Tijd-Schrift

HEEMKUNDE EN LOKAAL-ERFGOEDPRAKTIJK
IN VLAANDEREN

Dans en vermaak

viermaandelijks tijdschrift » jaargang 1, nr. 1 | november 2011

afgiftekantoor 3500 Hasselt 1 – Erkenning P808515

Heemkunde Vlaanderen vzw

Huis De Zalm

Zoutwerf 5 » BE-2800 Mechelen
T +32 15 20 51 74 » F +32 15 20 54 23
info@heemkunde-vlaanderen.be » www.heemkunde-vlaanderen.be
Facebook: http://www.facebook.com/groups/heemkunde/
Twitter: @HeemkundeVL

Met steun van de Vlaamse overheid

Tijd-Schrift

COLOFON

Tijd-Schrift | Heemkunde en lokaal-erfgoedpraktijk in Vlaanderen
Jaargang 1, nr. 1 | 2011
www.tijd-schrift.be
info@tijd-schrift.be
T +32 15 20 51 74

HOOFDREDACTIE
Jan De Meester

REDACTIERAAD
Roel Daenen, Jan De Cock, Paul Degraeve, Heidi Deneweth, Fons Dierickx, Ferdi Geerts, Bram Vannieuwenhuyze, Machteld Venken, Christophe Verbruggen, Tijl Vereenooghe, Reinoud Vermoesen, Tom Verschaffel, Nico Wouters

VERANTWOORDELIJKE UITGEVER
Fons Dierickx, p.a. Zoutwerf 5, 2800 Mechelen

LAY-OUT & DRUK
Drukkerij Leën, Hasselt

ABONNEMENTEN
Tijd-Schrift verschijnt driemaal per jaar. Een jaarabonnement kost € 25. Voor buitenlandse abonnementen wordt dit bedrag verhoogd met de verzendingskosten. Losse nummers kosten € 10 (+ verzendingskosten). Rekeningnummer Heemkunde Vlaanderen: IBAN: BE79 0682 2185 9033. BIC: GKCCBEBB.

© Heemkunde Vlaanderen vzw

Afbeelding cover: Gemaskerd bal. Reliefprent J. Poels, Antwerpen(?), 1858. Museum Vleeshuis | Klank van de Stad (HH1967)
© Museum Vleeshuis | Klank van de Stad

INHOUD

Een nieuw Tijd-Schrift met een originele visie 4
Jan De Meester, Bram Vannieuwenhuyze en Fons Dierickx

'Dit luysterlijk prael-bal' 7
De balcultuur in het Antwerpse Theater van het Tapissierspand in de achttiende eeuw
Timothy De Paepe

Aalst Carnaval 16
Immaterieel Cultureel Erfgoed van de Mensheid
Raf De Mey

Onderzoek naar rondtrekkende entertainers 27
Een geïntegreerde methode met diverse bronsoorten
Vicky Vanruysseveldt

Rond de rokken van de reus 35
Een dynamische update van de reuzencultuur in Vlaanderen
Liesbet Depauw

'Le Concert' te Aalst 46
Een case-study over internationale culturele transfers van dansmuziek in de periode 1795-1815
Cor Vanistendael

Gent in de ban van de 'attractie' 56
Opkomst van de huurschouwburgen, café-concerten en variététheater in een nieuwe commerciële stedelijke omgeving (1880-1890)
Evelien Jonckheere

In 2012 worden themanummers gepland rond 'helden, 'erfgoed en migratie' en 'historische geografie'. Zelf een artikel schrijven voor Tijd-Schrift? Bezorg uw suggestie met korte abstract zo snel mogelijk via redactie@tijd-schrift.be

Een nieuw *Tijd-Schrift* met een originele visie

Tijd-Schrift. Heemkunde en lokaal-erfgoedpraktijk in Vlaanderen is de naam van het nieuwe tijdschrift van Heemkunde Vlaanderen vzw en vormt aldus de lang verwachte opvolger van *Ons Heem*.[1] *Tijd-Schrift* is echter meer dan gewoon maar een opvolger, *Tijd-Schrift* is niet zomaar een tijdschrift. Het heeft de ambitie om de specifieke meerwaarde van heemkunde als inhoudelijke discipline en sociale praktijk in het hedendaagse erfgoedveld te versterken.[2] Dit is een hele mond vol en klinkt misschien wat theoretisch of abstract. Toch is het opzet van *Tijd-Schrift* in wezen simpel, duidelijk én tegelijk vernieuwend. We verklaren ons nader.

