv.nr. 9, Jaarverslagen

- inv.nr. 45, Verbouwing

- inv.nr. 74, Stukken betreffende tentoonstellingen en lezingen 1905/1906, 1906/1907

- inv.nr. 82, Catalogi van tentoonstellingen

- inv.nr. 82a, 9 foto's tentoonstelling Oude Kunst 1906

Katholiek Documentatie Centrum Nijmegen (KDC)

Archief Edelsmidse Brom

Stichting Huis Bergh

Archief Dr. J.H. van Heek, inv.nr. 111.3

LITERATUUR

Abelmann 2018 ► Annelies Abelmann, www.themengelbergstudios.com

[Auteur onbekend] z.j. ► *'Aangekocht van Mengelberg'*, digitale lijst Huis Bergh met afbeeldingen en omschrijvingen van objecten uit de voormalige collectie Mengelberg, nu aanwezig in Huis Bergh, 's-Heerenberg, z.j.

[Auteur onbekend] 1886-1916 ► *St. Bernulphusgilde Utrecht. Verslag 1886-1916, Utrecht 1916.*

[Auteur E] 1906 ► [Auteur E], 'Voor de Kunst. De tentoonstelling van Middeleeuwsche Kunst', krant onbekend januari/februari 1906.

[Auteur X] 1906 ► [Auteur X], 'Eene belangrijke tentoonstelling', *Utrechtsche Courant* 24 januari 1906.

Balk 2006 ► H. Balk, *De kunstpaus H.P. Bremmer 1871-1956, Bussum 2006.*

Bouvy 1968 ► D. Bouvy, 'Voorwoord', in: *Kunstwerken uit de aan het Aartsbisshoppelijk Museum gelegateerde Kerncollectie Brom, tentoonstellingscatalogus Utrecht (Aartsbisshoppelijk Museum) 1968*, 1-5.

Brom en Mengelberg 1906 ► [J. Brom en F.W. Mengelberg, red.], *Tentoonstelling van Middeleeuwsche kunstwerken. Bijgebracht uit de provincie Utrecht/ ter viering van het Eerste Decennium der Vereeniging, tentoonstellingscatalogus Utrecht (Voor de Kunst) 14 januari - 11 februari 1906.*

Cat. Utrecht 1968 ► *Kunstwerken uit de aan het Aartsbisshoppelijk Museum gelegateerde Kerncollectie Brom, tentoonstellingscatalogus Utrecht (Aartsbisshoppelijk Museum) 1968. Met een voorwoord van D.B. [Desiré Bouvy]*

Defoer 2008 ► Henri L.M. Defoer, 'Middeleeuwse beelden in Huis Bergh', in: Victor M. Schmidt, D. Visser (samenst.), A. Vries (red.), *Avonturen met een collectie. Ontdekkingen in de verzamelingen van Huis Bergh, 's- Heerenberg 2008*, 53-64.

Van Dijke 2011 ► Frouke van Dijke, 'Van braaf tot stout. De vereniging Voor de Kunst (1895-1938)', *Jaarboek Oud-Utrecht* (2012), 113-133.

Dijkstra e.a. 2002 ► J. Dijkstra, P.P.W.M. Dirkse en A.E.A.M. Smits, *De schilderijen van Museum Catharijneconvent, Utrecht/Zwolle 2002.*

Filedt Kok 2008 ► Jan Piet Filedt Kok, 'Lucas van Leyden als voorbeeld', in: Victor M. Schmidt, D. Visser (samenst.), A. Vries (red.), *Avonturen met een collectie. Ontdekkingen in de verzamelingen van Huis Bergh, 's- Heerenberg 2008*, 68-73.

Gieles 2013 ► Roland Gieles, *Eenvoud, Schoonheid en Devotie. De collectie Ramboux in Nederlands bezit, masterscriptie Universiteit Utrecht, 2013, via dspace.library.uu.nl.*

Van Gruting 2018 ► René van Gruting, Documentatie (2018, niet gepubliceerd) bij een artikel in voorbereiding, te publiceren in *Nieuwe avonturen met een collectie, 's-Heerenberg 2019.*

Haakma 2001 ► Suzette Haakma, *Leven voor de kunst. Etha Fles, een portret, Utrecht 2001*

Van Heek 1987 ► J.H. van Heek en R. R. A. van Gruting (red.), *Huis Bergh. Kasteel en collectie, Nijmegen 1987.*

Helmus 2011 ► L.M. Helmus, *Catalogue of Paintings 1363-1600, Utrecht (Centraal Museum) 2011.*

Hufen Hzn 2014 ► Rob Hufen Hzn, *Meesters voor God en Kerk. De familie Brom, hun edelsmidse en knechten te Utrecht [1856-1962], Nijmegen 2014.*

Juffermans 1996 ► Jan Juffermans, *Met stille trom. Beeldende kunst en Utrecht sinds 1900, Utrecht 1996.*

Kalff 1906 ► [Jan Kalff], "'Voor de Kunst" te Utrecht. Tentoonstelling van Middeleeuwsche Kunstwerken', *Algemeen Handelsblad, januari/februari 1906.*

Kutsch-Lojenga 2000 ► Annemarie Kutsch-Lojenga, *Huis Bergh, kasteel-kunst-geschiedenis, 's Heerenberg 2000.*

Lindsen 1906 ► J.F.A. Lindsen, 'Kunst en Letteren. 1895 - Voor de Kunst- 1905', krant onbekend, januari 1906.

Looijenga 1983 ► A.J. Looijenga, 'Eine unbekannte Biographie des Bildhauers Friedrich Wilhelm Mengelberg', *Jahrbuch des kölnischen Geschichtsvereins* 54 (1983), 189-210.

Looijenga 1991 ► A.J. Looijenga, *De Utrechtse School in de neogotiek. De voorgeschiedenis en het Sint Bernulphusgilde, proefschrift Rijksuniversiteit Leiden 1991.*

De Meyere 1977 ► J.A.L. de Meyere, 'Portretten van Evert Zoudenbalch', *Jaarboek Oud Utrecht* (1977), 56-70.

Van Mierlo 1990 ► H.J.M. van Mierlo, *De sculpturen uit de verzameling van Friedrich Wilhelm Mengelberg in Huis Bergh te s' Heerenberg, doctoraalscriptie Eindhoven/Utrecht 1990.*

Nijhof 2008 ► Wim H. Nijhof, *J.H. van Heek (1873-1957), Kunst, katoen en kastelen*, Zwolle 2008.

Peters 2012 ► Elmer Peters, *Naar de Middeleeuwen. Het Aartsbisshoppelijk Museum in Utrecht vanaf het begin tot 1882, Utrecht 2012.*

Raat 2009 ► Pieter Raat, *Verleen Heer dezen Huize Vrede Dat nimmer 't kwade er binnen trede: Alfred Tepe - Friedrich Wilhelm Mengelberg - Maliebaan 80-84 te Utrecht. Scriptie TU Delft, 2009, HUA 77536 PK:DK 2010-75.*

Schmidt 2008a ► Victor M. Schmidt, 'Inleiding', in: Victor M. Schmidt, D. Visser (samenst.), A. Vries (red.), *Avonturen met een collectie. Ontdekkingen in de verzamelingen van Huis Bergh, 's Heerenberg 2008*, 9-14.

Schmidt 2008b ► Victor M. Schmidt, 'Drie Florentijnse Renaissance-schilderijen', in: Victor M. Schmidt, D. Visser (samenst.), A. Vries (red.), *Avonturen met een collectie. Ontdekkingen in de verzamelingen van Huis Bergh, 's Heerenberg 2008*, 141-154.

Staal 1994 ► Casper H. Staal, 'Gerardus Wilhelmus van Heukelum, de Utrechtse neogoticus', *Madoc* (1994), 166-174, via www.dbnl.org.

Van Vlierden 2004 ► M. van Vlierden, *Hout- en steensculptuur van Museum Catharijneconvent, ca 1200-1600, Zwolle/ Utrecht 2004.*

Vogelsang 1906 ► W. Vogelsang, 'Tentoonstelling van Middeleeuwsche kunstwerken', *Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond jaargang 7, nr. 1, nagekomen berichten, 35-40, via journals.library.tudelft.nl.*

Welkenhuizen-Maats 2008 ► Isabeth Welkenhuizen-Maats, 'Twee vroeg-vijftiende-eeuwse retabelluiken', in: Victor M. Schmidt, D. Visser (samenst.), A. Vries (red.), *Avonturen met een collectie. Ontdekkingen in de verzamelingen van Huis Bergh, 's Heerenberg 2008*, 102-108.

Wilmer 2017 ► Tolien Wilmer, 'Elisabeth Adriany-Hovy, een leven voor de kunst', *Oud-Utrecht* (2017) 6, 186-191.

Van Winter 1973 ► Johanna Maria van Winter, 'Vijftig jaar en langer musea in de stad Utrecht', *Jaarboek Oud-Utrecht* (1973), 187-203, via [dspace.library.uu.nl> JOUT_1973-01_11](https://dspace.library.uu.nl/JOUT_1973-01_11)

NOTEN

- 1 Naar het huizencomplex Maliebaan 80-84 is bouwhistorisch onderzoek verricht. Raat, 2009.
- 2 In 1938 is Voor de Kunst opgegaan in het Genootschap Kunstliefde. Kunstliefde is nog altijd gehuisvest in het voormalige pand van Voor de Kunst: Nobelstraat 12. www.kunstliefde.nl. Het archief van beide genootschappen ligt in Het Utrechts Archief, HUA 777-2 en HUA 777-1. Voor de geschiedenis van Voor de Kunst zie Van Dijke 2012.
- 3 In 1895, het jaar van oprichting, had Voor de Kunst al 257 leden; in 1906, het jaar van de tentoonstelling Oude Kunst het record-aantal van 814 leden. Van Dijke 2012, 119. Over het kunstklimaat in Utrecht zie Juffermans 1996, 9-14. Voor een beschrijving van het leven van Etha Fles: Haakma, 2001. Kunstenaars met wie Etha Fles bevriend was waren onder meer Antoon Derkinderen (1859-1925), gehuwd met Jo[hanna] Besier (1865-1944), Jan Toorop (1858-1928), Jan Veth (1864-1925), Johan Thorn Prikker (1868-1932) en Wilhelmina 'Wally' Moes (1856-1918), <https://rkd.nl>, [geraadpleegd mei 2018].
- 4 Kalff 1906; Van Dijke 2012, 116.
- 5 H.P. Bremmer (1871-1956), kunstcriticus, kunstschilder, verzamelaar en kunstpedagoog. Hij werd bekend door zijn cursussen over kunst, als adviseur voor de kunstverzameling van Helene Kröller-Müller en zijn artikelen in het tijdschrift Beeldende Kunst. www.wikipedia.nl, [geraadpleegd mei 2018]. Bijna alle Utrechtse cursisten van Bremmer waren lid van Voor de Kunst. Van Dijke 2012, 120. Zie ook: Balk 2006.

