

In dit katern wordt getracht een beeld te geven van de ontwikkeling van het monument als gedenkteken in Nederland sinds de negentiende eeuw.

Liepen de ontwikkeling van het (vrije) beeld en het monument in de negentiende eeuw nog parallel, in onze eeuw lopen de twee vaak op andere sporen: de beeldhouwkunst is van haar sokkel af en meest abstract, maar ten aanzien van het monument bestaat nog veelal de conditionering: het moet op een sokkel, imponeren, ergens bovenuit torenen en liefst iets of iemand voorstellen. Er zijn dan ook meerdere ontwerpen van belangrijke beeldhouwers afgewezen op grond van dat gebrek aan herkenbaarheid of het afwijken van de traditionele gedenk-vormen.

Om een historische lijn te geven en toch ook typerende voorbeelden uit te kunnen diepen is na elk 'overzichtsartikel' een 'close-up' van de discussie rond één monument geplaatst.

Louis Royer (1849-1856), Laurens Jansz. Coster, brons, Haarlem.

Monumenten en gedenktekens in Nederland

Een oude stad binnenrijden, eerst de buitenwijken met doorzon-woningen in een streng geordend patroon, hoge flatgebouwen zorgvuldig berekend ertussen, dan de wat oudere, gesloten bebouwing, straten, bomen hier en daar en dan komt het centrum in zicht, torens, singels, een brug en zelfs met gesloten ogen voel je al dat je in de echte stad zit, want de straten zijn niet meer recht, ze slingeren en dan eindelijk, het hart, vrijwel altijd een plein, een

marktplein met een kerk en, dikwijls ook het stadhuis, Maastricht, Gouda, Haarlem, Groningen en nog zoveel meer.

Op dat plein een monument, een gedenkteken dat meestal een standbeeld is, een man op een voetstuk, uit een bijna vergeten verleden. Als je goed kijkt is het beeld lang niet zo oud als het plein eromheen, dikwijls uit de tweede helft van de vorige eeuw, alleen de Erasmus van Rotterdam is veel ouder, maar die was dan ook bijna eeuwen lang een unicum in de lage landen.

Onze voorouders waren niet zo gesteld op monumenten in de open lucht, hoewel ze die traditie wel kenden. Het waren geen provincialen, ze voeren op hun schepen de hele wereld rond en het waren heus niet alleen de schilders die al in de zeventiende eeuw en zelfs eerder de lange voetreis naar Rome maakten. En of ze nu door Duitsland gingen of door Frankrijk, ze zagen onderweg de vorstelijke paleizen met het staatshoofd te paard in brons op een voetstuk. En eenmaal in Rome zagen ze waar het allemaal vandaan kwam, want Rome is de oude traditie van de keizers nooit vergeten, het ruiterstandbeeld van Marcus Aurelius op het Capitool was het prikkelende voorbeeld en toen men eenmaal de smaak weer te pakken had en het talent voorhanden was, bleef geen plein zonder een beeld.

Zulke beelden, maar toch bescheidener, verrezen er bij ons alleen in de kerken, voor een gesneuveld zeeheld of een belangrijk vorstelijk personage, grafmonumenten met veel klassieke ornamenten, zelden met religieuze verwijzingen, want er was niet voor niets een beeldenstorm geweest. Het protestantisme deelde met de joden van het Oude Testament een schroom voor 'gesneden beelden' en persoonlijkheidscultus.

Dat ging pas veranderen in de vorige eeuw, toen er zoveel veranderde en de burgers zelf de macht in handen namen. De stroom van beelden en beeldhouwers kwam uit het Zuiden opzetten als een springvloed, men kreeg er steeds meer plezier in en keek met enig misprijzen naar grote pleinen, die in het centrum van alle





S. Leenhoff (1841-1914), *J.R. Thorbecke*, brons (1874), Amsterdam.

snijlijnen leeg waren, een uitroepteken misten, een rustpunt zo men wil.

En zo kreeg stad na stad zijn monument, bijna altijd van een befaamd burger uit een ver verleden, een zeeheld, een schilder, een uitvinder, een volksdichter, en in de buurt van de residentie een koning of een stadhouder. Dat ging bijna automatisch, lijkt het wel, want waar je in Europa komt, overal staan ze op dezelfde manier als Laurens Jansz. Coster in Haarlem of Rembrandt in Amsterdam, natuurgetrouw nagebootst in brons met het verhaal van hun leven en verdiensten doorgaans in nogal gezwollen bewoordingen op het voetstuk.

Die natuurgetrouwe nabootsing was een eerste vereiste. Men wilde de man van het monument in zijn midden hebben alsof hij zo van zijn voetstuk zou kunnen stappen, want het volk voor wie de beelden werden gemaakt als voorbeeld om tegen op te zien, was nog niet verzadigd van afbeeldingen. Er was geen film of televisie, weinig boeken, weinig openbare schilderkunst, men moest zich behelpen met wat prenten.

Nabijheid schept gemeenzaamheid, zegt het Engelse spreekwoord. De burgerlijke traditie van de Nederlander verdraagt het niet goed, dat iemand op een voetstuk wordt gezet, afstand neemt, dikwijls letterlijk want vroeger stond er om die beelden bijna altijd een hek en dat nog wel op de gemeenschapsplek bij uitstek, het centrale plein van de stad. De historie van dit soort monumenten in Nederland is dan ook een van gebrek aan eerbied, een poging om de gelauwerde figuur van zijn voetstuk te halen, al was het maar door een bijnaam of, letterlijk, door het beeld te gebruiken om erop te gaan zitten tot schrik en wrevelf van de rijkere burgers, die de initiatiefnemers waren van de stichting. Alle tumultueuse gebeurtenissen rond het Nationaal monument op de Dam in Amsterdam hadden een voorgeschiedenis, want met de gedenktekens die in de volksmond 'Naatje' van de Dam en 'Lautje' in Haarlem heetten, was het niet anders gegaan en zoveel andere.

Voor monumenten in Nederland heeft men lang gezocht naar een vorm, die paste in het temperament van de Nederlander, dat

eigenlijk anti-monumentaal is. En helemaal gevonden heeft men het nooit. Wel valt het op dat de vormen steeds bescheidener worden, het monument komt niet meer precies in het spanningsveld van de lijnen te staan maar juist terzijde ervan, het komt van zijn voetstuk, het staat gewoon in het gras zoals de man voor het vuurpeleton in Haarlem, of het wordt een omheining die men kan binnengaan, of een teken dat alleen wordt verstaan voor wie er weet van heeft en, eindelijk, wordt het 'iets' in de stad, heel terloops, bijna ongemerkt, opgenomen in het gewone stadsleven van flaneren, uitrusten, kijken, ontmoeten, bezig zijn, zoals die vormen, waarmee men in Den Haag koningin Wilhelmina wil herdenken.

Van die Rembrandt op een voetstuk in Amsterdam of, nog karakteristieker, van Thorbecke op het aangrenzende plein een streng heerschap in een geklede jas, op een voetstuk omringd door een hek, met de rug naar het vermaak achter hem, dat hij zeker met 'wulps' zou hebben aangeduid en kijkend naar de grachten, waar zijn aanhangers woonden die nu allemaal zijn verdwenen, tot de Haagse Wilhelminapromenade, die met geen mogelijkheid meer met het woord monument valt aan te duiden, is een lange weg, een boeiende weg, want in die ontwikkeling zitten traditie en vernieuwing nauw verstrengeld. In wezen draait het toch om de feitelijke inhoud van het woord monument dat heeft te maken met het opwekken van de herinnering. En even aarzeland als de moderne medische wetenschap is om iets definitiefs te zeggen over dit mysterieuze talent van de mens om zich gebeurtenissen en gevoelens van vroeger in de geest terug te halen, ze opnieuw te doorleven, er ervaring aan te ontlelen, het herinneren van smart en vreugde, de angst om te vergeten en de angst om te herinneren, zo aarzeland is de echte kunstenaar wanneer hij geroepen wordt om tastbaar vorm te gaan geven aan herinneringen, iets in het midden van de mensen op te richten, een teken te maken van algemene gelding. Want eigenlijk zouden de betrokkenen zelf die vorm moeten kiezen en dikwijls doen ze het ook. Er is, naast de officiële wereld van gedenktekens die wij monumenten noemen, altijd een onderstroom geweest, eigenlijk een complete subcultuur van meestal kleine gedenktekens, zonder artistieke pretentie, maar evenzeer ingegeven door het verlangen iets te bestendigen.