De erfgoedsector en heemkunde (of lokale geschiedschrijving) zijn steeds in beweging. Gelukkig maar. Dagelijks zijn duizenden mensen in Vlaanderen op al dan niet vrijwillige basis bezig met het bestuderen, inventariseren en beschermen van allerlei vormen van erfgoed. Dagelijks doorworstelen diverse heemkundigen de lokale archieven teneinde de diverse aspecten van lokale geschiedenis te onderzoeken en onder de aandacht te brengen. Hoewel de concepten 'erfgoed' en 'heemkunde' misschien het tegenovergestelde laten vermoeden, speelt vernieuwing daarbij een sleutelrol. Erfgoedwerkers en heemkundigen gaan steeds op zoek naar nieuwe manieren en/of nieuwe bronnen om hun activiteiten nieuw leven in te blazen, nieuwe ontdekkingen te doen of nieuwe visies op het verleden te formuleren.

Op zich verschilt dat niet bijster veel met de activiteiten van academische historici. Zij zijn dagelijks in de weer met de ontwikkeling van nieuwe historische modellen en onderzoekstrategieën ter verantwoording en ondersteuning van hun historisch onderzoek dat soms gebaseerd is op 'ontdekkingen' van lokale historici. Vreemd genoeg werkten erfgoedwerkers en heemkundigen enerzijds en academische historici anderzijds in het verleden toch vaak naast elkaar. Tussen 'professionele' historici en heemkundigen en erfgoedwerkers bestond er met andere woorden een vrij diepe kloof. En dat gaf dan al vrij snel aanleiding tot een aantal wederzijdse misverstanden, die soms durfden uit te groeien tot regelrechte verwijten. We laten er enkele op u los, zonder ze echter te onderschrijven.Langs de ene kant hebben academische historici nauwelijks oog voor het werk en de inspanningen van

1 *Ons Heem* kende een lange geschiedenis: het tijdschrift verscheen voor de eerste maal in 1942; het laatste nummer verscheen in 2009. In 2010 besliste Heemkunde Vlaanderen vzw om de publicatie van *Ons Heem* stop te zetten.

2 Dit principe ligt verankerd in onze redactieverklaring, die online kan worden geconsulteerd via www.tijd-schrift.be.

de grote groep heemkundigen die Vlaanderen rijk is. Meer nog, academici doen zelfs neerbuigend over de kwaliteit en de inhoudelijke relevantie van het onderzoekswerk dat deze 'vrijetijdshistorici' afleveren. Daarom worden ze wel eens als 'amateurs' afgeschilderd. Volgens sommige academische historici zijn zin voor nuance en verifieerbaarheid van heemkundig onderzoek ver te zoeken, terwijl academische geschiedschrijving daarentegen gebruik maakt van een wetenschappelijke methode en een duidelijk referentieapparaat waardoor stellingen en bronnenanalyses verifieerbaar zijn.[3] Anderzijds tonen vrijetijdshistorici en geschiedenisliefhebbers dan weer een zekere terughoudendheid ten opzichte van (het werk van) academische historici. Het beeld van de academicus in zijn ivoren toren die onverteerbare artikels of boeken publiceert voor een beperkt publiek van collega's, is nog steeds zeer levendig. Academici zijn op deze manier enkel bezig met wetenschap an sich (en met hun wetenschappelijke carrière) en hebben weinig oog voor de reële – in dit geval culturele – noden en interesses die leven in de maatschappij.

Zoals steeds schuilt ook hier wel enige waarheid in de voorgaande clichés. Inderdaad, het onderzoek van amateurhistorici en professionele historici ligt vaak nog te ver uit elkaar; het wantrouwen tussen beide groepen is dikwijls nog te groot. De belangrijkste oorzaak is ons inziens de schrik voor het onbekende. *Tijd-Schrift* wil hierin verandering brengen. Via de uitgave van een wetenschappelijk tijdschrift willen we een brug slaan tussen academische historici enerzijds en erfgoedwerkers en vrijetijdshistorici anderzijds. Gelukkig worden dergelijke 'bruggen' reeds veelvuldig op lokaal vlak gebouwd, in de verscheidene lokale heemkundige tijdschriften en in het kader van plaatselijke erfgoedprojecten. Het vernieuwende aan *Tijd-Schrift* is dat we dit nu ook op regionale schaal trachten te doen. Een brede én gemengde redactieraad van academische historici en historici of erfgoedwerkers uit het zogenaamde werkveld, zullen driemaal per jaar een tijdschrift samenstellen waarin zowel professionele als amateurhistorici hun onderzoek op een wetenschappelijk verantwoorde manier kunnen voorstellen. Elke individuele aflevering wordt gewijd aan een centraal thema met landelijke (= Vlaamse) relevantie, waarbij als belangrijkste criterium geldt dat het thema voldoende aanknopingspunten moet aanreiken om bijdragen te produceren die relevant zijn voor de actuele heemkunde en erfgoedpraktijk.