- 6 Isaac Israëls (1865-1934), Vincent van Gogh (1853-1890), Jan Toorop (1858-1928), Antoon Derkinderen, Richard Roland Holst (1868-1938) en Chris Lebeau (1878-1945), <https://rkd.nl>, [geraadpleegd mei 2018].
- 7 Dr. N. J. Singels (1857-1931), classicus, van 1883-1818 leraar klassieke talen aan het Stedelijk Gymnasium Utrecht en van 1902-1918 rector. www.wikipedia.nl, [geraadpleegd mei 2018].
- 8 Elisabeth Adriani-Hovy (1873-1957). Zie over haar leven en werk: Wilmer 2017.
- 9 Bramine Hubrecht (1855-1913), kunstschilder van stillevens, genre- en figuurvoorstellingen, landschappen en portretten, heeft veel gëxposeerd en is met prijzen onderscheiden, <https://rkd.nl/explore/artists/88428>, [geraadpleegd mei 2018]. Ze schilderde in 1907 een portret van Wilhelm Mengelberg.
- 10 Coenraad Wolter Jan Kymmell (1863-1924), Nederlands kunstschilder. Hij bewoonde de Havesate Mensinge te Roden en was regelmatig in Utrecht waar hij rechten had gestudeerd. www.wikipedia.nl, [geraadpleegd mei 2018].
- 11 Architect J.A. van Straaten jr. (1862-1920) was samen met architect B.A. Lubbers ontwerper van o.a. De Bijenkorf in Amsterdam (1912-1915). Van Dijke 2012, 118. www.wikipedia.nl, [geraadpleegd mei 2018].
- 12 Van de bouwplannen der vereeniging Voor de Kunst en haar IVde jaarverslag 1898-1899, HUA 777-2-9.
- 13 Jaap Roëll, 'De twee bogen in de bovenzaal van Kunstliefde', Nieuwsbrief Kunstliefde 24, nr. 235 (nov. 2010), http://www.kunstliefde.nl/content/files/235_website.pdf, [geraadpleegd juni 2018].
- 14 Van de bouwplannen der vereeniging Voor de Kunst en haar IVde jaarverslag 1898-1899, HUA 777-2-9.
- 15 HUA 777-2-74.
- 16 Notulen bestuursvergadering van 7 oktober 1905, HUA 777-2-4.
- 17 HUA 777-2-74.
- 18 Jaarverslag 1905/1906, HUA 777-9.
- 19 IVde jaarverslag 1898-1899, HUA 777-2-9.
- 20 Notulen bestuursvergadering 24 december 1904, HUA 777-2-4.
- 21 Notulen bestuursvergadering 14 april 1905, HUA 777-2-4.
- 22 Notulen bestuursvergadering 24 juni 1905, HUA 777-2-9. Dit voorstel werd uiteindelijk gerealiseerd in de expositie Kunst, met betrekking tot de ontwikkeling en opvoeding van het kind, direct na de zomer 1906, de eerste van het nieuwe seizoen.
- 23 Notulen bestuursvergadering 24 juni 1905, HUA 777-2-9.
- 24 W. Croockewit WAZn.(1862-1940) was conservator van Museum Flehite te Amersfoort, www.archiefeemland.courant.nu, [geraadpleegd juni 2018].
- 25 Notulen bestuursvergadering 9 september 1905, HUA 777-2-4.
- 26 Staal 1994, 173.
- 27 Van Winter 1973, 187, [geraadpleegd mei 2018].
- 28 Voor bijdrage Muller zie onder 'Drukkunst' in catalogus tentoonstelling 1906.
- 29 Looijenga 1983, 193.
- 30 Staal 1994, 169. Voor een korte biografie van Van Heukelum zie Staal 1994 en Gieles 2013, 17-19.
- 31 Looijenga 1983, 200-206, Looijenga 1991, 342-374. Van Heukelum was de eerste deken van het gilde en bleef dat tot zijn dood in 1910.
- 32 Voor de diverse ledenlijsten zie Verslag St. Bernlufusgilde 1886-1916.
- 33 Mengelberg en Van Heukelum kochten beiden bij veilinghuis Lempertz in Keulen in 1867 stukken uit de collectie van J.A. Ramboux. Volgens Gieles 2013 kocht Van Heukelum 25 vroege Italianen, Mengelberg 26. Samen met het Keulse Wallraf-Richartz en een adellijke verzamelaar uit Hongarije behoorde[n] Van Heukelum [en Mengelberg] tot de voornaamste kopers op deze veiling. Peters 2012, 92-93, Gieles 2013, 21.
- 34 Zie voor de collectie Mengelberg de inventarislijst van 1920, opgesteld door Hans Mengelberg, Archief Dr. J.H. van Heek, inv.nr. 111.3 Zie voor de geschiedenis van Huis Bergh en haar kunstcollectie Van Heek 1987 en Kutsch-Lojenga 2000. Over het leven van J.H. van Heek zie Nijhof 2008.
- 35 In 2020, 100 jaar nadat de verzameling van Mengelberg in Huis Bergh arriveerde, vindt in kasteel Huis Bergh een tentoonstelling plaats gewijd aan stukken uit deze collectie.
- 36 De foto's van de tentoonstelling van 1906 helpen om de Mengelbergcollectie van vóór de brand te reconstrueren.

- 37 Zie voor de geschiedenis van Edelsmidse Brom: Hufen Hzn 2014.
- 38 Hellner (1819-1901) was geen onbekende voor Jan Hendrik Brom: Hellner had zijn vader Gerard Bartel Brom aangesteld tot zijn vertegenwoordiger in het aartsbisdom Utrecht. Hufen 2014, 48-50, Peters 2012, 60.
- 39 Cat. Utrecht 1968.
- 40 Over deze brede stroming onder Rooms-Katholieken, waaronder ook kunstenaars, in de 19e tot begin 20e eeuw, ook wel genoemd 'Ultramontanisme', zie de website van Annelies Abelmann: www.themengelbergstudios.com, [geraadpleegd april 2018].
- 41 Brief van Hans Mengelberg aan J.H. van Heek van 5 november 1919: 'Hooggeachte Heer van Heek, Mede namens mijn Moeder breng ik U hiermede dank, dat de collectie van onze onvergetelijken Vader voor Holland behouden is gebleven. Telkens wanneer ik de eer had U in ons kunstenaarshuis te mogen begroeten, was mijn overtuiging sterker dat U voor de kunst der oude meesters, hun studiezijn en schoone gevoelens met hart en ziel toegedaan waart.' Archief SHB 111.3.
- 42 Notulen Vergadering van de Commissie voor de Tentoonstelling van Oude Kunst, 14 oktober 1905, HUA 777-2-74.
- 43 Notulen Vergadering van de Commissie voor de Tentoonstelling van Oude Kunst, 25 Nov. 1905, HUA 777-2-74.
- 44 Oud-Bisschoppelijke Clerezy is synoniem voor Oud-Katholieke Kerk. In Amersfoort was de Oud-Katholieke parochie en kerk St Gregorius en het Oud-Katholiek seminarie. www.archiefeemland.nl, [geraadpleegd juni 2018]. Beide stuurden bruiklenen, HUA 777-2-74.
- 45 De bruiklenen werden niet altijd goed verpakt: een medewerker van kunsthandel C.M. van Gogh in Amsterdam schrijft op 8 maart 1906, na een expositie in Voor de kunst, over een aquarel die zonder glas en met bloedvlekken op het passepartout en aquarel beschadigd '... gelukkig in lichten graad' is teruggekomen. En de kunstenaar Antoon Derkinderen stuurde voor de expositie van 18 maart 1906 zijn ontwerptekeningen voor de beschildering van een zaal in de nieuwe beurs voor de Kamer van koophandel in Amsterdam onverpakt, zonder kisten en zonder glas naar Voor de Kunst. Hij schrijft hierover: 'Eenige voorzichtigheid (is) wel noodig, vooral bij het natte weer.' HUA 777-2-74. Stukken waren verzekerd tijdens transport, bij brand en diefstal tijdens exposities. Polissen in archief HUA aanwezig.
- 46 Museum voor Kunstnijverheid, opgericht in 1884, met als doel het in Nederland stimuleren van toegepaste kunst. Gevestigd Wittevrouwenkade 6a en hoorde bij de Kunstnijverheidsschool aan de Wittevrouwenkade. Had een duidelijk educatief doel. Bezat een schoolcollectie van stijlfragmenten. De originele stukken uit de collectie zijn in 1920 aangekocht door de gemeente en in 1922 ondergebracht in de nieuwe afdeling Kunstnijverheid van het Centraal Museum. Van Winter 1973, 190-191.
- 47 HUA 777-2-74.
- 48 Brom en Mengelberg 1906. HUA 777-2-74.
- 49 In de tentoonstellingscatalogus van 1906 staat: 'De met een * gemerkte nummers zijn uit de studieverzameling MENGELBERG.' Hierdoor kunnen we zien dat zijn aandeel in de tentoonstelling het grootst is: in totaal minstens 49 schilderstukken, 34 beeldhouwwerken, 11 metaalwerken is samen minstens 94 kunstvoorwerpen.
- 50 Utrecht januari 1906. J.F.A.L. [De Utrechtse recensent J.F.A. Lindsen]. Interpunctie in citaat is van Lindsen.
- 51 Peters 2012, 135.
- 52 Aangekocht van Mengelberg, digitale lijst van nu in Huis Bergh aanwezige objecten uit de voormalige collectie van Huis Bergh.
- 53 Zie over het altaar in de kapel van het Jezuietencollege in Valkenburg: Annelies Abelmann, www.themengelbergstudios.com, [geraadpleegd april 2018]. In 2019 worden opnieuw enkele kunsthistorische beschouwingen gepubliceerd van (verloren gegane) objecten, afkomstig uit de verzameling van Mengelberg, in Nieuwe avonturen met een collectie. Ontdekkingen in de verzamelingen van Huis Bergh [vermoedelijke titel].
- 54 Van Mierlo 1990, 120-130, en zie noot 52.
- 55 Van Mierlo 1990, 29-45, en zie noot 52.
- 56 Gruting 2018. In zijn Documentatie bij zijn in 2019 te verschijnen artikel in Nieuwe Avonturen met een collectie. Ontdekkingen in de verzamelingen van Huis Bergh [vermoedelijke titel] behandelt hij enkele objecten uit de verzameling van Mengelberg die in 1939 in Huis Bergh zijn verbrand. Volgens Henri Defoer, mededeling 2018, zijn de twee ridders negentiende-eeuws.
- 57 Zie noot 52.
- 58 Ibidem.
- 59 Van Heek 1987, 151 en 157, en zie noot 52.