In de buurt van mijn jeugd was in een doorgang onder woningen een bord aangebracht, waarop de prijzen waren geschilderd van levensmiddelen aan het eind van de eerste wereldoorlog. Voor de



Monument Dr. A. Mathijssen (uitvinder van het gipsverband), Budel (N. Br.).

generatie die de tweede wereldoorlog heeft meegemaakt leek dit later nodeloos geklaag. Bovendien leken die prijzen na enkele generaties geldontwaarding helemaal niet hoog. De generatie van dat bord is nu vrijwel uitgestorven. Wat blijft is het feit, dat ze die prijzen hadden willen memoreren, hun zorgen, hun honger; het bord in de poort getuigt nog eenzaam van een gebeuren en van een moment van herinneren.

Laurens Coster in Haarlem getuigt van nog meer dan de wereldveranderende uitvinding van de boekdrukkunst. Het beeld heeft ook iets te maken met stedelijke trots en met een polemiek of Coster nu eigenlijk wel de uitvinder was. Dat beeld is een argument in de strijd.

Dat zijn ook de politici uit de vorige eeuw die men op een voetstuk vindt. Domela in Amsterdam, Troelstra in Den Haag, Schaepman in Twente, voor een goede kijker is zelfs iets van de emoties die hun werk heeft opgeroepen, nog in de vorm herkenbaar.

En eenmaal op zoek in die eeuw vinden we ook monumenten, die episodes vastleggen in de industriële revolutie, beelden van Caland in Rotterdam die de Nieuwe Waterweg maakte en op het platteland soms van een ontginning van woeste grond, of een die kunstmest introduceerde, zuinige beeldjes, soms niet meer dan een tekst, bijna vergeten.

In deze eeuw wordt het een vloed. Het blijft een verwonderlijk feit, dat de zo nuchtere, zakelijke generatie als de onze meent te zijn, nu vrijwel geen stap vooruitzet op enig terrein of ze laat een mijlpaal achter in de vorm van een gedenkteken. Al voor de tweede wereldoorlog was dit merkbaar, de luchtvaart, de radiotelefonie, de scheepvaart, agrarische ontwikkelingen, overal monumenten. De tweede wereldoorlog heeft zoveel littekens achtergelaten dat een generatie van beeldhouwers een belangrijk deel van haar ontwikkeling aan de hand van oorlogsmonu-

menten kan tonen.

En nu zijn er nauwelijks meer begrenzungen aan het begrip gedenkteken. Zoals er ook nauwelijks meer begrenzungen zijn aan de motieven die tot de stichting ervan leiden. De Hans Brinker, die op de dijk van Spaarndam staat, heeft zijn oorsprong niet in een feitelijk gebeuren of in een Nederlandse overlevering, maar in een negentiende-eeuws kinderverhaal van een Amerikaanse dame, dat toevallig elke Amerikaan kent omdat het in alle schoolboekjes staat.

En op elk winkelcentrum staat wel een koddig dier voor de kinderen om op te zitten of om aan de staart te trekken. Dat is een aardige ontwikkeling, want hier hebben we eindelijk een beeldje dat vraagt om aangeraakt te worden. En op die weg voortgaande komen we al dicht in de buurt van de Wilhelmina-promenade, die de nuchtere burger misschien de vraag in de mond geeft wat dat monument nu eigenlijk beoogt, een verhoging van het stadsplezier of een aandenken van een koningin, die de eretitel van Moeder des Vaderlands werd toebedacht. Het antwoord zit eigenlijk in de vraag besloten, vooral in die wellicht wat pompeuse maar niettemin treffende aanduiding van Moeder. Het is niet moederlijk om op een voetstuk te gaan staan, een moeder laat over zich lopen, niet in de passieve maar in de speelse manier van omgaan met kinderen. Als we de weg terug willen kijken, van de Wilhelminapromenade naar Rembrandt in Amsterdam of, nog karakteristieker, naar het monument op het Plein 1813 in Den Haag dat het puurste voorbeeld is in ons land van een strikt academisch, met alle rijke middelen van de oude traditie opgezet stuk imponeertechniek, dan is er wel aanleiding om toch van een ontwikkeling te spreken, die langzaam toegaat naar vormen van herinneren die passen bij het temperament van de mensen van nu, de maatschappij van nu, het Nederland van nu.

De Nederlander heeft zijn zin gekregen, de helden zijn van hun voetstuk gekomen.

Misschien heeft de ontwikkeling in de gehele appreciatie van de gebouwde omgeving, waarvan de monumenten een onderdeel zijn, daarbij een rol gespeeld. Want de hevigste revolutie heeft zich toch voltrokken in het bouwen zelf, dat van een ambachtelijk stapelen van bakstenen en balken is geworden tot een industrieel monteren van betonnen profielen.

Dat is binnen één generatie gebeurd. En bovendien hebben zich binnen de organisatie van de gemeenschap zoveel veranderingen voorgedaan dat het ondenkbaar is dat rijke burgers nog huizen gaan bouwen in steden als de oude patriciërs van de grachten. Dat heeft de stadsbewoner met een schok tot het besef gebracht dat eigenlijk zijn hele oude stad van voor die revolutie onherhaalbaar is, uniek, iets om zuinig op te zijn. Het woord monument heeft in een snelle ontwikkeling gelding gekregen voor een zeldzaam huis, een uniek stuk natuur en nog verder een complete grachtengordel, een hele stad soms. De reikwijdte van het begrip monument wordt steeds groter. Er komt, eerst in mentaliteit dan in feite, een hek om zo'n stad zoals eertijds om het monument op het plein. Paaltjes om een gebouw, zoals de 'Amsterdammertjes' om het Paleis op de Dam in Amsterdam. Steeds meer, een bijna overrompelende ontwikkeling, die dit jaar zeer hevig in de publiciteit is.

Als markante sprong in het gevoelsleven van de mensen van deze tijd erg belangrijk, maar tegelijk ook gevaarlijk. Want op dezelfde manier waarop Thorbecke, die een man was van grote allure en geweldige betekenis, verstaende op zijn hoge voetstuk en achter het hek op zijn merwaardige plein in de hoofdstad, zo kan ook een stad op de plaatsen waar ze monument is geworden verstenen, fossiel worden, buiten de werkelijkheid raken. Jongens die op een monument klimmen, doen het eigenlijk de eer aan van het 'nog te zien staan'. Dat is erg Hollands, die gemeenzaamheid, dat gebrek aan eerbied voor Het Verhevene. Zo zullen we ook met het monument 'stad' moeten leren omgaan, zonder stijve kaak en overdreven gevoelens, zo gewoon mogelijk, liefdevol maar zonder stijve passen en hoed in de hand.

Dat is langzamerhand met het monument in brons gebeurd. Het moet ook komen met gebouwen en steden die tot monument zijn verklaard. Dat zou de beste ontwikkeling van het Monumentenjaar kunnen zijn.

Ben Kroon

'Wat roemrijk land is Nederland'

Standbeelden in de 19e eeuw

In geen eeuw is het oprichten van monumenten en standbeelden een zo belangrijke opdracht voor beeldhouwers en architecten als in de negentiende.