Via de uitgave van een wetenschappelijk tijdschrift willen we een brug slaan tussen academische historici enerzijds en erfgoedwerkers en vrijetijdshistorici anderzijds.

Al naargelang het thema zal de redactieraad auteurs selecteren die een belangrijke en originele bijdrage kunnen leveren aan het lopende onderzoek. Aldus hoopt de redactieraad dat de gepubliceerde artikels op informatief en methodologisch vlak een duidelijke meerwaarde zullen hebben voor de

3 Zie R. Vermoesen en J. De Meester, 'Twee verschillende werelden?'; *Ons heem. Tijdschrift over lokaal erfgoed in Vlaanderden*, 61:4 (2008), 2 en T. Verschaffel, 'Historici en de historische roman', in: J. Tollebeek, G. Verbeeck en T. Verschaffel (reds.), *De lectuur van het verleden. Opstellen over de geschiedenis van de geschiedschrijving aangeboden aan Reginald Deschryver* (Leuven 1998), 119-131, 127-128.

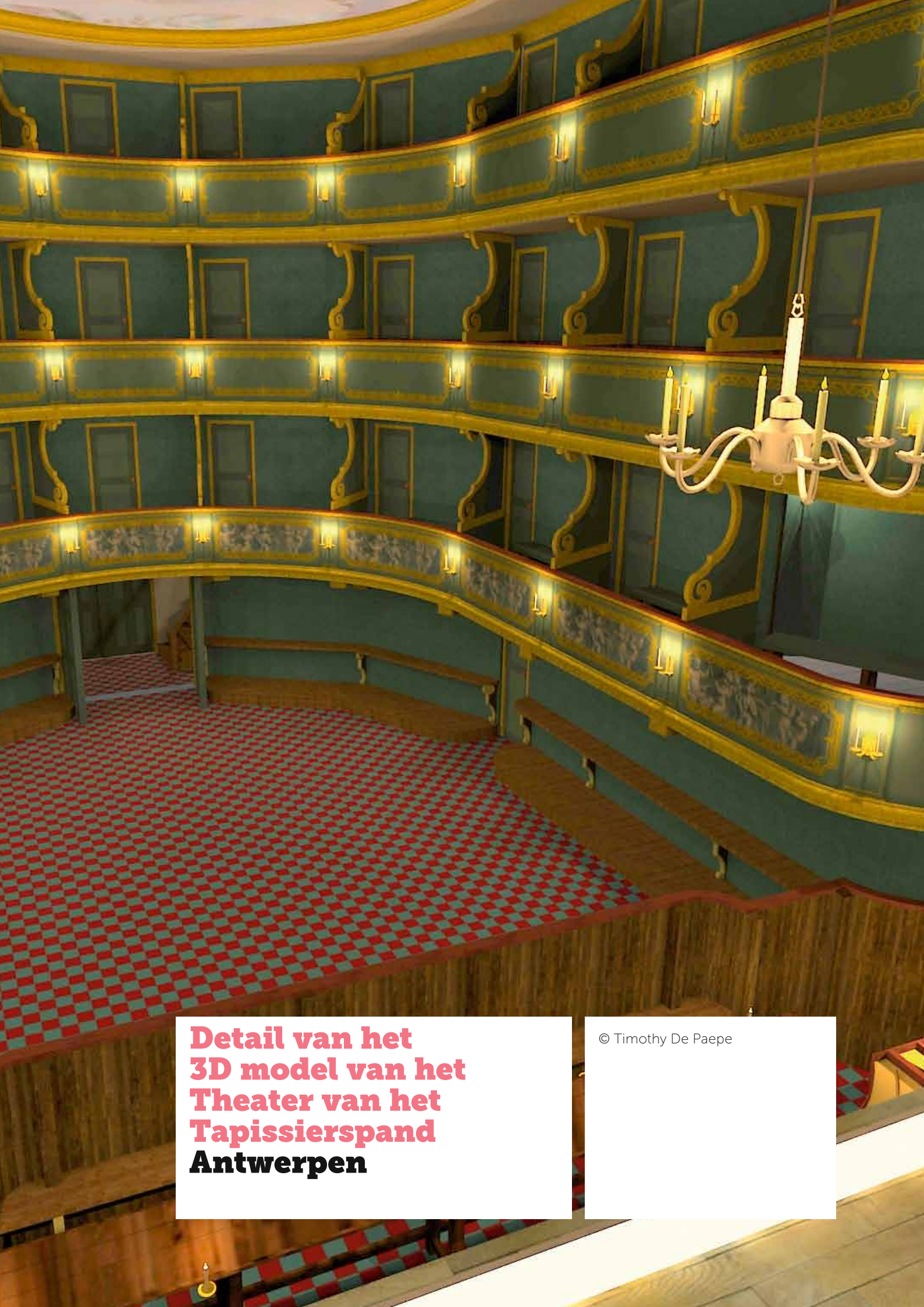
heemkundige sector. Academische geschiedschrijvers én vrijetijdshistorici zullen aan hun collega's, maar ook aan erfgoedwerkers en geschiedenisliefhebbers methoden aanbieden als aanzet voor onderzoek op lokaal vlak. Lokale casussen of praktijkvoorbeelden zullen telkens de basis vormen voor een artikel, maar door deze lokale artikelen samen met andere bijdragen onder één centraal thema te bundelen, wordt de overstijgende Vlaams-landelijke relevantie verzekerd. *Tijd-Schrift* zal daarbij academische kwaliteit koppelen aan een heldere en begrijpelijke schrijfstijl en aan een uitgesproken praktische en concrete invalshoek. Het aspect *praktijk* is dus essentieel in dit alles (vandaar dan ook de ondertitel *Heemkunde en lokaal-erfgoedpraktijk in Vlaanderen*). Thema's kunnen algemeen of abstract zijn, maar de bijdragen in *Tijd-Schrift* moeten altijd gebaseerd zijn op een lokale of concrete casus, waarbij de auteur voldoende bronnenmateriaal kan aanbrengen als methodologisch werkmiddel. Tevens moeten de auteurs ook steeds aantonen dat hun bijdrage een meerwaarde bezit voor collega's heemkundigen of erfgoedwerkers. De redactieraad is ervan overtuigd dat *Tijd-Schrift* een hiaat in de Vlaamse geschiedschrijving kan opvullen en aldus een belangrijke bijdrage zal leveren in het samenbrengen van amateurhistorici en professionele geschiedkundigen.