- 60 Van Heek 1987, 140 en 145, en zie noot 52.
- 61 Zie noot 52.
- 62 Schmidt 2008a, 12.
- 63 Schmidt 2008b, 141-146, Kutsch-Lojenga 2000, 90, Van Heek 1987, 136, en zie noot 52.
- 64 Kutsch-Lojenga 2000, 86, Van Heek 1987, 148 en 157, en zie noot 52.
- 65 Dijkstra e.a. 2002, 49.
- 66 Kutsch-Lojenga 2000, 86, Van Heek 1987, 140 en 145, en zie noot 52.
- 67 Van Mierlo 1990, 45-51.
- 68 Zie noot 52.
- 69 Defoer 2008, 54 en 57, Van Mierlo 1990, 89-98, en zie noot 52.
- 70 Welkenhuizen-Maats 2008, 102-109, Kutsch-Lojenga 2000, 101, Van Heek 1987, 164 en 165, en zie noot 52.
- 71 Van Vlierden 2004, 38 en 228.
- 72 Voor de bijbehorende Mariafiguur was het al te laat. Van Vlierden 2004, 62. Bouvy 1968, 4. Hufen Hzn 2014, 59.
- 73 Van Vlierden 2004, 205.
- 74 Van Mierlo 1990, 111-120, Van Heek 1987, 122, en zie noot 52.
- 75 Van Heek 1987, 164 en 167, en zie noot 52.
- 76 Filedt Kok 2008, 68-72, en zie noot 52.
- 77 Van Mierlo 1990, 51-60, en zie noot 52.
- 78 Van Gruting 2018, 17-21.
- 79 Defoer 2008, 56-61, Van Heek 1987, 115 en 118, Van Mierlo 1990, 59-70 en zie noot 52.
- 80 Niet gepubliceerde presentatie van Henri Defoer op 8 mei 2008 bij de opening van de tentoonstelling Avonturen met een collectie in kasteel Huis Bergh. De negentiende-eeuwse kopie uit het atelier van Mengelberg staat nu in Huis Bergh naast het origineel.
- 81 Deze St. Sebastiaan is samen met de eerder genoemde reliekarm van foto 4 tegelijk met de overige stukken uit de verzameling Mengelberg naar Huis Bergh gekomen. Niet duidelijk is wanneer en hoe beide objecten, tezamen met nog een aantal stukken, in bezit van Rijksmuseum Twenthe zijn gekomen.
- 82 Van Vlierden 2004, 68.
- 83 Van Mierlo 1990, 79-89.
- 84 'Drieluik- eikenhout, voorstellende "De calvarieberg" met Maria, Magdalena, lansman, enz. in heerlijke kleuren. Om de hoofdgroep medaillons met zes voorstellingen uit Christus' leven. Op de vleugels, binnenzijde links "Christus neemt het Kruis op Zijne schouders" en rechts "De opstanding uit het Graf". Aan de buitenzijde links "Maria en kind" door Engelen gedragen, rechts "De jonge v.d. Heyde van Doornenburg" knielende; met het familiewapen 1430. Cornelis van Oostzaanen. Holl.' Door zoon J.H.A. van Heek erbij geschreven: 'verbrand (1939). Was volgens Vader belangrijk.' No 1 van inventarislijst 'Collectie W. Mengelberg sr.' opgesteld door Hans Mengelberg, handgeschreven versie. Archief Stichting Huis Bergh inv. nr. 111.3. Van Gruting 2018, 25, 26.
- 85 Van Vlierden 2004, 138.
- 86 Zie noot 52.
- 87 Van Heek 1987, 162, en zie noot 52.
- 88 Dijkstra e.a. 2002, 146.
- 89 Zie voor beide schilderstukken noot 52.
- 90 Zie noot 52.
- 91 De Meyere 1977; Helmus 2011, 53 en 333-339.
- 92 Van Vlierden 2004, 69.
- 93 Van Heek 1987, 164 en 170, Kutsch-Lojenga 2000, 92, en zie noot 52. Niet op foto's tentoonstelling 1906 te zien, wel op kleine kleurenfoto's.
- 94 Defoer 2008, 61-63, Kutsch-Lojenga 2000, 130, Van Mierlo 1990, 98-111, Van Heek 1987, 120 en 121, en zie noot 52.
- 95 Boven het krantenknipsel is met pen geschreven: 'Utr. Courant 24 Januari 1906', HUA 777-2-74.

- 96 Johann Anton Ramboux (1790-1866). Tot zijn overlijden in 1866 had Anton Ramboux 391 vroege Italiaanse schilderijen. Hij had deze als conservator van het Keulse museum Wallraf (1843-1866) in een aparte zaal van het museum ondergebracht omdat hij de vroege Italiaanse kunst voor een groot publiek toegankelijk wilde maken. Zijn totale kunstverzameling was echter veel groter: deze vulde enkele zalen van het Museum Ramboux binnen het in 1861 opgerichte stedelijk museum Wallraf-Richartz. Ramboux hoopte dat de stad Keulen zijn complete verzameling zou aankopen, maar vond het bedrag dat het stadsbestuur beschikbaar stelde te laag. Na zijn dood werd de verzameling in 1867 geveild bij J.M. Heberle (H. Lempertz). Van Heukelum en Mengelberg bezochten beiden deze veiling, Peters 2012, 91-92. Ramboux als verzamelaar en conservator, zie Gieles 2013, 12-17.
- 97 Het Oud-Katholiek Museum voor Kerkelijke Kunst en Geschiedenis in Nederland is geopend in 1928 in de voormalige schoolkerk van St Gertrudiskerk te Utrecht. In 1970 is de collectie overgebracht naar het Catharijneconvent .
- 98 Helmus 2011, 343-348.
- 99 Isabeth Welkenhuizen-Maats 2008, 102-109.
- 100 Bouvy 1968; Van Vlierden 2004, 62.



RASA in de Pauwstraat anno 2016. Foto Maarten Mooijman.

RASA, 46 jaar kunst en cultuur in de frontlinie

Jeanneke den Boer studeerde Sociale Wetenschappen en Rechten aan de Universiteit Utrecht. Van 1986 tot 2003 werkte zij bij RASA, achtereenvolgens als programmeur en directeur. Vanaf 2003 is zij zelfstandig ondernemer in de culturele sector. Vanuit DB Consult werkt zij als programmamaker, projectleider en beleidsadviseur voor musea, festivals, muziekpodia, kunstvakopleidingen en overheden. Zij geeft lezingen over wereldmuziek in concertzalen, theaters en hogescholen. Sinds 2008 initieert zij met Stichting Culture Connection festivals, muziekproducties en het programma Arabic Crossroads.

Ruim 46 jaar vervulde podium RASA een voorhoedefunctie in het Utrechtse culturele leven. Eind januari 2017 sloten de deuren van dit unieke culturele centrum aan de Pauwstraat, dat vanaf het prille begin de ontwikkelingen in maatschappij en cultuur nauwgezet volgde en als inspiratie voor haar activiteiten nam. Van een scholierencentrum met de democratiseringsgedachte hoog in het vaandel groeide RASA in de zeventiger jaren uit tot een centrum voor politieke cultuur, om vervolgens migrantencultuur te omarmen, te pionieren met wereldmuziek en kunst en cultuur uit alle werelddelen in de programmering op te nemen. Veel buitenlandse artiesten gaven er hun eerste Nederlandse optreden; legendarische concerten en spraakmakende programma's vonden er plaats. RASA was partner in succesrijke nieuwe initiatieven als de theatergroep Dox en de Flamenco Biënnale. In dit artikel een terugblik op de kleurrijke geschiedenis van RASA en enkele hoogtepunten uit haar bestaan.

*'There are few places in the world like RASA in the beautiful Dutch town of Utrecht. It's home to an easy-going venue dedicated to top quality world music.'*¹

Voorgeschiedenis: Vrijheid en blijheid in jongerensentrum Kasieno

In 1967 vindt het eerste Utrechtse jongerenfestival in de Margriethal van de Jaarbeurs plaats. Het evenement draagt de tot de verbeelding sprekende naam A Flight To Lowlands' Paradise.² Op het programma staan meer dan twintig Nederlandse popgroepen waaronder de Bintangs, Motions en Outsiders. Daarnaast is er een bont spectrum aan activiteiten met theater, experimentele dans en poëzie, film, bodypainting en lichtshows. Het festival weet zo'n 10.000 bezoekers uit heel Nederland te trekken en is een groot succes. De tweede editie in 1968 belooft nog meer spektakel. Het programma is veelbelovend met een aantal spraakmakende buitenlandse top acts; de kaarten zijn dan ook snel uitverkocht. Waar de eerste editie van 'Flight' vrijwel vlekkeloos is verlopen, gaat er deze keer van alles mis. De organisatie kan de grote toeloop aan publiek niet aan, waardoor er zowel buiten bij de ingang als binnen grote chaos en ongeregelde heden ontstaan. Tot overmaat van ramp komt op het laatste moment publiekstrekker Jimi Hendrix niet opdagen. Pink Floyd en The Pretty Things zijn wel van de partij en geven gedenkwaardige optredens.³ In een tijd waarin Utrecht nog nauwelijks jeugdcultuur kent, brengen de twee popfestivals avant la lettre flinke reuring teweeg. Zoals de organisatoren zeggen: 'Door de Flight is er iets ontwaakt in de Utrechtse jeugd'.⁴ De festivalorganisatoren pleiten dan ook voor een permanente voorziening voor jongerencultuur. Die komt er eind 1968 in de hoedanigheid van 'jongerensentrum Kasieno' dat een onderkomen vindt in een veelkleurig slooppand aan het Paardenveld. In hetzelfde jaar opent in een oude kerk aan de Weteringschans in Amsterdam een 'cosmisch ontspanningscentrum' dat de naam Paradiso draagt. Het zijn de hoogtijdagen van de Flower Power, van de hippies, psychedelische muziek, love & peace en het experimenteren met drugs. Het programma in Kasieno bestaat uit films en optredens van Nederlandse band en de sfeer van de sixties is alom aanwezig. Binnen een jaar zijn er echter grote financiële problemen en wordt het centrum tijdelijk gesloten om orde op zaken te stellen.⁵

Kasieno aan het Paardeveld in 1969.

Foto Het Utrecht Archief, cat.nr. 68409



Scholierensentrum met een schone lei

Op 10 oktober 1970 gaat het pand aan het Paardenveld weer open. De nieuw aangetreden staf wil met een schone lei beginnen en om dat te illustreren verven ze het bont beschilderde gebouw helemaal wit.⁶ Het centrum heet voortaan RASA. De vers geformuleerde doelstelling luidt: 'Mensen bewust maken dat de huidige (kapitalistische) samenleving steeds meer onmenselijk is en samen met hen zoeken naar mogelijkheden voor een leefbare samenleving.' Jongeren en middelbare scholieren vormen de primaire doelgroep voor RASA. Met popconcerten, soos-avonden en cursussen jazzballet, yoga en volksdans willen de medewerkers de jeugd binnen krijgen. Nederlandse groepen als Focus, Solution en Supersister treden op. Organisatorisch vindt RASA ondersteuning bij de in 1971 opgerichte Stichting Vrije Sentra (SVS), die ook De Kargadoor en De Raadskelder onder zijn hoede heeft.⁷

De naam is afgeleid van Tabula Rasa, Latijn voor 'schone lei, onbeschreven blad'. In de taal Sanskriet en in de klassieke Indiase kunstbeschouwing duidt het woord op de emotie die een kunstenaar met zijn werk bij een toeschouwer weet op te roepen. Dit sluit perfect aan bij wat het podium RASA met zijn programma's beoogt: het beroeren van het gemoed van de toehoorders en een levendige uitwisseling tussen publiek en artiesten.