De omvangrijke produktie en de grote belangstelling die het publiek ervoor toonde komen voort uit de romantiek met haar interesse voor het nationaal verleden. Standbeelden dienden ervoor, de herinnering aan dit grote verleden - in Nederland dus meestal de gouden eeuw - wakker te houden en tevens de tijdgenoten zichtbare voorbeelden van grootsheid voor ogen te stellen. Een dergelijke behoefte werd door de onvrede met de eigen tijd nog aangewakkerd, het verleden moest van een glorie getuigen die men in de eigen tijd maar al te vaak miste.

De burgerlijke maatschappij van de negentiende eeuw trachtte zich zo als opdrachtgever aan de gouden eeuw op te trekken, een verschijnsel dat ook in literatuur en schilderkunst waargenomen kan worden. En naast standbeelden konden ook andere 'monumenten' ervoor dienen om grootsheid te bewijzen, b.v. bouwkundige en historische monumenten, musea en 'monumentale' uitgaven van literaire werken.

Van alle genoemde monumenten vallen de in 't openbaar staande standbeelden zeker het meest in het oog; daarom waarschijnlijk bemoeide er zich het publiek hartstochtelijk mee. Het ontstaan van bijna alle standbeelden is dan ook vanaf de eerste plannen tot aan de onthulling door hevige polemieken begeleid.

Een merkwaardige bijzonderheid is dat deze nationale opdrachten vaak door buitenlandse kunstenaars uitgevoerd werden, of door kunstenaars die in het buitenland (vaak in België) hun opleiding hadden gekregen. Een typisch voorbeeld hiervoor is Louis Royer, die in Mechelen geboren, als beeldhouwer van de koning en directeur van de Amsterdamse Akademie een reeks van de meest bekende Noordnederlandse standbeelden vervaardigde. Ook aan de hier besproken werken - standbeelden van een vorst, een kunstenaar en een nationaal monument - is zijn naam verbonden.

Al sinds 1841, het eerste jaar van zijn regering, bevorderde de kunstlievende Willem II de oprichting van een standbeeld voor de stichter van de republiek, Willem de Zwijger. De regering liet een wedstrijd voor het beeld uitschrijven, die Louis Royer won. Tevens had Willem II echter persoonlijk in 1843 aan de Frans-Nederlandse beeldhouwer Nieuwerkercke de opdracht voor een ruiterbeeld van Prins Willem I gegeven. Daarmee kreeg Den Haag bijna gelijktijdig twee standbeelden van dezelfde persoon. Het als 'nationaal' en 'populair' bestempelde beeld van Royer werd in 1848 op het plein geplaatst, het opschrift op zijn sokkel noemt uitdrukkelijk 'het dankbare volk' als stichter. Nieuwerkerckes beeld daarentegen stond op het terrein voor het paleis Noordeinde, dat privébezit van de koning was. In het ruiterbeeld herkende men de Zwij-

Louis Royer (Mechelen 1793 - Amsterdam 1868), *Rembrandt*, 1852, Amsterdam (gietijzer, geverfd).

De sokkel draagt de inscriptie 'Hulde aan het nageslacht. Anno 1852'.

In de figuur van Rembrandt concentreerden zich het verlangen naar nationale grootheid en zeventiende-eeuwse burgerglorie. Tot genie verheven beantwoordde hij bovendien aan het romantische verlangen naar grote mannen. In het algemene enthousiasme viel daarbij minder op dat het beeld als kunstwerk weinig geslaagd was.

Literatuur

P.K. Van Daalen, *Nederlandse beeldhouwers in de negentiende eeuw*, 's-Gravenhage, 1957.



Boekstempel van ca. 1884, *Standbeeld Jacob Cats* (1829 door G. Parmentier, Brouwershaven).

De populariteit van een van de eerste negentiende-eeuwse standbeelden blijkt uit zijn reproductie op een uitgave van de werken van Vader Cats.





pagina 176, links boven:

H.M. Tetar van Elven M.Gz., *Monument voor de volksgeest van 1830 en 1831 (Naatje)*, 1856, Amsterdam (steen). Gravure van C.E. Taurel. Het monument op de Dam zoals het na zijn onthulling door burger en buitenlui werd bewonderd. Lang duurde de pracht echter niet: eerst werkten de fonteinën niet meer, dan braken de neus en een arm van Royers *Eendracht* af, zodat het monument in 1914 verwijderd werd.

rechts boven:

Louis Royer, *Ontwerp voor een Rembrandt-beeld*, 1840, Amsterdam, Rijksmuseum (terracotta).

Minder statig dan in het uitgevoerde beeld is Rembrandt hier aan het werk afgebeeld. De invloed van een dergelijke opvatting is nog in Wezelaars Rembrandtbeeld van 1969 te vinden (vgl. Openbaar kunstbezit Nederland, 1969, afb. 35).

links onder:

P.J.H. Cuypers (1827-1921), Louis Royer en anderen, *Standbeeld van J. van den Vondel*, 1867, Amsterdam (steen en brons). Vondel (door Royer) gezeten boven de allegoriën van Treurspel, Hekeldicht, Leerdicht en gewijde Poësie. Een van de inscripties vat de rijkdom aan betekenissen samen: 'Om den adel van zijn karakter: om den rijkdom van zijn genie: om den gloed en de lieflijkheid zijner dichtgave: bij scherp vernuft en degelijke wetenschap: om zijn tooveren met de Nederlandsche taal dienstbaar gemaakt aan zijne liefde voor land en stad: wordt hier aan Joost van den Vondel ter kwijting eener diepgevoelde schuld dit gedenkteken gewijd'.

rechts onder:

A.E. Graaf de Nieuwerkercke (1811-1892) *Prins Willem I*, Den Haag, Paleis Noordeinde (brons), litho naar een tekening van C. Bos.

De sokkel draagt naast de wapens van de zeven provinciën en de prins het opschrift 'Aan Prins Willem den Eersten door Koning Willem den Tweeden toegewijd'.

ger als veldheer, een rol die men minder karakteristiek vond dan Royers 'staatkundig genie'. Hier kwam bij dat Nieuwerkercke zich voor zijn zwierig beeld door ruitbeelden uit de Italiaanse renaissance had laten inspireren, terwijl Royer een veel vertrouwder voorbeeld had gekozen: het portret op Willems graf in de Nieuwe Kerk in Delft.

Een van de meest bekende standbeelden is nog steeds Royers beeld van Rembrandt in Amsterdam. Het was in 1851 gepland als tegenhanger van een beeld van Rubens in Antwerpen, dat een jaar tevoren tijdens een tien dagen durend feest werd onthuld.

Nadat programma en eisen voor deze 'nationale hulde' opgesteld waren, brachten talrijke plaatselijke commissies het benodigde geld bijeen. Zij vonden steun bij het vorstenhuis en vooral bij vele beeldende kunstenaars, terwijl heel wat tegenstanders van dit eerbewijs zich ook niet onbetuigd lieten. Hun argumenten lopen uiteen van Rembrandts slechte morele reputatie tot het verwijt van geldverkwisting.

Door economische en technische tegenslagen kon het beeld - dat uiteindelijk wegens geldgebrek in gietijzer uitgevoerd is - pas in 1852 onthuld worden. De nog steeds niet vergeten rivaliteit met het Antwerpse beeld zal ertoe bijgedragen hebben, dat het vijf dagen durende inwijdingsfeest met zijn 1.500 genodigden niet alleen een hulde aan het 'schilderkunstig genie' maar ook aan het Oranjerhuis en de burgerij zelf werd. De slotzang van de bij de opening opgevoerde *'Apotheose van Rembrandt'*, vat deze gevoelens samen:

'Weergalm nog eens en dreun ons lied,

als in der Vaders tijd;

't Metalen standbeeld wankelt niet.