De redactieraad is ervan overtuigd dat *Tijd-Schrift* een hiaat in de Vlaamse geschiedschrijving kan opvullen en aldus een belangrijke bijdrage zal leveren in het samenbrengen van amateurhistorici en professionele geschiedkundigen.

De themanummers van *Tijd-Schrift* zullen in ieder geval aantonen dat beide groepen zeer veel gemeen hebben én elkaar veel kunnen bijbrengen. Voor de eerste uitgave van *Tijd-Schrift* hebben we gekozen voor een feestelijk thema, namelijk 'Dans en Vermaak'. Hierbij zullen zowel reuzenoptochten als carnavalstoeten de revue passeren. Tevens wordt aandacht besteed aan de belangrijke invloed van vreemdelingen in het rijke Vlaamse culturele verleden en zal de achttiende-eeuwse balcultuur en de ruimten waarin gedanst werd letterlijk gereconstrueerd worden.

Jan De Meester en Bram Vannieuwenhuyze
namens de redactieraad.

Fons Dierickx
namens de raad van bestuur van Heemkunde Vlaanderen vzw.



Detail van het 3D model van het Theater van het Tapissierspand Antwerpen

© Timothy De Paepe

‘Dit luysterlijk prael-bal’

De balcultuur in het Antwerpse Theater van het Tapissierspand in de achttiende eeuw