Verhuizing naar de Pauwstraat

Na twee jaar moet het RASA-pand aan het Paardenveld wijken voor de ingrijpende veranderingen in de binnenstad (demping singels, bouw Hoog Catharijne) en wordt het gesloopt. RASA verhuist tijdelijk naar het NV-Huis aan de Oudegracht 245, waar later concertzaal Tivoli en creatieve broedplaats Kytopia komen, om daarna huisvesting te vinden in een voormalige verffabriek aan de Pauwstraat. Om de verffabriek functioneel te maken is een flinke verbouwing nodig en daarvoor tekent de vermaarde Utrechtse architect Mart van Schijndel. In april 1974 trekt RASA naar de Pauwstraat waar het zal blijven tot aan de sluiting in 2017. In het gloednieuwe pand ontwikkelt het scholierencentrum een programma met creatieve cursussen, informatieve activiteiten en enkele tientallen concerten per jaar. De staf scherpt het beleid aan en de nieuwe doelstelling van RASA luidt: 'Via recreatie en ontspanning komen tot politiek-inhoudelijke activiteiten en informatie teneinde bij scholieren een bewustwordingsproces op gang te brengen.'⁸ Daartoe werd onder andere op vrijdagmiddag een scholierencafé gehouden, waar overigens ook geblowd kon worden.

In de zeventiger jaren is RASA de gelegenheid voor popconcerten in Utrecht. Bekende Nederlandse bands als Kayak en Alquin treden er op en ook klinkende namen uit het buitenland zoals John Cale, Nico, Osibisa, Kevin Coyne, Kraftwerk en Magna Carta staan op het programma. Tot 1977 is RASA een belangrijke popzaal, waar trendsettende bands hun opwachting maken en waar jongeren uit de wijde omstreken naartoe gaan om hun helden te zien optreden.⁹

Aksie tegen de gevestigde orde

In de jaren zeventig gaan de muziek en cultuur van de revolutionaire sixties steeds meer deel uitmaken van de mainstream. De idealen van de hippiegeneratie zijn goeddeels vervlogen. Een deel van de jongeren herkent zich niet meer in het 'escapisme' en het pacifistisch protest van de zestiger jaren en verlangt naar een eigen statement. Het is tijd voor actie, voor verandering. Een nieuwe jongerencultuur dient zich aan met de punkbeweging. De slogan 'peace &

love' maakt plaats voor 'no future'.¹⁰ Amerikaanse punkbands als de Ramones brengen de rock & roll met hun rauwe en simpele manier van spelen terug naar de essentie. In het door economische recessie getroffen Verenigd Koninkrijk, waar jeugdwerkloosheid, armoede en sociale ongelijkheid alom troef zijn, krijgt punk een sociale en politieke lading. In de punkcultuur vinden jongeren een uitlaatklep voor onvrede en frustraties over hun uitzichtsloze toekomst. Ze verzetten zich tegen de gevestigde orde en ontwikkelen een sterke do it yourself-mentaliteit. Punkers willen op eigen kracht opereren, hun eigen zaken regelen, hun eigen muziek uitbrengen. In Nederland doet de punk in 1977 zijn intrede; deze raakt in de daarop volgende jaren nauw verbonden met politiek activisme, zoals met de kraakbeweging.¹¹

Mei 1977: New Yorkse punk en new wave in RASA

Op 11 mei 1977 staan twee bands uit New York op het RASA-podium: Ramones en Talking Heads. De dan nog onbekende Talking Heads verzorgt het voorprogramma. Hun eerste album Talking Heads: 77 is net uit; in RASA spelen ze de van dit album afkomstige hitsingle Psycho Killer. Hun mix van punk, funk en new wave valt in goede aarde bij het publiek, dat uit niet meer dan 100 personen bestaat. Opvallend is frontman David Byrne met zijn sonore zang en neurotische hoekige dansbewegingen, maar ook de vrouwelijke bassist Jerry Harrison. Van het concert zijn amateuropnames gemaakt.¹² Na de pauze komt de stemming er echt goed in met de Ramones, die gelden als de wegbereiders van de punk. De band maakt furor met no-nonsense en rechtvoor-zijn-raap muziek. Hun debuutalbum Ramones uit 1976 bevat veertien liedjes in krap dertig minuten: muziek zonder franje met eenvoudige melodieën en nihilistische teksten. In RASA spelen de vier Ramones een genadeloze set. Gestoken in hun karakteristieke outfit - zwarte leren jasje, strakke spijkerbroek en gympies - jagen ze hun opzwepende nummers in een onnavolgbaar tempo erdoorheen.¹³ Hun optreden slaat in als een bom. Het publiek dat tot dan toe gewend is zittend en jointjes rokend concerten gade te slaan, kan nu niet anders dan opstaan. De Ramones weten iedereen op de been te krijgen, daarbij gesteund door een klein clubje wild springende punkers vlakbij het podium, en luiden daarmee een nieuwe periode in de RASA-geschiedenis in.¹⁴

Politieke cultuur, vormingstheater en internationale solidariteit

Na de zomer van 1977 hernoemt RASA zich tot Sentrum voor Politieke Cultuur en Onderwijs. Het programmabeleid heeft vanaf dan 'een expliciete stellingname vóór een socialistische maatschappij door een antikapitalistisch standpunt'. De focus ligt op 'strijdkultuur' en 'aksie'-bijeenkomsten' en 'diskussie'-avonden over maatschappelijke misstanden. Er zijn debatten over drugs, vrouwenonderdrukking, racisme, opkomend fascisme, huisvestingsproblematiek en kernenergie. Er is vormingstoneel van gezelschappen met een uitgesproken politiek standpunt, zoals de Eindhovense theatergroep Proloog, Amsterdamse straattheatergroep Sater en De Internationale Nieuwe Scene uit Antwerpen.

Internationale solidariteitsgroepen met Zuid-Afrika, Polisario, Nicaragua en El Salvador krijgen vrij baan voor hun activiteiten. RASA richt zich vanaf nu vooral op 'niet-kommersjele muziek'; popbands met een boodschap, strijdgroepen en koren blijven welkom, de rest van de popscene verhuist naar de minder politiek-bewuste jeugdhonken HE 33, het Spinnenhok en later naar Tivoli. De sociaal-geëngageerde band Bots¹⁵ is kind aan huis en Britse anarcho-punkgroepen als Poison Girls en Crass treden op. RASA organiseert concerten onder niet mis te verstane titels als Muziek als VERZETje of SOLIEDariteit.¹⁶



Rock tegen Rollen

Vanaf eind jaren zeventig organiseert RASA aparte activiteiten voor kinderen en vrouwen. Op woensdagmiddag is er educatief kindertheater in samenwerking met Utrechtse buurthuizen; de 'kritiese' jeugdtheatergroep Maccus staat regelmatig op de planken.

In 1978 wordt Vrouwen Kultuurgroep ROSA opgericht met als streven 'de onderdrukking van vrouwen te bestrijden met behulp van culturele activiteiten'. ROSA bedenkt programma's 'voor en door vrouwen' zoals vrouwen-theatervoorstellingen, een jaarlijks vrouwenfestival en thema-avonden met titels als 'Vrouwen tegen fascisme en seksisme' en 'Vrouwenkultuur in de buurten'. Ze organiseren programma's om een discussie op gang te brengen, zoals met de voorstelling 'Als we maar bevallen...' van toneelgroep Proloog. Ook halen ze radicaal theater uit Engeland met het gezelschap Siren die een avond vult met de eigenzinnige vrouwenrock-groep Real Insects uit Londen.

November 1980: Utrechtse vrouwenpunk bij Rock tegen Rollen

Op 8 november 1980 vindt een spraakmakende manifestatie Rock tegen Rollen plaats met optredens van befaamde Utrechtse vrouwenpunkbands als The Nixe, The Removers en Pink Plastic Panties.¹⁷ De avond maakt deel uit van een serie Rock Against-programma's die in 1980 en 1981 in Utrecht plaatsvinden. Naar voorbeeld van de Rock against Racism-beweging in Engeland willen de Utrechtse initiatiefnemers maatschappelijke misstanden en ongelijkheid aan de kaak stellen en 'via muziek een bepaalde ideologie verspreiden'. Zo worden ook Rock against Racism in Tivoli en Rock against Monarchy in studentensociëteit SSR georganiseerd.¹⁸

Parkspektakel opmaat tot interculturele programmering

Vanaf eind jaren zeventig organiseert RASA in juni een openluchtfestival in het Julianapark in de Utrechtse wijk Zuilen, het zogeheten Parkspektakel. In 1978 staat Freek de Jonge op het programma. Hij voert op dat moment een 'boikotskampanje' om de Nederlandse deelname aan het wereldkampioenschap voetbal in het dictatoriale Argentinië tegen te houden. De solidariteit met de Argentijnen sluit naadloos aan bij het activiteiten rond Latijns-Amerikaanse landen die RASA door het jaar heen al programmeert. Toch is het niet het politieke lied van Mercedes Sosa of Victor Jara dat RASA op het spoor van niet-westerse muziek brengt. De aanleiding daartoe ligt in het Julianapark zelf.



Deel van de RASA-ladder met zaterdag 8 november Rock tegen Rollen, woensdag 12 november Proloog

De RASA-medewerkers vinden het belangrijk om de Turkse en Marokkaanse families die rond het park wonen en er regelmatig picknicken en recreëren te betrekken bij het Parkspektakel. Zij gaan daarvoor samenwerken met Utrechtse migrantenorganisaties. Dit blijkt een gouden greep; de levendige uitwisseling van ideeën en de nieuwe contacten resulteren in een prachtig programma van theater, dans en muziek met groepen uit het Middellandse Zeegebied, Suriname en de Antillen. De combinatie van eten en drinken, muziek en informatie is een succesformule en de deelnemende migrantenorganisaties willen al snel meer dan alleen een parkfeest.¹⁹

RASA speelt daar graag op in en stelt vanaf begin jaren tachtig haar gebouw in de Pauwstraat open voor programmering van en met de Utrechtse 'democratische organisaties van buitenlandse arbeiders'. De insteek is in eerste instantie activistisch. De nadruk ligt op informatieve programma's over nijpende kwesties als onderwijs, huisvesting, verblijfsrecht voor jongeren of de politieke situatie in het herkomstland. Na afloop van het serieuze informatieve deel met films, voordrachten en discussies is er dan ruimte voor recreatie met muziek en/of dans.

In 1984 wordt moederorganisatie Stichting Vrije Sentra, waaronder RASA tot dan toe ressorteert, opgeheven. RASA gaat verder als een zelfstandige stichting en voert vanaf dan een autonome koers waarbij migrantencultuur vrij baan krijgt.²⁰ Naast themagerichte activiteiten met Turkse en Marokkaanse jongeren komen er activiteiten voor Surinaamse volwassenen en jongeren. De informatieve avonden ontwikkelen zich tot festivals zoals een 'Turkse kulturele week' en een 'Arabisch muziekfestival' die vooral groepen uit Nederland het podium bieden. Voor het Migranten Theater en Muziek Festival in 1984 worden ook internationale artiesten uitgenodigd, zoals de Turkse zanger Fuat Saka. Politieke zangeres Selda komt over uit Turkije. Met het Stagedoor Festival, een initiatief van het Amsterdamse Soeterijtheater, komen in RASA interessante buitenlandse theatervoorstellingen rond migrantenthema's zoals Errances van Théâtre de la Mer uit Marseille.