Door Eendracht tot volharding dreef,

Gloeit, Arti! in uw borst

Leeft Stichters van het standbeeld! Leef!

Leef, Vaderland en Vorst!

Niet aan een persoon uit het verleden maar aan de 'volksgeest van 1830 en 1831' is het Amsterdams monument gewijd dat naar de bekronende figuur van de Eendracht, in de volksmond als *'Naatje op de Dam'* bekendheid verwierf. Oprichter was de uit België'strijders en conservatieven bestaande vereniging 'Het metalen kruis' die waarschijnlijk vooral over het enkele jaren tevoren in Brussel opgerichte Martelarenmonument gebelgd was.

Hun eigen monument van de weinig bekende architect M.H. Tetar van Elven is voornamelijk in neogotische vormen opgebouwd - een stijl, die men bij uitstek nationaal vond. Zinnebeeldige voorstellingen en inscripties gaven aan iedereen de bedoeling van het monument te kennen, het diende 'ter opwekking van tijdgenoot en nageslacht'.

De tamelijk hoge kosten voor dit monument werden door een uitgebreid feest bijna verdubbeld, waarbij de hogere standen zorgvuldig van de burgerij gescheiden waren en de kranten nadrukkelijk van het 'goede gedrag' der lagere klassen berichtten.

Wat in het teken van Royers Eendracht stond bevestigd zo het karakter van de meeste negentiende-eeuwse standbeelden: zij zijn de zelfbevestiging van de (groot)burgerlijke maatschappij.

Jochen Becker

Nationaal monument 1813-1863

Omstreeks het midden van de negentiende eeuw was in Nederland een duidelijke behoefte merkbaar om figuren en gebeurtenissen uit het nationale verleden te gedenken door middel van een monument. Bij de nadering van 1863, het jaar van de herdenking van Nederlands herwonen vrijheid op Frankrijk in 1813, stapelden zich de voorstellen tot het oprichten van gedenktekens op. Er was onder meer sprake van een 'kunstmuzeum als nationaal gedenkteken', dat zou moeten fungeren als vervanging van het Trippenhuis waarin op dat moment Nederlands kunstschat op een rampzalige manier waren opgeborgen. In 1863 kwam uit de Vereeniging van Industrieelen het initiatief om onder supervisie van een Hoofdcommissie en met bijstand van subcommissies te komen tot de oprichting van drie monumenten. In de *Spectator* van september 1863 stond hierover: 'Te Scheveningen zal alzoo een naald, in het Willemspark te 's-Gravenhage een bronzen of marmeren gedenkteken voor de grondleggers van Nederlands herstelling en voor Nederlands eersten Koning, en te Amsterdam eene ambachtsschool opgericht worden'.

De *naald* kon in 1865 zonder al te veel ophef onthuld worden door Prins Frederik, de voorzitter van de Hoofdcommissie. Het plan voor de ambachtsschool werd geruisloos afgevoerd temidden van het gekrakeel dat vrijwel onmiddellijk losbarstte rondom het nationale monument in Den Haag. Dit monument, dat een symbool van nationale eenheid had moeten worden, woelde - zelfs vóór de eerste steenlegging - reeds alle denkbare tegenstellingen in het Nederlandse volk los. Na veel geharrewar over de samenstelling van de commissies werd pas twee maanden voor de gedenkdag, 17 november, een prijsvraag uitgeschreven. De ontwerpen moesten anoniem worden ingestuurd, maar wel voorzien zijn van een motto. De binnengekomen ontwerpen, achtentwintig in totaal, werden tentoongesteld in de Loge van Vrijmetselaren. Het gemiddelde niveau van de ontwerpen gaf een treurig beeld van de artistieke stand van zaken in Nederland; de uitvoering van de tekeningen vertoonde soms een lachwekkende onbeholpenheid en een volkomen gebrek aan proporties. Onbedoeld komisch was het ontwerp in de vorm van een korintische zuil met het Driemanschap aan de voet en Willem I er boven op, onder het motto 'Oranje Boven'. Twee ontwerpen staken echter boven het gemiddelde uit, namelijk de inzendingen met het motto 'Ebenhaëzer' en 'N.O.' ('Nassau-Oranje'); beide ontwerpen werden in de *Spectator* en de *Kunstkronijk* geprezen. Inmiddels was, nog voor er een beslissing over de uitvoering van het monument was gevallen, op 17 november 1863 met veel plechtigheid de eerste steen gelegd. Toen bekend werd welke personen achter de motto's schuilgingen, begonnen de controversen pas goed. 'Ebenhaëzer' was een ontwerp met klassieke elementen van de hand van het tweemanschap, de schilder J.Ph. Koelman,

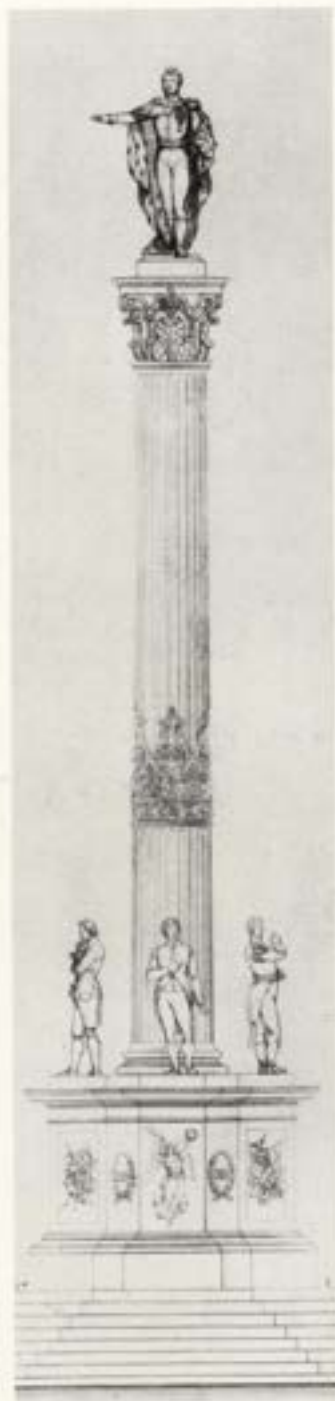
Nationaal monument 1813-1863. Onthuld in 1869, Den Haag. Uitgevoerd naar een ontwerp van J.Ph. Koelman en W.C. van der Waayen Pieterszen.

J.Ph. Koelman, 1818-1893.
Ontwerp behalve het monument 1813 ook een standbeeld voor burgemeester Van der Werff in Leiden. Hij was leraar en later directeur van de Haagse Academie.



Karikatuur in de *Spectator* nr. 46, 1863, *De Nederlandsche Maagd atwachtende de dingen die komen zullen*, lithografie, Gemeentearchief 's-Gravenhage.





pagina 180, van links naar rechts:

Ontwerp voor het monument 1813 van J.Ph. Koelman ingezonden onder het motto 'Ebenhaëzer', 1863, pentekening, Gemeentearchief 's-Gravenhage.

Ontwerp voor het monument 1813 onder het motto 'Oranje Boven' van A. Verschoor en S. Lankhout, Gemeentearchief 's-Gravenhage.

Ontwerp voor het monument 1813 van P.J.H. Cuypers, ingezonden onder het motto 'N.O.', tekening, Gemeentearchief 's-Gravenhage.

Literatuur

J.L. Uijterschout, *Onze gedenkteekenen, een nationaal bezit*, 's-Gravenhage, 1941; W. Moll, 'Het Willemspark en het Nationaal Monument op Plein 1813', *Jaarboek Die Haghe*, 1954, p. 1-17;

P. Geyl, '1813 herdacht in 1863', *De Gids*, 1954, bd. II, p. 14-51;

P.K. Van Daalen, *Nederlandse beeldhouwers in de negentiende eeuw*, 's-Gravenhage, 1957;

W.A. Keuzenkamp, 'De plannen voor het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum*, 8e jg. nr. 4, 1960, p. 115-134.