Timothy De Paepe

Inleiding

In juli 1774 bezocht de zeventienjarige aartshertog Maximilianus Franciscus van Oostenrijk (een broer van keizer Jozef II van Oostenrijk en van koningin Marie-Antoinette van Frankrijk) de Zuidelijke Nederlanden. Op 27 juli hield hij halt in Antwerpen waar het stadsbestuur en de aalmoezeniers hem vergastten op een ‘luysterlijk prael-bal’. Het bal was toegankelijk voor een breed, betalend publiek en werd georganiseerd in het theater- en operahuis van het Tapissierspand, de grote, commerciële schouwburg van de stad, gelegen aan wat nu de Komedieplaats is. De aalmoezeniers, rijke burgers die verantwoordelijk waren voor de armen- en ziekenzorg, waren de eigenaars van de schouwburg, en de inkomsten van het bal kwamen de armen ten goede. Het toneelpodium was ‘door den Italiaenschen meester Cadely [recte: Caldelli] [...] met nieuwe decoratien rondom opgepronkt, en het geheel werd ‘verlicht door menige bougien van wit wasch en andere suyvere keers-stoffe gemaekt, besonderlijk op de kristaline kroon-lusters, welkers wederschyn geeft en verheft de verschydentheyd der straelen.’[1] Algauw was het bal ‘in vollen swier [...] tussen het groots geluyt van timbalen onder twee-en-twintig instrumenten der ervaere tooneel-musicanten’. De aartshertog, die met zijn gevolg had toegekeken vanuit de grootste loge, was zo onder de indruk van de feestvreugde dat hij zich ‘geweerdigde van te komen dansen met de adelvrouwen, jonkvrouwen en jouffrouwe’. Kortom, de avond was een succes.

Het ‘prael-bal’ dat werd georganiseerd ter ere van Maximilianus Franciscus is een van de zeldzame achttiende-eeuwse publieke bals uit de Zuidelijke Nederlanden waarvan een beschrijving werd overgeleverd (opgesteld door Jacobus van der Sanden (1726-1799), secretaris van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten).[2] Het vormt dan ook een mooi vertrekpunt voor onderzoek naar de achttiende-eeuwse Antwerpse publieke balcultuur. Theater- en operabals worden nu vooral geassocieerd met de grote en beroemde operahuizen van het verleden (London, Parijs) en het heden (het *Wiener Opernball*), maar ook in de theaters en operahuizen van de Zuidelijke Nederlanden waren publieke bals ooit erg populair en vormden ze een hoogtepunt in het sociale en culturele leven van heel wat (rijkere) burgers. Het dansen zelf bestaat grotendeels in het moment, maar heel wat sporen in de marge van het eigenlijke dansen kunnen licht werpen op de bredere balcultuur. Naar welke bronnen kunnen we dan op zoek gaan? Wat kunnen die bronnen ons vertellen over de manier waarop men in de achttiende eeuw tegenover dans stond. In welke omstandigheden werd er gedanst? Welke hulpmiddelen zijn er bij de weergave van de danscultuur van het verleden?

Dit artikel wil kort ingaan op enkele van die sporen aan de hand van het verhaal van de bals in het Antwerpse Theater van het Tapissierspand (afb. 1). In dit artikel kijken we naar georganiseerde, publieke bals waar entreegeld diende te worden betaald. De adel danste uiteraard al lang voor de achttiende eeuw (bij de hogere klassen was onderricht door een dansmeester vanzelfsprekend), maar daar ging het om private gelegenheden. Ook de lagere klassen dansten geregeld: op feesten zoals huwelijken bijvoorbeeld, of op kermissen, maar daar ging het om eerder geïmproviseerde, nauwelijks in regels vastgelegde gelegenheden. Theater- en operabals (die toegankelijk waren voor een breed publiek) waren een uitvinding van de achttiende eeuw.

Computerreconstructie van het Theater van het Tapissierspand, gelegen aan de Komedieplaats (toestand late achttiende eeuw). © Timothy De Paepe

Wanneer en in welke context ontstond de Antwerpse balcultuur?

Het Antwerpse Theater van het Tapissierspand werd op 22 oktober 1711 ingehuldigd met een opvoering van *Amadis de Grèce*, een grootse opera die de componist André Cardinal Destouches twaalf jaar eerder had gecomponeerd voor het Franse hof.[3] Het Theater van het Tapissierspand was de eerste grote commerciële schouwburg van de stad en kwam tegemoet aan de behoefte aan gesproken theater en opera, liefst op een zo spectaculair mogelijke manier opgevoerd. Vermits georganiseerde, publieke bals geen deel uitmaakten van het sociale leven, vonden er in de jaren na de opening dan ook geen bals plaats in het Theater van het Tapissierspand. De reden was eenvoudig: dans – en *publieke* dans in het bijzonder – lag nogal moeilijk voor heel wat achttiende-eeuwers, en er werd op erg uiteenlopende manieren op gereageerd. Zo waren er grote liefhebbers aan de ene zijde en rabiate tegenstanders aan de andere.