Van Welzijn naar Cultuur

Gaandeweg komt de focus in de RASA-programmering te liggen bij kennismaking met andere culturen en het presenteren van cultuuruitingen van migranten. Muziek, dans en theater zijn niet langer de omlijsting bij thema-avonden, maar vormen het hoofdprogramma. De programmering verandert in een ontdekkingstocht naar het rijke culturele erfgoed uit de herkomstlanden van de in Utrecht aanwezige migranten. RASA ontwikkelt programmaformats in co-creatie met organisaties als het Platform Marokkaanse Jongeren Utrecht (PMJU), de Associatie van Marokkaanse Migrantinnen in Utrecht (AMMU), de Turkse

Democratische Arbeidersvereniging (TDID), het Turks vrouwencomité, de Surinaamse vereniging Apinti en de Antillaanse stichting Kibra Hacha. De naam verandert in RASA Intercultureel Centrum.

In festivals, themaweken en losse evenementen met films, concerten en lezingen besteedt RASA aandacht aan de kunst en cultuur van de in Utrecht aanwezige migranten. RASA participeert ieder jaar in het al eerder genoemde landelijk Stagedoor Festival, dat spraakmakende interculturele theater- en dansvoorstellingen uit binnen- en buitenland presenteert. Nieuwe festivals zien het licht, zoals het Turks Cultureel Festival en het Imazighen Cultuur Festival. Voor het Arabisch Literatuurfestival in december 1986 worden vooraanstaande schrijvers en dichters uit de Arabische wereld uitgenodigd, waaronder Frans-Algerijnse schrijfster Assia Djébar en de Libanese dichter Adonis. Literatuur is lange tijd een essentieel onderdeel van de RASA-programmering en beroemde schrijvers als Orhan Pamuk (Turkije), Fatima Mernissi (Marokko) en Buchi Emecheta (Nigeria) zijn te gast. RASA zet zich op allerlei manieren in om voor de kunst en cultuur van migranten een volwaardige plaats in het Nederlandse culturele bestel te verwerven.



Posters van het Imazighen Cultuurfestival in 1989 en 1990.

December 1989: Imazighen cultuur in de schijnwerpers

Vanaf 1988 presenteren RASA en het Platform Marokkaanse Jongeren Utrecht (PMJU) met regelmaat programma's gewijd aan de cultuuruitingen van de Imazighen, de berbertalige bevolking van Noord-Afrika. In december 1989 vindt het eerste Imazighen Cultuur Festival in RASA plaats en staat het rijke culturele erfgoed van de Imazighen in Marokko en Algerije in de schijnwerpers. Een jonge Ahmed Aboutaleb is presentator van het gevarieerde programma met poëzie-optredens, theater, concerten en een symposium waar deskundigen de diversiteit binnen de Amazigh- (berber) taal en cultuur belichten.

Het festival trekt volle zalen en een optreden van de populaire Rotterdamse meidenband Bnet Rif²² weet het hele publiek te enthousiasmeren en op de dansvloer te krijgen. Het Franse gezelschap Théâtre de La Mer maakt met jonge acteurs van het PMJU een gloednieuwe voorstelling getiteld *Bruiloftsceremonie*. Hoogtepunt van het festival is het concert van de geliefde Algerijns-Kabyllische singer-songwriter Idir. Het publiek komt daarvoor uit alle delen van Nederland, maar ook uit België en Duitsland en zingt op 15 december uit volle borst mee met Idir's alom bekende song *A Vava Inouva*.²³ In 1990 en 1998 zijn er vervolgedities van het festival en vele concerten met Amazigh-muziekgroepen vinden in de geschiedenis van RASA plaats.

Door de accentverschuiving naar kunst en cultuur verandert ook de relatie met de gemeente Utrecht. RASA is uitgegroeid van een jongerencentrum tot een culturele instelling. Waar de financiering tot dan toe vanuit het welzijnsbudget komt, ligt het voor de hand om nu een overstap naar Cultuur te maken. Op 1 januari 1989 krijgt dit zijn beslag en valt RASA officieel onder de afdeling Culturele Zaken van de gemeente Utrecht.²¹

Opkomst wereldmuziek²⁴

De overstap van Welzijn naar Cultuur geeft RASA de armslag om een brede programmering met podiumkunsten van buiten Europa te ontwikkelen. RASA ontpopt zich als een pionier op het gebied van wereldmuziek en gaat deel uitmaken van nationale en internationale netwerken van wereldmuziekfestivals en podia.

RASA presenteert vele concerten die onder de noemer 'wereldmuziek' vallen, maar vindt het handiger deze programma's te promoten met titels, die direct refereren aan de muziekstijl of cultuur die de artiesten representeren of die de sfeer van de muziek weergeven. Zo zijn er concertreeksen als Rai in Rasa, Latin & Caribbean Concerts, Surinam Jazz, Jonge Meesters van de Raga en Moluccan Moods Guitars. Veel wereldmuziekartiesten die in eigen land een sterstatus genieten, debuten in Nederland op het RASA-podium. Eén van de meest indrukwekkende voorbeelden hiervan is het concert van de Pakistaanse Nusrat Fateh Ali Khan.

Februari 1988 - Hemelse soefizang²⁵ van Nusrat Fateh Ali Khan

In 1988 organiseert RASA in samenwerking met de VPRO-radio het allereerste optreden in Nederland van de later wereldberoemde Pakistaanse soefizanger Nusrat Fateh Ali Khan. De zanger is een meester in het genre qawwali, rituele zang en muziek uit Pakistan die van oudsher wordt uitgevoerd bij de graven van soefiheiligen. Qawwali is nauw verbonden met mystieke islam en soefisme in Zuid-Azië. Met zijn 10-koppige ensemble maakt Nusrat Fateh Ali Khan voor het eerst een lange tournee langs concertpodia in Europa. Het concert in RASA is volledig uitverkocht. Een groot deel van het aanwezige publiek kent deze fascinerende soefimuziektraditie niet, maar dit is geen enkel probleem. De extatische zang van Nusrat Fateh Ali Khan, de opzwepende ritmes en de enorme schwing van de qawwali-muziek veroveren het publiek stormenderhand. De Pakistaanse en Indiase concertbezoekers reageren uitzinnig, smeken om verzoeknummers en stoppen de sterzanger vele bankbiljetten toe. Het concert duurt meer dan twee uur en is naderhand op 14 april en 26 mei 1988 te beluisteren in het VPRO Radioprogramma *De Wandelende Tak*.²⁶

Expansie en brede samenwerking

Begin jaren negentig breidt RASA haar activiteiten en samenwerkingsverbanden verder uit. De programmering is multidisciplinair met theater- en dansvoorstellingen, concerten, literaire- en filmavonden en foto-exposities. Op theatergebied zijn gezelschappen als Cosmic Illusion van John Leerdam en De Nieuw Amsterdam van Rufus Collins vaste bescpelers en worden er ook regelmatig baanbrekende voorstellingen uit buitenland gepresenteerd, zoals van Franse dansgezelschappen als Black Blanc Beur, Accorap en Germaine Acogny. Thematische activiteiten blijven een belangrijk onderdeel in het aanbod en bieden de gelegenheid om het publiek via een multidisciplinair programma kennis te laten maken met nog onbekende muziekstromingen, cultuurtradities en -trends. De muziekprogrammering

is zeer divers en omvat zowel klassieke en traditionele muziekstromingen als hedendaagse pop, jazz en cross-overs. Concerten gaan steevast vergezeld van informatieve lezingen en films en om de sfeer te verhogen zijn er in de foyer allerlei culinaire bijzonderheden en kunstproducten te koop. Vele voorbeelden zijn te noemen: Women of Africa in samenwerking met vrouwengroep Rosa belicht de prominente rol van griot zangeressen in de West-Afrikaanse samenleving. Malinese zangeressen als Sali Sidibe, Ami Koita en Oumou Sangare beleven hun Nederlandse debuut in RASA.

Festival Istanbul, Poort van de Oriënt geeft een beeld van de diversiteit aan muziekculturen in de stad Istanbul. Het programma De Mythe van het Europese Paradijs in samenwerking met Vluchtelingenwerk Nederland presenteert beeldend kunstenaars en musici die uit landen als Irak, Iran, Eritrea en Congo naar West-Europa zijn gevlucht. Musica de Cuba presenteert authentieke en hedendaagse muziekstijlen uit Cuba en introduceert onder andere de son-artisten als Ruben Gonzàlez, Compay Segundo en Eliades Ochoa, die later met Buena Vista Social Club internationaal doorbreken.

Hiernaast worden tal van initiatieven ondernomen om andere kunstinstellingen in Utrecht te verleiden tot een boeiende culturele uitwisseling met de RASA-programmering. Zo realiseert RASA samen met Festival aan de Werf een aantal memorabele concerten onder andere met Ethiopische sterzangeres Aster Aweke en met latin-groothed Giovanni Hidalgo en de Malinese Super Railband de Bamako. Met stichting U-Pop start een reeks programma's met vernieuwende cross-over muziek, met Holland Festival Oude Muziek een bijzondere thematische niet-westerse programmering.

Een innige samenwerking met Muziekcentrum Vredenburg resulteert in concertseries met Argentijnse tango, joodse-, flamenco- en zigeunermuziek. Met Tivoli wordt op popmuziekgebied samengewerkt. RASA is initiatiefnemer van de Utrechtse Wereldmuziekschool, waar lessen Turkse saz, Surinaams-hindoestaanse percussie en Indiase sitar gegeven worden. RASA wordt een voorbeeld voor andere culturele instellingen en gemeentes die 'multicultureel' kunstbeleid willen ontwikkelen.

In deze tijd start RASA het 'Netwerk voor Klassieke en Traditionele Niet-Westerse Muziek' met als doel muziekensembles uit Azië, Afrika en de Arabische wereld op concertpodia in het hele land te presenteren. Tijdens een van de eerste tournees in 1992 tourt de Marokkaanse gnaoua-muziekgroep Nass Marrakech langs een indrukwekkend aantal podia en festivals. De groep brengt onvervalste Afro-Marokkaanse trancemuziek met zang, funky klanken op het snaarinstrument guimbri en opzweepende percussie.²⁷ Het netwerk krijgt projectsubsidie van de Rijksoverheid.



Poster voor de Latin & Carribean Concerts in 1996.

Naast de vele lokale en landelijke samenwerkingsverbanden gaat RASA deel uitmaken van een internationaal netwerk van wereldcultuurpodia waarmee in de jaren negentig vele Europese tournees met wereldmuziek- en dansgezelschappen worden gerealiseerd. Hierin participeren onder ander ook het Tropentheater in Amsterdam, het Zuiderpershuis in Antwerpen, Maison des Cultures du Monde in Parijs, Ateliers d' Ethnomusicologie in Genève en Haus der Kulturen der Welt in Berlijn.

Landelijke erkenning en Wereldculturencentrum

Bij het 25-jarig jubileum van RASA in 1995 onderstreept het symposium 'Het Nederlands kunstbeleid in mondiaal perspectief'²⁸ - geopend door Minister van Ontwikkelingssamenwerking Jan Pronk - de verbreding en internationalisering van het programmeringsbeleid. RASA is inmiddels van Intercultureel Centrum tot Podium voor Kunst en Cultuur uit alle Werelddelen uitgegroeid.