Karikatuur in de *Spectator* nr 23, 1863, *De concurrentie van de drie monumenten die thans 'lopende' zijn*, lithografie, Gemeentearchief 's-Gravenhage.

die verbonden was aan de Haagse Academie, en W.C. van der Waayen Pieterszen, gemeentearchitect en ontwerper van het Willemspark. N.O. was een neogotische schepping van P.J.H. Cuypers uit Roermond, die later bekendheid zou krijgen als architect van het Rijksmuseum. De secretaris van de subcommissie Hofdijk schreef over deze ontwerpen in 1864 een dubbelzinnig rapport waarin hij zijn eigen voorkeur voor ontwerp N.O. liet prevaleren boven het meerderheidsbesluit om de prijs aan Ebenhaëzer toe te kennen. Literaire en politieke kopstukken bestookten elkaar hierover in een niet altijd even verheffende pennestrijd in de vorm van ingezonden stukken, open brieven en brochures. Het rapport van de subcommissie bevatte de onvoorzichtige uitspraak dat het ontwerp N.O. zo goed 'de godsdienstige, de christelijke zin van het Nederlandse volk' tot uitdrukking bracht. Als reactie hierop werd de neogotiek als een typisch 'roomse' bouwstijl aangemerkt met associaties aan de tijd van vóór de Reformatie, en derhalve ongewenst voor een nationaal monument. Bovendien was N.O. een 'verminkte kopij' van het Albert Memorial te Londen, dat zojuist was onthuld. De idee van het baldakijn en van de zittende houding van de vorst zijn inderdaad terug te voeren op de ontwerpen van Sir George Gilbert Scott. Men vroeg zich ook af of een bouwsel met het karakter van een grafmonument wel de meest eigende vorm was voor een gedenkteken van de bevrijding van 1813. Overigens trof het verwijt van gebrek aan originaliteit ook Koelmans ontwerp - hij zou zijn inspiratie hebben opgedaan bij een monument voor Frederik de Grote in Berlijn. Uiteindelijk kreeg het ontwerp 'Ebenhaëzer' de eerste prijs; Cuypers moest met de tweede prijs genoegen nemen. Datzelfde was hem ook al overkomen bij zijn eerste ontwerp voor het reeds genoemde nationaal museum, waarbij hij ook met ontwerpen gebaseerd op Engelse voorbeelden had meegedongen. Koelmans monument werd in enigszins gewijzigde vorm uitgevoerd, zij het met behulp van de Belgische beeldhouwer Joseph Jaquet, omdat Koelman als schilder niet in staat bleek de technische uitvoering van zijn getekende beelden te begeleiden.

De figuren van Willem I die de eed aflegt, het Driemanschap en de allegorieën op de Godsdienst en de Geschiedenis rondom het voetstuk, evenals de Nederlandse Maagd met de leeuw bovenop werden in zink met een koperlaag uitgevoerd volgens de nieuwe galvano-plastische gietmethode, die wel goedkoop, maar niet erg duurzaam bleek. Zes jaar na de eigenlijke gedenkdag kon het monument eindelijk onthuld worden, met toespraken en cantates. Zelfs hierin ontbrak iedere originaliteit. Schreef Withuys in 1863 bij de eerste steenlegging: 'Eere het Drietal, die alles bewerkte, hun beeltenis praal'In blinkend metaal', bij de onthulling in 1869 dichtte Nicolaas Beets: 'Sta bij Uw paleizenpraal - schitterend blijk van 't bloeiend heden - de Eerste Willem in metaal'.

John Sillevius

Het monument en de voorbijganger

Monumenten in de 20e eeuw

Toen mevrouw Hélène Kröller¹ in 1914 aan Mendes da Costa² vroeg in het Nationale Park de Hoge Veluwe een monument te maken ter herdenking van het verzet der Boeren in Zuid Afrika tegen de Engelse overheersing (1899-1902), schreef hij haar 'het stormt zo in mijn hart'. Toen Bronner in 1914 de prijsvraag won voor een *Hildebrand-monument*³ ter plaatsing in de Haarlemmer Hout zag hij dit zozeer als een levensopgave dat hij er - tot ontzetting van de opdrachtgevers - tot 1940 aan bleef werken. (En de conflicten rondom de plaatsing duurden tot 1962...) Dit zijn twee gegevens uit het begin van de 20e eeuw waarin de gehele problematiek van alle wel of niet geplaatste, laat geplaatste, verguisde, onbegrepen en verwaarloosde monumenten vervat is: de bewogenheid van een kunstenaar die geconfronteerd werd met een ongehoord gecomplceerde opdracht in een situatie (landschappelijk of architectonisch) en op een schaal die hij nog nooit gehanteerd had. De uitbeelding van de idee, van het gegeven dat de opdrachtgevers (meestal comité's uit de burgerij) het herdenken waard vonden, speelt bij het proces een rol, maar wordt geheel overheerst door de beeldhouwkunstige problemen die zich voordoen. De vormgeving wordt in hoge mate bepaald door het gekozen materiaal (hardsteen bij Mendes, kalksteen bij Bronner), door de situatie (een open dorre zandvlakte in Otterlo, een schaduwrijke door bomen omgeven plek in Haarlem), door de visie op het gegeven van de beeldhouwer, die een aandacht van de voorbijganger vooronderstelt, die hij waarschijnlijk maar heel zelden opbrengt. Tenzij - en dat is primair - hij bijzondere belangstelling heeft voor het werk van de (of een) kunstenaar; tenzij - maar dat geldt al minder - hij bijzonder betrokken was/is bij hetgeen herdacht wordt. En hoelang blijft die betrokkenheid leven: dertig jaar, vijftig jaar, een eeuw?

Wanneer we globaal de reeks van monumenten uit de 20e eeuw overzien: vóór 1940 de standbeelden, voor staatslieden bijvoorbeeld (Domela Nieuwenhuis), na 1945 de reeks van oorlogsmonumenten (Zijpersluys, Axel, Enschedé, IJmuiden, Rotterdam, Amsterdam, Utrecht, enz.) de monumenten ter herdenking van de overstroming in Zeeland, de portretten van beroemde mensen (Arthur van Schendel, Spinoza, Bredero, e.a.), dan bepaalt toch ten slotte de beeldende kracht van de beeldhouwer, de architect, de landschapsarchitect de mogelijkheid tot overleven. Ook als het monument geheel abstract is? Ook dan, geloof ik. De reeksen ruiters, kanonnen, vredesduiven, gefusilleerden, peinzende mannen en beschermende vrouwen, die, dacht men, zoveel identificatiemogelijkheden bieden en zo sterk aansluiten bij de gevoelswereld van de beschouwer - ze vertragen en onderbreken de gedachtengang van de voorbijganger niet. Dat doen ze pas als de spanning van de Boog zó sterk is (Kenzo Tange, Hiroshima; Saarinen, St.-Louis); de relatie en de verhoudingen van de torens zó overwogen (Goeritz, *Mexico City*); de

Willem Reyers, *Monument voor een fusillade te Zijpersluys*, 1946, zandsteen, 255 cm, Zijpersluys (N.H.).

1. Hélène E.L.J. Kröller-Müller.

Essen, Duitsland 1869 - Otterlo 1939.

Verzamelaar van beeldhouwwerken, schilderijen, grafiek en toegepaste kunst. Schonk de collectie in 1938 aan het Rijk, sindsdien bekend als Rijksmuseum Kröller-Müller.

2. Dr. Joseph Mendes da Costa. Zie serie 'Joods Historisch Museum Amsterdam', jrg. 1975, p. 117.

3. Nicolaas Beets, schrijver van *Camera Obscura* met als hoofdfiguur Hildebrand, was toen 100 jaar geleden geboren.





pagina 184 boven:

J. Mendes da Costa,
Christiaan de Wet; Monument voor de
boerenoorlog in Zuid Afrika, Otterlo.

Mari Andriessen,
De dokwerker, Amsterdam.

onder:

Prof. Jan Bronner,
beeld van *Hildebrand* bij het gelijknamige
monument, Haarlem.