In de laatste categorie vinden we de anonieme auteur van een boekje dat in 1703 verscheen bij de Antwerpse uitgever Joannes van Soest en de wijdlopige titel *Christelyke op-voedinge, dienende soo voor de ouders, meesters, meesterssen, &c. als voor de kinderen* droeg.[4] Zoals de titel aangeeft was het een handleiding die volwassenen moest helpen kinderen een christelijke (lees: deugdelijke) opvoeding te geven, waarbij die volwassenen uiteraard zelf het goede voorbeeld dienden te geven. Het boekje was bijzonder populair en zou tot ver in de negentiende eeuw worden herdrukt. Eén van de onderwerpen die in de tekst worden aangesneden is dans. De auteur van *Christelyke op-voedinge* is duidelijk: een bal is een 'perijckeleuse' of gevaarlijke activiteit, ook voor volwassenen.[5] 'Al waer men danst [...] is den duyvel te vinden. Hy is't die daer danst; en degene die dansen gebruyckt hy als sijne dienaers, om de herten van de aensienders te verleyden.'[6] En 'noch veel schaedelijcker is't, toe te laeten, dat de kinderen komen op ballen'.[7]

De aalmoezeniers, bezorgd als ze waren om het zielenheil van de Antwerpse burgers én om hun eigen reputatie, deelden de negatieve houding tegenover publieke dans. Bij de oprichting van het Theater van het Tapissierspand hadden

1 J. van der Sanden, *De bloyende konsten of Lauwer-krans van Apelles* (Antwerpen 1774) 76-77. 'Cadely' is Gian-Antonio Caldelli (1721-1791).

2 Van der Sanden beschrijft in *De bloyende konsten* overigens ook de bals die in De Munt te Brussel werden georganiseerd.

3 Museum Plantin-Moretus, Arch. #641 (brief van Ysbrand Vincent aan Balthasar Moretus, 13 november 1711).

4 Verschillende herdrukken van dit boekje worden bewaard in de bibliotheek van het Ruusbroecgenootschap, maar zijn ook in andere erfgoed- en universiteitsbibliotheken te vinden (zie o.a. via de Short Title Catalogue, http://www.stcv.be/).

5 *Christelyke op-voedinge, dienende soo voor de ouders, meesters, meesterssen, &c. als voor de kinderen* (Antwerpen 1703) 60.

6 Ibidem, 62.

7 Ibidem, 60.

ze in hun contract met de overheid duidelijk gestipuleerd dat het theater nooit voor bals gebruikt zou worden. De aalmoezeniers hadden getuigd dat zij en 'hunnen naekomelingen niet en sullen gedoogen [...] dat men aldaer eenige publieke ballen sal mogen houden'.[8] Op 2 januari 1716 was in de Parijse opera echter het eerste *bal public* gehouden.[9] De mode van de operabals veroverde West-Europa en hoewel men er op heel wat plaatsen weigerachtig tegenover bleef staan, was de publieke vraag groot. Ook in Antwerpen. En dus organiseerden de aalmoezeniers in het voorjaar van 1728, tijdens de carnavalsperiode, vijf gemaskerde operabals in het Theater van het Tapissierspand.

De Antwerpse aalmoezeniers hielden een vrij gedetailleerde boekhouding bij die nu in het Antwerpse Stadsarchief wordt bewaard.[10] Die boekhouding leert ons bijvoorbeeld dat tussen 1728 en 1746, het jaar waarin de toneelzaal afbrandde, gemiddeld 3,7 bals per jaar werden georganiseerd in het Theater van het Tapissierspand. Dat aantal lijkt klein, maar we moeten ons realiseren dat bals erg voorzichtig werden geïntroduceerd, en dat ze bovendien bijna allemaal plaats vonden in de weken onmiddellijk voorafgaand aan Vastenavond, een traditionele feestperiode. Toneelstukken en opera's bleven de belangrijkste activiteiten in het theater en maakten 85 % uit van alle spektakel dat tussen 1728 en 1746 in de zaal werd gebracht. Bals vertegenwoordigen niettemin een meer dan respectabele 12 % van de activiteiten. De overige 3 % waren concerten. In de seizoenen 1733-1734 en 1734-1735 waren bals zelfs de enige activiteiten die in het theater plaats vonden. Financieel waren bals erg interessant: voor de aalmoezeniers was het een relatief eenvoudige manier om geld te verdienen op een weinig risicovolle manier. Wanneer we de hele periode 1711-1746 bekijken waren bals goed voor 6,6 % van de totale aanbod aan activiteiten in het Tapissierspand, maar zorgden ze wel voor bijna 33 % van de inkomsten. Deze cijfers tonen vooral aan dat bals snel aan populariteit wonnen en succesvol waren. Kortom, de Antwerpse operabals vulden een gat in de markt.