In 1996 dient RASA een aanvraag voor meerjarige subsidie in bij het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen. De Raad voor Cultuur brengt vooraf een positief advies uit over het meerjarenplan. Ze spreken grote waardering uit voor het beleid van RASA en vinden het plan om wereldmuziek landelijk op de kaart te zetten 'goed uitgewerkt'.²⁹ Het ministerie volgt het advies van de Raad voor Cultuur en kent voor vier jaar subsidie toe.³⁰ Ook de gemeente en provincie Utrecht ondersteunen het meerjarenplan.

RASA start in januari 1997 met een ambitieus programma. De programmering is omvangrijk en divers en komt uit alle delen van de wereld. RASA levert bijzondere programmabijdragen aan festivals en muziekreeksen in de stad zoals aan Holland Festival Oude Muziek, jongeren-cultuurfestival De Opkomst en het Internationale Roma Festival. Het RASA-netwerk realiseert jaarlijks zo'n negen concerttournees met klassieke en traditionele muziek uit Afrika, Azië en Latijns-Amerika.

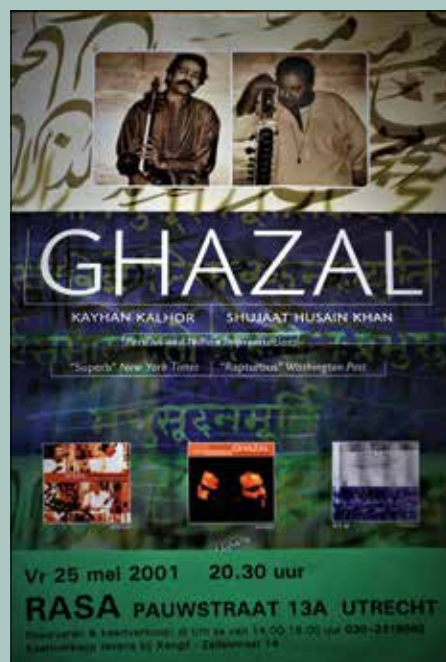
De muziekprogrammering breidt zich uit naar actuele genres als Asian Underground, Afrikaanse hiphop en Caribische dancehall. Er zijn series met muziek uit Cuba, Colombia, de Hoorn van Afrika en Centraal-Azië. 'The sky is de limit' en in die sfeer past de naamswijziging vanaf september 1999 in 'RASA Wereldculturencentrum'. Er start een serie Mondiaal Junior met jeugdtheater en RASA is medeoprichter van de eerste Utrechtse jongerentheatergroep Dox. De amateurkunstsector vindt haar weg in de programmering via het maandelijkse Mondiaal Open Podium, wat geleidelijk aan uitgroeit tot een talentscouting-platform. RASA organiseert een internationaal levensliederenspektakel met voorrondes in diverse Utrechtse buurthuizen en het Asielzoekerscentrum.

Paleis in de Steeg

In 1999 is een ingrijpende verbouwing van het pand aan de Pauwstraat nodig. Het succes en de brede programmering van RASA heeft zich vertaald in een toename van niet alleen het aantal activiteiten en bezoekers, maar ook van het aantal decibellen. De omwonenden klagen regelmatig over geluidsoverlast. De verbouwing is gericht op een betere geluidsisolatie en capaciteitsuitbreiding van de grote zaal, maar zal tevens een modernisering van de entreeruimte, de kleine zaal, de foyer en de kantoren en een verfraaiing van de gevel betekenen. Het kantoor van RASA verhuist tijdelijk naar de Hogeschool voor de Kunsten aan de Lange Viestraat; de muziekprogramma's worden voortgezet in de concertzaal van het Conservatorium aan de Mariaplaats.

15 november 1998: Magie op het RASA-podium met Perzische en Indiase muziek

Samen met de Iraanse cultuurstichting Parnian worden muziekmeesters uit Iran uitgenodigd voor concerten in RASA en elders in Europa. Festivals als Staart van de Pauw en Iran Special geven met concerten, lezingen, workshops en een expositie een inkijkje in de rijkdom en verscheidenheid van de schitterende muziektradities van Iran. Het slotconcert van festival Staart van de Pauw in november 1998 wordt verzorgd door het Ghazal Ensemble met muzikanten uit Iran en India. Keyhan Kalhor op de kamanche, Shudja'at Hossain Khan op sitar en Sandeep Das op tabla zorgen voor pure magie op het podium. Ze verweven eeuwenoude muziektradities uit verschillende culturen, de Perzische dastgah en Noord-Indiase raga, op subtiële wijze tot één geheel en hun samenspel en improvisaties zijn fenomenaal.³¹



Poster voor het optreden van het Ghazal ensemble in 2001.

De verbouwing duurt tien maanden, waarna het gebouw in april 2000 feestelijk heropend wordt met een festival gewijd aan de Egyptische stadscultuur. Het festival draagt de titel Paleis in de Steeg naar de gelijknamige roman van de Egyptische schrijver en Nobelprijswinnaar Naguib Mahfouz. Zijn werk krijgt veel aandacht in een kleurrijk programma met muziek, theater, literatuur, dans, een symposium en een foto-expositie, waarbij een deel van de foyer omgetoverd wordt tot een Egyptische souk. Het heropeningsfestival wordt goed bezocht en is een levendige happening, waarbij bezoekers alle facetten van het vernieuwde gebouw kunnen bewonderen en op vele manieren de sfeer en cultuur van Cairo kunnen proeven. RASA is omgetoverd tot een prachtig paleis in een Utrechtse binnenstadsteeg.

Voorzetting landelijke functie

Staatssecretaris Cultuur en Media Rick van der Ploeg pleit bij zijn aantreden voor meer diversiteit in de cultuursector en een open houding ten opzichte van 'andere cultuuruitingen'. Hij ontwerpt allerlei regelingen om instellingen te bewegen om budget te investeren in het bereiken van nieuwe publieksgroepen en jongeren en 'allochtonen' een rol te geven in de programmering.³² De politieke aandacht voor culturele diversiteit zorgt ervoor dat instellingen uit heel Nederland bij het 'voortrekkerspodium' RASA aankloppen en een beroep doen op de aanwezige kennis en expertise. Om deze rol te kunnen vervullen neemt RASA in het meerjarenbeleidsplan voor de Cultuurnotaperiode 2001-2004 naast haar podium- en netwerkactiviteiten ook een plan voor een informatie/expertisecentrum op. De Raad voor Cultuur schrijft een lovend advies over de integrale aanvraag. Echter, het ministerie van OCW honoreert slechts de podium- en netwerkfunctie.³³

Programmaboekje van het Egyptefestival / Paleis in de Steeg in 2000.



Vanaf 2001 blijft RASA haar landelijke functie onder de noemer RASA-tournees uitoefenen en laat het Nederlandse publiek kennismaken met muziek uit verre oorden. De concerttournees staan volop in de belangstelling en het netwerk aan podia breidt zich verder uit met theaters, concertzalen en festivals, van Groningen tot Maastricht en ook in buitenland.

RASA start een serie Club RASA met grootstedelijke muziekgenres, zoals van de Senegalese hiphopgroep Positive Black Soul, de Libanese rapper Clotaire K en het Cubaans salsa/timba-orkest Azúcar Negra. Samenwerking met Utrechtse sociale en culturele partners resulteert in bijzondere programma's en festivals. Zo organiseert RASA met de Stedenband Utrecht-Brno, het Tsjechisch centrum en Roma-organisaties een festival met debat, exposities en concerten van Roma-artisten uit Tsjechië.

Met in Utrecht woonachtige artiesten worden nieuwe concepten ontwikkeld. De maandelijkse dance night Mystic Grooves wordt een begrip en Cuban Descarga trekt muzikanten van heinde en ver voor onvervalste Latin-Caribbean jamsessions.



Poster van het Roma Festival in 2001.

Verkenning onontgonnen muziekterreinen

De programmering van RASA wordt steeds diverser. De wereldwijde verkenningstocht naar onontgonnen muziekterreinen gaat gestaag door en vertaalt zich in unieke concertseries en festivalprogramma's.

De programmering waaiert uit naar alle uit hoeken van de wereld, maar komt ook van dichtbij. De rijke verscheidenheid aan traditionele muziek uit Europa staat volop in de belangstelling. Er is een serie met polyfone zangstijlen uit onder andere Corsica, Sardinië, Albanië en Georgië. RASA is in 2006 nauw betrokken bij de start van de Flamenco Biënnale³⁴, een landelijk festival dat nieuwe ontwikkelingen in Zuid-Spaanse flamenco muziek en dans toont en eigenzinnige makers presenteert. Een serie Nordic Music in samenwerking met het Concertgebouw in Amsterdam brengt eigenzinnige interpretaties van Zweedse volksmuziek, middeleeuwse Noorse zang en Finse accordeonmuziek.

Het Europa Festival Utrecht in 2010 biedt het podium aan muzikanten uit onder andere Polen, Oekraïne en Litouwen, die met de volksmuziek van hun geboorteland of -regio opwindende nieuwe vormen van hedendaagse podiumkunst creëren.

Azië komt vanaf 2006 volop in de schijnwerpers te staan in een serie Muziek en Dans uit Japan en in concerten met ongekende genres als Zuid-Koreaanse blues, Mongoolse boventoonzang, boeddhistische tradities uit Bhutan en Myanmar en sjamanistische muziek uit China. In 2011 organiseert RASA The Wild Wild East, een festival voor podiumkunsten uit Centraal-Azië, Zuidoost-Azië en het Verre Oosten.



Poster van de reeks Muziek en dans uit Japan, 2007-2008.

1 april 2011: Hypnotiserende boventoonzang van Huun-Huur-Tu uit Tuva

Het concert van Epi en Huun-Huur-Tu uit Tuva is een van de juweeltjes in de serie Muziek uit Azië. Tuva, een streek tussen Siberië en Mongolië, staat bekend om een speciale zangstijl, waarbij iedere zanger met zijn stem meerdere tonen produceert. Huun-Huur-Tu is expert in het toepassen van deze zangtechniek die naar men zegt verband houdt met de sjamanistische tradities van de nomaden in deze regio. Hun zang wordt begeleid door Epi, een virtuoos bespeler van de paardekopvedel. De rauwe klanken op de vedel en de buitenaards grommende boventoonzang hebben een hypnotiserend effect op het publiek.