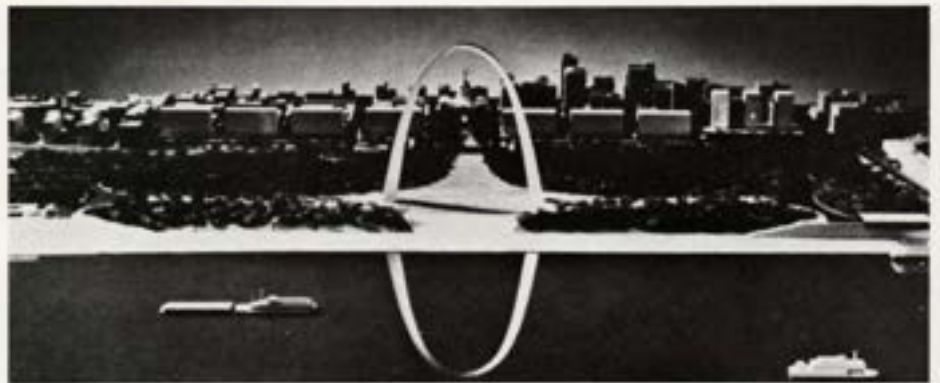
Prof. Jan Bronner,
Hildebrand-monument, Haarlem.

dwingende kracht der symmetrie, de bewogen massaliteit van het plastisch volume zó beklemmend en suggestief (*Zijpersluys*, *De dokwerker*) en vooral ook de situering in de stad, in het landschap, of in de binnenruimte zó doordacht en gevoelig, dat de intensiteit van de kunstenaar de concentratie van de voorbijganger oproept. En dan hindert het niet of niemand de *Camera Obscura* of *Eline Vere* meer leest, of niemand de ondoordringbare spanning en beklemming van de februari-staking meer onder woorden kan brengen, of niets in het Walcherse landschap meer herinnert aan de slopende en invretende kracht van het water. Dan hoeft niemand er een encyclopedie bij te halen om op te zoeken wie Hildebrand, Nicolaas Beets of Jan Bronner was, dan helpt historicus Lou de Jong niet om te begrijpen wat die *Dokwerker* eigenlijk doet, wat het gebaar van zijn armen eigenlijk betekent - maar dan dwingt het monument tot stil-staan, tot een beleving, die inleving kan, maar niet hoeft te zijn. Dan is het monument pas werkelijk overgedragen aan het nageslacht dat in volle vrijheid reageren kan en mag, en die het een eigen functie kan en moet geven in de stad (of het landschap). Is een monument dan toch gewoon 'n Beeld opgesteld op openbaar terrein? Het uitgangspunt - de formulering van de opdracht - was anders, maar de werking noch de functie kunnen omschreven of voorgeschreven worden - die is aan de gebruiker.

Ellen Joosten

Eero Saarinen, *Jefferson-gedenkteken*,
St.-Louis, Mass., U.S.A.

Matthias Goeritz, *Ciudad Satélite Towers*,
Mexico 1957.



Nationaal monument voor de koopvaardij Rotterdam

De geschiedenis van het *Nationaal monument voor de koopvaardij*, beter bekend als *De Boeg*, in Rotterdam, geeft een duidelijk beeld van de problemen die kunnen ontstaan tussen opdrachtgever, jury en kunstenaars, wanneer het gaat om het vertolken van een 'collectief gevoel'.

De feiten zijn in het kort de volgende:

Om de ruim 3.400 opvarenden, die tijdens de jongste wereldoorlog op de meer dan 500 verloren gegane schepen van de Koopvaardij het leven lieten, te eren, ontstond in 1947 in scheepvaartkringen het initiatief om een gedenksteen te plaatsen. Een comité werd gevormd, onder voorzitterschap van A. Veder, er werd een bedrag bijeengebracht van f 180.000 en een besloten prijsvraag uitgeschreven onder de beeldhouwers Carasso, Couzijn, Reyers en Roosenburg, en de architecten Boks en Peutz. Een jury werd benoemd, waarin o.m. zitting hadden: Prof. Hammacher, destijds directeur van het Rijksmuseum Kröller-Müller, de beeldhouwer Hildo Krop, de architect Maaskant, en de stadsarchitect van Rotterdam belast met de wederopbouw, Ir. Van Traa.

Na de eerste ronde gaf de jury aan de ontwerpen van Carasso, Couzijn en Reyers de voorkeur, en na een tweede ronde werd besloten de eerste prijs toe te kennen aan Reyers' *Ruggegraat*, de tweede aan Couzijns *Doorvaren*, en de derde aan *De Boeg* van Carasso. Het comité heeft uiteindelijk het advies van de jury niet opgevolgd en besloten Carasso's ontwerp uit te laten voeren.

Dat diens ontwerp werd gekozen, komt niet alleen voort uit het feit dat Carasso toen veel meer bekendheid genoot dan de 'avantgardisten' Couzijn en Reyers. Er speelden ook andere criteria een rol.

Allereerst moet worden opgemerkt dat het voorstel van de jury om Reyers de eerste prijs te geven, een compromis was, dat de verdeelde gevoelens van de jury dekte. Prof. Hammacher, toen voorzitter van de jury, en de inmiddels overleden Hildo Krop waren aanvankelijk het meest onder de indruk van het ontwerp van Couzijn. 'Wij vonden dat Rotterdam een dergelijk beeld verdiende', zegt Hammacher, 'Couzijns ontwerp gaf aan de tragiek van het hele gebeuren precies dat weer, wat het moest zijn. Het had een grote emotionele bewogenheid en wij voelden: dat is het antwoord op wat men vraagt'. Het werd hen echter duidelijk dat het comité niet met dit voorstel akkoord zou gaan en ook in de jury kon men geen eenstemmigheid bereiken. Met name Ir. Van Traa, die de plaatsing aan de Maas stedenbouwkundig bekeek, wilde een formeler oplossing.

Couzijns open, losse vormen waren nieuw en weken sterk af van wat men toen in Nederland aan beeldhouwkunst zag; bovendien stond het ontwerp ver af van de ideeën die men had over een monument en 'stelde het niets voor'.

Wessel Couzijn, *Doorvaren*, ontwerp Nat. Mon. Koopvaardij, gips (niet uitgevoerd).

Wessel Couzijn, Amsterdam 1912. Woont en werkt aldaar. In 1915 naar New York, waar hij tot 1929 blijft. Volgt tekenlessen aan de Students Art League. Na 1929 twee jaar in Amsterdam, lessen van Prof. Jurrens aan de Rijksacademie. Tussen 1931 en '33 weer in New York, van '33 tot '37 beeldhouwkunstlessen van Prof. Bronner in Amsterdam, dankzij de Prix de Rome naar Rome en Parijs. Tijdens de oorlog werkt hij bij de Koopvaardij, voornamelijk in de Verenigde Staten. Vestigt zich vanaf 1946 in Amsterdam. Neemt sinds 1948 deel aan alle belangrijke binnen- en buitenlandse tentoonstellingen van beeldhouwkunst, kreeg vele prijzen (1955 Staatsprijs voor beeldhouwkunst, 1966 David Roëllprijs, 1967 Staatsprijs Beeldende Kunst en Architectuur). Zie ook Openbaar kunstbezit, april 1975, p. 75-77, 98.

Willem Reyers, Arnhem 1910 - Alkmaar 1958.