Enkele jaren na de brand van 1746, in september 1752, kon het theater opnieuw de deuren openen, volledig heropgebouwd volgens de plannen van 1711. Vanaf 1752 groeide de populariteit van bals steeds verder. In de 25 jaar na de heropbouw vonden er gemiddeld meer dan zeven bals per jaar plaats. In 1774 beschreef Jacobus van der Sanden ook hoe 'de gewoonen Redouten, sedert ruym twintig Jaeren t'Antwerpen ingevoerd' waren en dat ze plaats vonden 'alle maendagen s'avonds besonderlijk tusschen Nieuw-jaer en Vasten-avond'.[11] Tegen 1774 werden bals dus met regelmaat georganiseerd en waren ze niet meer weg te denken uit het Antwerpse theaterleven. Kwamen er op 15 februari 1733 slechts 46 personen opdagen – een dieptepunt – dan betaalden er op het bal ter ere van aartshertog Maximilianus Franciscus 376 bezoekers om aan de dans deel te mogen nemen en waren er nog eens 91 kijklustigen aanwezig (en dat alles ondanks het feit dat het zomer was en heel wat prominente Antwerpse families buiten de stad, in hun lusthoven, verbleven).[12]

Hoe zag een bal eruit?

Bals konden worden georganiseerd bij een bijzondere gelegenheid, zoals het bezoek van aartshertog Maximilianus Franciscus (27 juli 1774), het bezoek van hertog Albert Casimir van Saksen-Teschen en prinses Maria Christina van Oostenrijk (24 juli 1781) of het bezoek van prins Charles de Ligne (30 november 1784).[13] Meestal vonden ze echter plaats op het einde van het theaterseizoen, in de carnavalstijd. Een bal of *redoute* was meer dan dansen alleen: het was vooral een sociale gelegenheid, waarbij wie het zich kon veroorloven, in een ontspannen sfeer kon samenkomen. En hoewel bals aan strikte regels waren

8 Stadsarchief Antwerpen (verder SAA), KH doos 112, ongefolieerd.

9 Over de Parijse operabals zie R. T. Semmens, *The bals publics at the Paris Opéra in the eighteenth century* (Hillsdale 2004).

10 Tot juni 2011 werd het aalmoezeniersarchief, inclusief de boekhouding, bewaard in het Archief van het Antwerpse OCMW (Museum Maagdenhuis). Nu bevindt het aalmoezeniersarchief zich in het Stadsarchief Antwerpen (Felixarchief).

11 Van der Sanden, *De bloyende konsten*, 78.

12 Voor het bal van 1733 zie SAA, Kamer der Huisarmen (verder KHR) 967, fol. 38. Voor het bal van 1774 zie SAA, KHR 968, ongefolieerd. Jacobus van der Sanden heeft het over 375 dansers (Van der Sanden, *De bloyende konsten*, 77).

13 SAA, KHR 968, ongefolieerd. Een bekend dubbelportet van Albert Casimir en Maria Christina is te vinden in de *Concert Noble* te Brussel, gehangen vlakbij de Grote Balzaal.

gebonden, zowel in de dans als in het hele gebeuren eromheen, kon een bal ook een vorm van sociale vrijheid geven. Zo werd er een onderscheid gemaakt (zij het lang niet altijd even consequent) tussen gewone bals enerzijds en *bals masqués* anderzijds. Vooral de gemaskerde bals waren erg populair in de achttiende eeuw (afb. 2), en met een masker kon iedereen zich een nieuwe identiteit aanmeten. Zo haalt de Antwerpenaar François Mols (1722-1790) in zijn *Essai sur le théâtre d'Anvers*, geschreven in 1775, het voorbeeld aan van twee bedienden die waren binnengeglipt op het bal en zich hadden verkleed 'en bourgeois', namelijk in de kleding van hun meesters.[14] Jacobus Josephus Emmerechts, een Antwerpse schilder, rederijker en toneelauteur die het Theater van het Tapissierspand van nabij kende, schreef in 1759 een zangspel met de titel *Ninette in de stad*.[15] In dat zangspel verruilt de naïeve Ninette haar vertrouwde platteland voor de stad, een wereld vol 'schoone dingen'. Het hele derde en laatste bedrijf speelt zich af op een gemaskerd bal of *redoute*. Dat gemaskerd bal – 'een bijeencomste van het rijck van g'heel de stat, men speelt, men singht, men drinckt en danst daer al heel aerdigh' volgens een van de personages – zet niet alleen aan tot het bezingen van de 'schoone cleeren', de 'ryckdom' en het 'kaertspel', maar is tevens een plek waar iedereen een rol speelt en de amoureuze intriges van achter de maskers een hoogtepunt bereiken. Of, zoals de *chevalier*, één van de personages, besluit: 'Cupidoos meeste winst is op bal of redout'.