Podium voor Muziek en Dans

Een ingrijpende herstructurering van het cultuurbestel heeft vanaf 2009 ook gevolgen voor RASA. RASA ontvangt nu haar meerjarige subsidie van de gemeente Utrecht en niet meer van het ministerie van OCW en de gewenste uitbreiding van de concerttournee functie wordt niet gehonoreerd.³⁵

De jaren hierna heroriënteert RASA zich op haar positie en profilering. Hoewel het programmabeleid een sterk mondiale oriëntatie houdt, verdwijnt het voorvoegsel 'wereld' uit de titel. De staf vindt het begrip wereldmuziek niet meer van deze tijd. Het is voortaan RASA Muziek en Dans en dat past bij een programmering die bijzonder eclectisch is en waar westers en niet-westers volledig nevensgeschikt zijn. De RASA-programmeurs participeren volop in internationale muzieknetswerken en in internationale wereldmuziektijdschriften zoals in het Engelse *Songlines Magazine* wordt het podium geroemd om haar unieke, gedurfde en veelzijdige programmering: 'There are few places in the world like RASA in the beautiful Dutch town of Utrecht ... There is certainly nothing like it in the UK and the Maison des Cultures du Monde in Paris has nowhere near the 100-odd concerts each year that RASA does. When we're writing in *Songlines* about up-coming artists, if they have played anywhere, it's usually RASA'.³⁶

22 januari 2011: Ebo Taylor & Bonze Konkoma

De uitstekende reputatie die RASA wereldwijd geniet, maakt het makkelijk om legendarische artiesten te 'strikken' voor concerten. Een mooi voorbeeld daarvan is zanger en gitarist Ebo Taylor, een veteraan van de Ghanese highlife-muziek, samen met de Nigeriaanse muzikanten Fela Kuti en Tony Allen, medegrondleggers van de Afrobeat en Afrofunk. Met een groep jonge musici uit Ghana verzorgt de 75-jarige nog immer topfitte Ebo Taylor een spetterend optreden in RASA. De felle ritmes, funky bas, striemende gitaar en strakke zang en blaaspartijen pakken het publiek volledig in.³⁷ De Concertzender was erbij en nam het concert op.³⁸

Podium voor avontuurlijke muziek

In 2012 tekent zich een crisis in de culturele sector af. Het cultuurbudget van het Rijk, maar ook van de gemeentes en provincies wordt fors gekort en scherpe keuzes omtrent financiering van culturele instellingen moeten worden gemaakt. Ook RASA wordt hard getroffen door de bezuinigingen. Begin 2013 sluit het Amsterdamse Tropentheater (het voormalige Soeterijntheater), jarenlang een trouwe bondgenoot en samenwerkingspartner, haar deuren. Vanaf dat moment is RASA nog het enige in wereldmuziek gespecialiseerde podium in Nederland. Tegelijkertijd is de RASA-programmering al lang niet meer uniek. Wereldmuziek is op meer en meer Nederlandse podia en vooral op festivals te vinden. Er ligt een schone taak voor RASA om in dit veranderde cultuurlandschap en tegelijkertijd met een beperkter budget een nieuwe koers uit te stippelen.

RASA gaat zich profileren als een podium met een brede avontuurlijke muziek- en dansprogrammering. Naast wereldmuziek is er ruimte voor jazz en hedendaagse muziek en allerlei cross-overs. De banden met cultuurinstellingen in de stad worden aangehaald, zoals met de Stadsschouwburg, met het Tweekaktfestival en het Literatuurhuis. Vruchtbare coalities worden gesloten met gelijkgestemde muziekavonturiers als Utrecht Jazz, Rumor Festival, Festival Le Guess Who? En het Gaudeamus Festival. Er komen gezamenlijke concertseries en de RASA-activiteiten verspreiden zich door de hele stad.

9 mei 2014: Dobet Gnahoré uit Ivoorkust

Zangeres Dobet Gnahoré uit Ivoorkust is sinds haar eerste optreden november 2008 een graag geziene gast in RASA. Met haar indrukwekkende shows geldt zij als een van de beloftes van de

Afrikaanse muziek en is wel de nieuwe 'Mama Africa' genoemd. In haar muziek smelten verschillende Afrikaanse muzikale invloeden samen tot een eigen pan-Afrikaanse sound. Haar concerten zijn steevast uitverkocht en het aanwezige publiek danst vanaf de eerste tonen gedurende de hele avond. VPRO Vrije Geluiden registreerde het concert op 9 mei 2014.³⁹

Wereldtoppers en urban culture

De laatste jaren van haar bestaan toont RASA een staalkaart van wat wereldpodiumkunsten te bieden hebben, met concerten en dansvoorstellingen van internationale topartiesten naast presentaties met nieuwe grootstedelijke cultuurtrends. Naast bekende namen die regelmatig op het RASA-podium te zien waren, zoals de publiekslievelingen Habib Koite, Bassekou Kouyate en Dobet Gnahoré uit West-Afrika, Majid Bekkas uit Marokko, Savina Yannatou uit Griekenland, de Taraf de Haïdouks uit Roemenië en Nederlandse latin-trompettiste Maïte Hontolé zijn er veel nieuwe namen en experimentele concerten. In september vindt het eerste Voodoo to Go- festival plaats met een programmering van Surinaamse kaseko tot West-Afrikaanse afrobeat en van Cubaanse jazz tot Haïtiaanse folklore.

In oktober 2015 heeft RASA een uniek programma in het kader van het Europalia festival onder de noemer Nacht van de Viool. Hiervoor speelt Kayhan Kalhor samen met meesterviolisten uit Griekenland en Turkije, wat een wonderschoon luisterspel biedt. Het concert brengt een geweldig gemixt publiek op de been, met liefhebbers van alle leeftijden en culturen.⁴⁰



Concert van Dobet Gnahoré. Foto Maarten Mooijman.

Het Ud Festival in het najaar van 2016 biedt optredens van Nederlandse bespelers van de Arabische luit en collega-muzikanten uit Griekenland, Palestina, Turkije, Marokko en België. De samenwerking met Utrechtse partners resulteert in succesvolle series en programma's zoals de serie Afrodisiac met stichting Moira, waarin Afrobeat uit Brazilië, West-Afrika, de Verenigde Staten en Europa volle zalen trekt. De samenwerking met het Dutch Harp Festival die al in 2012 startte, brengt in 2016 nog een prachtig dubbelconcert van de Utrechtse harpist Remy van Kesteren en de Malinese kora virtuoos Zoumana Diarra.⁴¹

Er wordt intensief samengewerkt met jonge culturele producenten uit de stad, die actuele muziekculturen en lifestyles vertegenwoordigen. Zij krijgen de ruimte hun eigen programma's te presenteren in het RASA-gebouw. Een nieuw programmaformat Rhythm & Poetry brengt hiphoppers en *spoken word* artiesten uit heel Nederland bijeen. De band met de Utrechtse samenleving wordt weer aangehaald en nieuwe ontwikkelingen op het gebied van *urban culture* krijgen een plekje. Ook biedt RASA het podium aan nieuwe initiatieven met culturele ondernemers uit Syrië en andere landen uit het Midden-Oosten. Een mooi voorbeeld is de samenwerking met stichting New Neighbours.

Augustus 2016: Dreaming of Syria

Op 27 augustus 2016 organiseert RASA met de stichting New Neighbours een festival Dreaming of Syria in RASA. Het volgende verslag verschijnt op de muziekwebsite NewsandNoise⁴²: 'Utrecht is a celebration of the diversity of the local people. At the heart of it lays RASA, a magical venue in a small alley. Once you walk into RASA, you never know where you're taken to. Music and dance of all genres from literally all over the world are featured there. A place where people from very different backgrounds and beliefs get the chance to practice their shared humanity. A good exercise in these times. On the 27th of August was this special venue ... the stage of the one day festival 'Dreaming of Syria', a celebration of the normal life of Syrians in their country before it was torn by war. A program with movies and scenes from the popular Syrian drama, food traits of the Syrian rich cuisine, Syrian coffee and mate and lots of music. Beautiful simple memories shared by people from different backgrounds, memories that they carry around in their forced diaspora.' Hieraan wordt toegevoegd: 'Rasa theatre is threatened to be closed down ... I hope we won't be "dreaming of Rasa" one day'.

Het doek valt: gemeentebestuur volgt negatief advies over RASA

Alle nieuwe programma's en initiatieven mogen niet baten. Een door de gemeente ingestelde onafhankelijke adviescommissie beoordeelt het meerjarenbeleidsplan van RASA voor de Cultuurplanperiode 2017-2020 als onvoldoende.⁴³ De commissie vindt de beleidsvoorstellen van RASA te weinig onderscheidend en 'mist een heldere en innovatieve visie op het programmeren van muziek(culturen) van niet-westerse afkomst in en voor de stad'.⁴⁴ Het bestuur en de staf van RASA verzetten zich tegen het advies en starten online en via Facebook de campagne #RASAmoetblijven die ruim 9000 steunbetuigingen uit binnen- en buitenland bij elkaar brengt. Veel artiesten en muzikanten plaatsen persoonlijke beeldboodschappen op de Facebookpagina #RASAmoetblijven, waaronder salsatrompettiste Maïte Hontolé en Braziliaanse Afrobeat formatie 70 Bixiga.⁴⁵

Het Utrechtse gemeentebestuur volgt echter het advies van de cultuurcommissie en beslist in het najaar van 2016, dat RASA vanaf 2017 geen subsidie meer krijgt.⁴⁶ Op zondag 27

januari 2017 vindt het allerlaatste optreden in RASA plaats: een kindervoorstelling in het kader van de Flamenco Biënnale. Het doek valt daarna voorgoed. Veel Utrechters kunnen niet geloven dat deze vrijplaats voor kunstuitingen uit alle werelddelen er niet meer is. Ook uit de rest van Nederland en buitenland klinkt ongeloof. Een gastvrije pleisterplaats voor artiesten van ver en dichtbij, een uniek podium dat het onbekende bemind maakte is verdwenen uit het culturele landschap.

Nawoord

Wat is de erfenis van dit podium dat 46 jaren lang een voortrekkersrol vervulde? Welke sporen laat RASA na?

Zo is er een erfenis in materiële zin. RASA laat een omvangrijk beleids- en programmeringsarchief achter en daarnaast vele unieke muziekcollecties die in de loop der jaren bij RASA zijn ondergebracht door liefhebbers, verzamelaars en muziekinstituten. In 2017 heeft een Werkgroep RASA-archieven zich ingezet om goede bestemmingen te vinden voor deze waardevolle nalatenschap. Het Utrechts Archief heeft alle beleidsstukken, affiches en foto's van 46 jaren programmering opgenomen. Muziekweb, de in Rotterdam gevestigde muziekbibliotheek van Nederland, heeft zich ontfermd over alle concertopnames en platen- en cd-collecties.⁴⁷ Zij digitaliseren deze en maken ze voor publiek toegankelijk. De redacties van televisieprogramma VPRO Vrije Geluiden⁴⁸ en van de Concertzender⁴⁹ hebben concertregistraties onder de zoeknaam RASA op hun website geplaatst.

Een ander verhaal is de programmering van RASA, hoe krijgt die een vervolg?

Utrechtse podia, festivals, ensembles en wijkcultuurhuizen hebben de handen ineengeslagen en een plan ontwikkeld met als uitgangspunt dat wereldmuziekconcerten zich spreiden over de stad en daar plaats vinden waar ze in hun genre het beste tot hun recht komen. Bij de nieuw in het leven geroepen Stichting Utrecht Wereldmuziek (STUW) kunnen Utrechtse podia en festivals, maar ook ensembles, producerende stichtingen en wijkcultuurhuizen een financiële bijdrage hiervoor aanvragen.⁵⁰

Echter, RASA was meer dan alleen wereldmuziekprogrammering. RASA stond voor verdiepend onderzoek, kennisontwikkeling, debat over actuele trends in kunsten en samenleving, grenzeloos muzikaal experimenteren en het onderhouden van duurzame relaties met zowel lokale creatieve ondernemers als met artiesten wereldwijd. Essentiële voorwaarden voor een avontuurlijke en diverse programmering.