Eerste tekenlessen in München (1927-30), 1931 in Londen, Grosvenor School of Art, 1934 in Parijs voor schilderlessen bij Léger. Modelleert het eerst in 1939 in Bergen. Lessen van Zadkine in Parijs. Tijdens de oorlog weer in Nederland, stelt na de oorlog ten toon in Sonsbeek, Den Haag (51), Brussel en Luik (52). Heeft nog een expositie in 1957 in Rotterdam (Boymans), is dan al erg ziek. Sterft in 1958 in Alkmaar. Belangrijke werken behalve *De hand van Zippersluis* (p. 183): *De man van Vught* (Heiloo), *De Phoenix* (stationshal Arnhem), *Verkeersmonument* (Groningen).

Literatuur

Catalogus tentoonstelling, Arnhem, 1960; Catalogus tentoonstelling, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1972/73.





pagina 188, links:

Willem Reyers, *Ruggegraat*, ontwerp Nat. Mon. koopvaardij (niet uitgevoerd).

pagina 188, rechts:

Fred. Carasso, *De Boeg*, Nat. Mon. koopvaardij (definitieve uitvoering).

Frederico Antonio Carasso, Carignano, Italië 1899 - Amsterdam 1969.

Aanvankelijk werkzaam in Parijs, later in Brussel en Mechelen, sinds 1934 in Amsterdam. Hoogleraar aan de Jan van Eyck-academie in Maastricht sinds 1956 (als opvolger van Oscar Jespers). Beroemd om zijn grote vakmanschap meer dan om zijn kunstenaarschap. Maakte onder andere: *Zonnewijzer* bij Philips Eindhoven, *Prometheus* op het Olympisch Stadion in Amsterdam, *Oorlogsmonument* in Curaçao (Willemstad), *Jan de Rooymonument* in Sprang-Kapelle.

Literatuur

Catalogus overzichtstentoonstelling, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1961;
Catalogus overzichtstentoonstelling, Assen, 1970.

Voor Couzijn en voor wie hem destijds wél begrepen, was het beeld helemaal niet zo abstract. Couzijn: 'Het was de eerste keer dat ik een opdracht had van zo'n formaat. Het moest 35 meter hoog worden. Dat zag ik niet in de figuur zitten. (-) Dit betekende voor mij water, lucht en vaart. En op een bepaalde manier was er ook aan te zien, dat het te maken had met schepen, schepen die verloren zijn gegaan, en waarvan er nog één mast omhoog steekt.' Over de aarzeling van het comité zegt Hammacher: 'Ze vonden dat van Couzijn te tragisch. Het was nu de bevrijding en het moest positiever zijn. De tragiek moest begraven worden.'

In die gedachtengang hoopte de jury in Reyers' ontwerp een aanvaardbaar compromis te hebben. Men vond het een goed ontwerp, zij het te weinig emotioneel. Toch was ook dit beeld, dat met zo'n horizontale spanten verwees naar een karkas van een schip en door zijn titel naar doorzettingsvermogen of moed, blijkbaar niet wat het comité voor ogen stond.

Carasso heeft beter aangevoeld wat werd verlangd. Zijn ontwerp was 'herkenbaar' (van voren gezien lijkt het een gestileerde scheepsboeg) en het had in zijn geheel meer van een traditioneel gedenkteken. In een interview in de *Maasbode* uit 1952 zegt hij zelf: 'Vechten tegen de kranen en de atmosfeer van de haven, dat bleek de opgave! Wat hier wilde spreken moest een sterk verticaal accent hebben. Het moest de krachtige ruimtestoot hebben van een obelisk!'

Met name de afwijzing van Couzijns ontwerp is door kunstenaars en kunstkenners toen al betreurd. Later is het ontwerp erg beroemd geworden: een vijf meter hoog model van roestvrij staal stond op de Biënnale van Middelheim in 1969, nadat al eerder een bronzen gietsel van het ontwerp uit 1951 in Venetië op de Biënnale was tentoongesteld, waar Couzijn in 1960 als enige de Nederlandse beeldhouwkunst vertegenwoordigde. Tot twee keer toe is het bijna uitgevoerd: een keer voor de gemeente Amsterdam (bedoeld voor het Sloterparkbad), en een keer voor Rotterdam, om geplaatst te worden aan het einde van de Nieuwe Waterweg. Beide keren ketste de uitvoering af op technische bezwaren. Dezelfde technische bezwaren die in 1952 de officiële reden hadden gevormd om het maar niet te doen.

Saskia Bos

Nationaal monument Koningin Wilhelmina, Den Haag

Koningin Wilhelmina overleed 28 november 1962. De regering besloot een blijvend beeld te geven aan haar nagedachtenis. Daarom werden door een 'Comité van Advies' de principiële mogelijkheden van een nationaal monument nagegaan.

Om te beginnen werd de regering geadviseerd Den Haag als plaats van het nationaal monument te kiezen¹. De gemeente Den Haag als plaats van het monument, maar waar precies en in welke zin? Overleg met het Haagse gemeentebestuur volgde, en na vele overwegingen kozen tenslotte de gemeente, het comité, en de regering het Raadhuisplein, grenzend aan het 18e-eeuwse deel met de Groenmarkt aan de andere zijde. Een kleinschalig stedelijk gebied, dat werd omschreven als '... een intiem en duidelijk gevormd plein, dat zou ontstaan na uitvoering van de onderhanden zijnde sanering van de Haagse binnenstad...'. Tenslotte werd van gedachten gewisseld² over de aard van het monument. Hiermee was de taak van het comité afgerond. Een driedelig advies - welke gemeente, welke plek in die gemeente en een relativerende beschouwing over de aard van het monument - dat de richting aangaf voor het zoeken naar mogelijkheden van uitvoering.

Dat praktische werk werd in 1969 opgedragen aan een nieuw ingestelde commissie, waarvan deel uitmaakten vertegenwoordigers van beeldende kunstenaars, musea en architecten. De openbare meningsvorming kwam intussen slechts traag op gang.

Naarmate echter de jaren verstrijken terwijl nog geen beeldhouwwerk wordt onthuld, is de berichtgeving meer toegespitst op de aard van het monument en volgt men de ontwikkelingen nauwkeurig.

De regering gaf in 1969 aan de nieuwe commissie voldoende ruimte om tot een eigen interpretatie van het monument te komen. Deze interpretatie was ook nodig alvorens een werkelijke opdracht aan ontwerpers geformuleerd kon worden. De eerste vragen waren: Is een nationaal monument voor een vorstin in onze tijd nog zinvol? En kan daaraan op een hedendaagse wijze vorm worden gegeven? Om een antwoord te kunnen geven, sprak de commissie zich er eerst over uit dat zij aan een traditioneel monument - bijvoorbeeld een ruitersstandbeeld - bepaald geen voorkeur wilde geven. Daarentegen werd het 'als een uitdaging beschouwd voor Koningin Wilhelmina een monument tot stand te brengen dat in symbolische zin zowel recht zal doen aan haar leven en werken, alsook in deze tijd actief en functioneel kan worden beleefd' - aldus het in 1974 uitgebrachte rapport.

Of zoals gesteld in de toelichting bij de publieke presentatie van het schetsontwerp, zomer 1975: 'Een Nederlandse vorstin staat in deze tijd dicht bij haar volk dan in vroeger eeuwen; zowel vorst als volk zijn minder gevoelig geworden voor status en gevoeliger voor de mens zelf. Koningin Wilhelmina probeerde bewust af te stappen van het afstande-

Drie tekeningen van het ontwerp, door Otto Dikke, 1975.

1. Het comité voerde hiervoor historische argumenten aan: 'Naast de overweging, dat Koningin Wilhelmina in 's-Gravenhage werd geboren, gedoopt en Haar belijdenis deed, Haar huwelijk voltrokken zag en Haar dochter het leven schonk - feiten die reeds in belangrijke mate de plaats bepalen, welke 's-Gravenhage in het leven van Koningin Wilhelmina innam - acht het comité het een nog belangrijker overweging, dan met het nationaal monument beoogd wordt, de grote figuur van Koningin Wilhelmina als Regerende Vorstin te eren'.

2. De conclusie hiervan luidde in 1968: 'Met name meent het comité niet bij voorbaat een oordeel te mogen en te kunnen uitspreken over de vraag of ter ering van de nagedachtenis van Koningin Wilhelmina een haar persoon uitbeeldend monument (standbeeld) aangewezen is, dan wel ook een monument van andere aard denkbaar zou zijn'. Met deze laatste opmerking wordt bedoeld op de onmiskenbare ontwikkelingen op het gebied van de beeldende vormgeving. Deze ontwikkeling stelde de vroeger nauw omgrensde begrippen van monumentale kunsten in een veel ruimer kader.

Passages uit de toelichting op het ontwerp van Van Dillen en Petri:

Het ontwerp integreert als het ware verschillende monumenten tot één geheel, daarbij belangrijke gegevens uit het leven van Koningin Wilhelmina symboliserend. De symbolen voor kerk en staat zijn terug te vinden in begin en einde van het gebied: Binnenhof en Kerkplein. Het element 'contact met de bevolking' wordt verbeeld in dat deel van het monument, dat op het Raadhuisplein is geprojecteerd. Het idee van een weg wordt in de bestrating aangegeven door een smal rood-wit-blauw 'lint' van gekleurd glas. Dat lint markeert de weg onder meer langs een aantal grotere en kleinere zwerfkeien. Het rood-wit-blauwe lint begint (of eindigt) bij een 'ge-





bonden' steen op het dan werkelijk auto-vrije Binnenhof en begeleidt en verbindt alle accenten van het monument.

Op het Buitenhof, dat dan door meer bomen nóg groener zal worden gemaakt, zodat het de sfeer terugkrijgt van Die Haghe van weleer, komen groepen natuurstenen als ruimtebepalende elementen, waar men naar believen naar kan kijken of op kan zitten. Tegenover het gerestaurerde oude Stadhuis aan de Groenmarkt, tussen Gouden Hoofd en Driehoekjes, is het meest opvallende onderdeel van dat 675 meter lange 'voetspoor' gedacht. Hier zal het monument, vanuit de gedachten van het contact met het publiek, de meeste gebruiksmogelijkheden bieden.

Een aantal in hoogte van 2,50 tot 6 meter variërende stenen trappen en terrassen met het gezicht naar de zon, zal van deze nu nog onaantrekkelijke hoek een bruikbaar en interessant centrum van het plein kunnen maken. Vóór deze 'tribunes' zijn grote platte zwerfkeien gedacht, die kunnen fungeren als podia voor straat-toneel, speakerscorner, als toonbanken en als zitgelegenheid. Op de terrasvormige daken kan men dan zonnen of kijken en luisteren naar wat er op de podia en op het plein gebeurt of bijvoorbeeld via versterkers luisteren naar de raadsvergaderingen in de tegenoverliggende raadzaal. De ruimten onder de terrassen kunnen worden bestemd voor winkels/boetiekjes of sociaal-culturele doeleinden. Een ontwikkeling die natuurlijk vooral afhangt van de mogelijkheden die het zakenleven zelf ziet. Op de podia op de Driehoekjes buigt zich het rood-wit-blauwe lint naar het Kerkplein; stiltecentrum en aandachtspunt, waar het meest monumentale deel van het ontwerp is gedacht, een reusachtige keivorm in brons.

Vergrote teksten van authentiek materiaal (zoals berichten uit de illegale pers uit de jaren 40-45, geclicheerde foto's uit verschillende fasen van het leven van Koningin Wilhelmina, haar handtekening onder officiële documenten en dergelijke) zullen meer dan welke symboliek ook, duidelijk maken wat zij als vorstin voor ons land heeft betekend.

Deze bronzen keivorm met de herkenbare herinneringen aan Koningin Wilhelmina is gedacht als het centrale punt in de keten van Binnenhof tot Kerkplein. Hier kunnen bijvoorbeeld herdenkingen worden gehouden. Verder óm de Grote Kerk eindigt het smalle, rood-wit-blauwe lint in een 'kralensnoer' van kleine zwerfkeien aan de zuidkant van de toreningang. Hier kan men in rust - nu de omgeving verkeersvrij is - al of niet zittend op de natuurstenen, luisteren naar de tonen van het Haagse carillon.

lijk-hoge voetstuk, waarop protocol en traditie de vorstin nu eenmaal hadden geplaatst'.

Deze algemene uitgangspunten kregen vervolgens een meer concrete betekenis door het zoeken naar aansluiting bij de bestaande en toekomstige stedenbouwkundige situatie. De gemeente Den Haag had reeds een plan ontwikkeld de ruimte rondom het stadhuis tot voetgangersgebied te maken. Bovendien adviseerde de commissie nu om het gehele monument-project een gedecentraliseerd karakter te geven - zie de hierboven toegelichte punten. Met andere woorden, door het plaatsen van een aantal beeldende accenten ontstaat een continuïteit die kan leiden tot een (overigens niet verplichtende) 'weg'. Een weg die kan worden gedacht in de (plein)gebieden Binnenhof, Buitenhof, Raadhuisplein en Kerkplein. De regering aanvaardde deze criteria.

Dit resulteerde in een opdracht aan Prof. Aldo van Eyck. Na lange discussies over de gecompliceerde taak, formuleerde Prof. Van Eyck een nog ruwe schets van mogelijkheden. Hij stelde daarin voor te denken aan een soort overdekt stedelijk 'interieur' als voortzetting van de openbare buitenruimte naar binnen toe. Een interieur dat uit een reeks van ruimten zou bestaan, waarin zaken van permanente (personen, leven en tijdperk de vorstin betreffende) en niet-permanente aard (als een dynamische begeleiding die het permanente activeert en intensiveert). Vanwege de vereiste zeer ingrijpende stedenbouwkundige gevolgen, moest van dit plan helaas worden afgezien. Door de verdieping van de gedachten over het Monument en de stedenbouwkundige aspecten ervan, was de commissie in staat een helder omschreven, zoals voor een nieuwe, meervoudige opdracht aan te bieden. Deze opdracht werd verleend aan de ontwerper Frans van Dillen (architect), Jan Maaskant en Hans Petri (beeldende kunstenaars).

Er is geen ruimte om het schetsontwerp van de beeldhouwer Maaskant hier voldoende te beschrijven. Toch een enkele opmerking erover. Maaskant ging uit van een visie die het monument als 'ding' verzelfstandigde volgens een meer traditionele - zij het volledig abstracte - opvatting van de beeldhouwkunst. De voorgestelde binding tussen de formele en inhoudelijke aspecten van de opdracht werd als een verrassende oplossing zeer gewaardeerd. Toch kon aan dit ontwerp vanwege de betrekkelijk weinige aandacht aan het stedenbouwkundige samenspel niet de voorkeur worden gegeven.

De kunstenaars Hans Petri en Frans van Dillen ontwierpen gemeenschappelijk een voorlopig plan, dat door de stedenbouwkundige aanpak een basis legde voor de uitgangspunten. Door hun ontwerpen is zelfs een aanzienlijker intensivering bereikt dan eerder voor mogelijk werd gehouden. Dit voorstel werd dan ook door de regering aanvaard ter verdere uitwerking.

Op dit moment wordt onderzocht of en zo ja, welke delen van het plan kunnen worden uitgevoerd in het kader van de stedenbouwkundige vernieuwing van het stadscentrum. Daarom is het voorlopige ontwerp gelegd aan het College van Burgemeester en Wethouders van Den Haag, om er als 'ontvangende' gemeente een oordeel over te geven. De gemeenteraad neemt daarover een beslissing, nadat ook bij het publiek om reacties zal zijn gevraagd.

Abe van der Werff
september 1975