De nieuwe bewoner van Pauwstraat 13, de Utrechtse culturele instelling Basis voor Actuele Kunst (BAK) heeft het pand grondig verbouwd voor exposities en presentaties van audiovisuele installaties. De grote zaal is in tact gebleven om er debatavonden, *artist talks* en *performances* te kunnen organiseren. Mogelijk geeft dit een nieuwe invulling aan waar RASA jarenlang voor heeft gestaan: maatschappelijk engagement, artistiek pionieren en een creatieve uitwisseling.

LITERATUUR

- Van Amstel 1995 ➤ P. van Amstel, 'Op het snijvlak van cultuur en welzijn', *Onze Wereld*, augustus 1995.
- Broughton 2011 ➤ S. Broughton in *Songlines Magazine*, februari 2011.
- Van Dijk 1993 ➤ I. van Dijk, *RASA, Van scholierensentrum naar niet-westers podium*, Utrecht 1993.
- Gemeente Utrecht 2016 ➤ Gemeente Utrecht, *Advies commissie Cultuurnota 2017-2020, Utrecht, Culturele Metropool in Ontwikkeling*, Utrecht 2016.
- Gemeente Utrecht 2017 ➤ Gemeente Utrecht, *Nota Subsidievoorstellen Cultuurnota 2017-2020*, Utrecht 2017.
- Jonker 2012 ➤ L. Jonker, *No future. Punk in Nederland 1977-2012*, Amsterdam 2012.
- Mutsaers e.a. 2007 ➤ L. Mutsaers et al., *Van the Black Rocking Cats tot Spinvis, Een halve eeuw popmuziek in & uit Utrecht*, Utrecht 2007.
- Nuis 1996 ➤ A. Nuis, Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, *Uitgangspunten voor cultuurbeleid, pantser of ruggegraat*, 1996.
- Van der Ploeg 1999 (1) ➤ R. van der Ploeg, Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, *Ruim baan voor culturele diversiteit*, Den Haag 1998.
- Van der Ploeg 1999 (2) ➤ R. van der Ploeg, Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, *Cultuur als Confrontatie, uitgangspunten voor het cultuurbeleid 2001-2004*, Den Haag 1999.
- Van der Ploeg 2000 ➤ R. van der Ploeg, Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, *Cultuur als Confrontatie, cultuurnota 2001-2004*, Den Haag 2000.
- Raad voor Cultuur 1996 ➤ Raad voor Cultuur, *Een cultuur van verandering, advies Cultuurnota 1997-2000*, Den Haag 1996.
- RASA i.s.m. Netwerk Niet-Westerse Muziek 1995 ➤ RASA i.s.m. Netwerk Niet-Westerse Muziek, *Symposiumbundel Het Nederlandse kunstbeleid in mondiaal perspectief. Over de relatie tussen niet-westerse podiumkunsten, het kunstbeleid en ontwikkelingssamenwerking*, Utrecht 1995.
- RASA Intercultureel Centrum ➤ RASA, Intercultureel Centrum, *Jaarverslagen 1988 tot en met 1997*.
- RASA Wereldculturencentrum ➤ RASA, Wereldculturencentrum, *Jaarverslagen 1998 tot en met 2005*.
- Steenbergen 2017 ➤ T. Steenbergen, *Poppioniers, de muziekgeneratie die in de jaren zestig het fundament legde voor podia als Paradiso, Pinkpop, Melkweg en Lowlands*, Uithoorn 2017.

NOTEN

- 1 Broughton 2010.
- 2 Flight to Lowlands Paradise - Utrecht 1967 - 1968, Udalpo 2011; <http://www.nieuws030.nl/historie/flight-to-lowlands-paradise-1967-1968-succes-en-debacle> (digitale versie van artikel uit TOU, juni 2014).
- 3 Mutsaers e.a. 2007, 4; Steenbergen 2017, 133-140.
- 4 Steenbergen 2017, 135.
- 5 Van Kasieno naar Tivoli 1979 - 1981, Udalpo 2011; <https://www.youtube.com/watch?v=gjAcZcZyKs>.
- 6 Mutsaers e.a. 2007, 4.
- 7 Van Kasieno naar Tivoli 1979 - 1981, Udalpo 2011; <https://www.youtube.com/watch?v=gjAcZcZyKs>.
- 8 Van Dijk 1993, 2.
- 9 Mutsaers e.a. 2007, 35.
- 10 Jonker 2012, 15-17.
- 11 Jonker 2012, 29-46.
- 12 Talking Heads live in RASA, 11-5-1977: <https://www.youtube.com/watch?v=G55Xqm8obHo>.
- 13 Ramones Live at RASA, 11-5-1977: <https://www.youtube.com/watch?v=XueGFat8bdo>.
- 14 Interview met Jan Weerdenburg, 3-4-2018. Jan is een RASA-bezoeker vanaf het begin, nadat hij in 1970 naar Utrecht kwam om biologie te studeren aan de Rijksuniversiteit Utrecht. Van 1980 tot 2000 was hij als programmamaker bij bureau Studium Generale van de Universiteit Utrecht samenwerkingspartner van RASA in cultureel/informatieve programma's als Caraïben in Fragmenten, Afrika van Kaap tot Cairo en Survival in Metropolen.
- 15 Eindhovenense popgroep die voortkwam uit linkse kringen, wat doorklonk in de maatschappijkritische (soms radicale) teksten. De

- groep werd bekend door de hit Zeven dagen lang uit 1976.
- 16 Van Amstel 1995.
 - 17 Pink Plastic Panties tijdens Rock tegen Rollen in RASA: <https://www.youtube.com/watch?v=B6JBBEW3kig&feature=youtu.be>.
 - 18 Mutsaers e.a. 2007, 10.
 - 19 Van Amstel 1995.
 - 20 Van Dijk 1993, 9-10.
 - 21 Van Dijk 1993, 11-12.
 - 22 Banat Rif Rasa Utrecht 1989: <https://www.youtube.com/watch?v=n3AWVLUSfo>.
 - 23 Idir, A Vava Inouva: https://www.youtube.com/watch?v=8NvdOg_QL9Y o.
 - 24 Britse platenmaatschappijen bedenken in 1986 de term 'world music' als paraplubegrip voor muziek uit de 'niet-westerse' wereld. De aanleiding is de behoefte aan een label waarmee geluidsdragers, in die tijd nog langspeelplaten, met muziek uit andere werelddelen in de markt gezet kunnen worden. De achterliggende marketingfilosofie is de consument aan te spreken als 'wereldburger', als iemand die wereldliteratuur leest, volgens de wereldkeuken kookt, en dus ook wereldmuziek beluistert. Volgens de *Muziekencyclopedie Beeld en Geluid* (www.muziekencyclopedie.nl) is wereldmuziek sinds de jaren 1980 'de verzamelterm voor volksmuziek (ook wel traditionele muziek), niet-westerse klassieke muziek en niet-westerse popmuziek ... een uitzonderlijk breed gebied aan muziekgenres, die niet per se iets met elkaar te maken hebben'.
 - 25 In het soefisme, de mystieke stroming in de islam, gaat het om innerlijke zuiverheid, teneinde een intense spirituele eenheid met God te bereiken. Dit kan onder andere door het leven als een kluisenaar, het afzweren van bezit, maar ook door zang en dans of het reciteren van de naam van God. Het soefisme is wereldwijd verbreid en kent een organisatievorm in broederschappen. Iedere broederschap heeft eigen rituelen, poëzie en muziek. Qawalli is verbonden met de soefitraditie uit Zuid-Azië.
 - 26 Opnames van Nusrat Fateh Ali Khan's concert in RASA op 27-2-1988 zijn uitgezonden in het VPRO-radioprogramma *De Wandelende Tak*. De geluidsopnames: <https://www.youtube.com/watch?v=xLqzJGdLK4>.
 - 27 Jaarverslagen RASA 1989-1994.
 - 28 RASA i.s.m. Netwerk Niet-Westerse Muziek 2015.
 - 29 Raad voor Cultuur 1996.
 - 30 Nuis 1996.
 - 31 Ghazal *Ensemble*, My eyes, my heart: <https://www.youtube.com/watch?v=3CGX2dPykO8>.
 - 32 Van der Ploeg 1999 (1) en (2).
 - 33 Ministerie OCW 2000.
 - 34 <http://www.flamencobiennale.nl>.
 - 35 De rijksoverheid voert in 2009 een herstructurering van het cultuurbestel in, waarbij een beperkt aantal cultuurstellingen binnen de zogenaamde basisinfrastructuur rechtstreeks door het ministerie van OCW gesubsidieerd worden en subsidiëring van podia naar gemeenten wordt overgeheveld. RASA wordt primair als een podium beschouwd en niet gerekend tot basisinfrastructuurstellingen. De extra gelden voor concerttournees die RASA bij het Rijk aanvraagt, worden niet gehonoreerd.
 - 36 Simon Broughton in *Songlines Magazine* van december 2010.
 - 37 Interview met Francis de Souza, 16-3-2018. De Souza was in 2013 en 2014 programmacoördinator bij RASA en vanaf 2015 freelance programmeur.
 - 38 <https://www.concertzender.nl/programma/concertzender-live-2790>.
 - 39 VPRO Vrije Geluiden, 20-10-2014. Dobet Gnahore live in RASA, 9-5-2014: https://www.vpro.nl/vrije-geluiden/media-WO_VPRO_665233~live-in-rasa~.html.
 - 40 Interview met Francis de Souza, 16-3-2018.
 - 41 Interview met Francis de Souza, 16-3-2018.
 - 42 NewsandNoise, 2016, <https://newsandnoise.wordpress.com/2016/09/06/memories-of-syria-in-the-heart-of-holland/#more-2498>.
 - 43 Elke vier jaar verdeelt de gemeente Utrecht zo'n 11 miljoen euro aan subsidie onder culturele instellingen in de stad; Gemeente Utrecht 2016, 12 en 96, 97.
 - 44 Gemeente Utrecht 2016, 12 en 96, 97.
 - 45 <https://www.facebook.com/RASAUtrecht/videos/10154654932718488>.

- 46 Gemeente Utrecht 2017, 19: 'Aansluitend bij het advies van de adviescommissie Van Dockum stellen wij ondanks de vele steunbevestigingen aan het adres van de stichting RASA voor geen vierjarige subsidie te verstrekken, maar de subsidie aan de stichting te beëindigen. De afgelopen jaren is er veel geïnvesteerd in het pand aan de Pauwstraat waar RASA nog is gehuisvest. De komende periode gaat de gemeente (Utrechtse Vastgoed Organisatie in samenspraak met andere betrokken gemeentelijke afdelingen) onderzoeken welke nieuwe bestemming voor dit unieke gebouw gevonden kan worden.'
- 47 <https://www.muziekweb.nl>.
- 48 VPRO Vrije Geluiden, concertregistraties in RASA: <https://www.vpro.nl/vrije-geluiden/zoek.html?q=RASA>.
- 49 https://www.concertzender.nl/concertpodium_origin/rasa.
- 50 <http://www.utrechtwereldmuziek.nl>.