14 SAA, Privilegiekamer (verder PK) 2947, *Essai sur le théâtre d'Anvers* (1775-1776) 10-11.

PAR PERMISSION
DE MONSIEUR LE MARC-GRAVE,
POUR LES PAUVRES.
DIMANCHE 2 MARS 1783,
B A L
MASQUE' ET NON MASQUE'
AU GRAND THE'ATRE.
L'Entrée à quatre Escalins.
Le Bureau sera ouvert à onze heures précises.
On n'y reçevra pas d'or. La Livrée n'entre point.
On laissera les Armes, les Epées & les Cannes à la porte.
NB. On ne donnera pas de Contre-marque à ceux qui voudroient sortir, pour empêcher les abus
La Redoute du Lundi est remise au Mardi suivant 4 Mars.

Aankondiging voor een 'bal masqué et non masqué' in het Theater van het Tapissierspand, 2 maart 1783 (Stadsarchief Antwerpen, BA 213). De aanwezigen werd gevraagd om wapens, degens en wandelstokken aan de deur achter te laten. Het entreegeld bedroeg vier schellingen.

De potentiele amoureuze escapades verklaren meteen waarom bals wel eens scheef werden bekeken. Gematigdheid en duidelijke regels waren dan ook van belang voor de aalmoezeniers. In Antwerpen begonnen bals meestal in de vroege avond (omstreeks vijf uur) om rond half elf te stoppen. Dat blijkt onder meer uit sommige van de overgeleverde aankondigingen en uit het verslag van Jacobus van der Sanden.[16] Later stoppen zou ongepast zijn. Zelfs Jacobus van der Sanden haalt in zijn beschrijving van het bal van Maximilianus Franciscus de Griekse filosoof Socrates aan om te betogen dat er niets mis is met bals, zolang ze maar op tijd stoppen en niet uit de hand lopen.[17] Op het einde van de achttiende eeuw begonnen de bals echter steeds later: om acht uur (1786) en zelfs om negen uur (1794).[18]

15 Sint-Lucasarchief, Koninklijke Academie van de Artesis Hogeschool, Antwerpen (verder SLA), 427 (269*).

16 SAA, Bijzonder Archief (verder BA) 213. BA 213 bevat een aanzienlijk aantal achttiende-eeuwse theaterprogramma's.

17 Van der Sanden, *De bloyende konsten*, 78

18 SAA, BA 213.

Er was overigens nog een reden waarom publieke bals scheef werden bekeken: er werd ook wel eens gegokt. De aalmoezeniers hadden in 1711 nochtans een verbod op 'ongeoorloofde tuysschspelen' vastgelegd.[19] Het woord 'tuysschspelen' verwijst waarschijnlijk naar het oude (dialectische) werkwoord 'tuis(s)en', wat zoveel betekent als gokken.[20] Niet lang na de heropbouw van het theater lijken de aalmoezeniers echter overstag te zijn gegaan en duiken er inkomsten van speeltafeltjes op of werd er geld uitgegeven voor de aankoop van 'speelcaerten voor de redoute'.[21] Kaartspelen waren erg populair en de achttiende eeuw kende heel wat eigen varianten zoals *quadrille* (ook de naam van een dans), *basette* en *faro*.
We weten niet welke muziek er precies op de Antwerpse bals werd gespeeld, maar het repertoire was erg voorspelbaar. Razend populair waren de *contredanses* (van het Engelse *country dance*, maar er waren zowel *contredanses françaises*, *anglaises* als, later, *allemandes*). Dansen was niet zozeer een zaak van individuele koppels, maar van groepen. Zo werd de *contredanse française* gewoonlijk gedanst met vier koppels in een vierkant. De koppels volgden vaste, opeenvolgende patronen en figuren als *le rond, les deux mains en le moulinet des dames*. Vaak leidde een dansmeester het bal in goede banen (hij kon meteen ook nieuwe figuren aanleren): voor het bal van aartshertog Maximilianus Franciscus van Oostenrijk werd bijvoorbeeld speciaal een Brusselse dansmeester aangetrokken.[22]

19 SAA, KHR 968, ongefolieerd.

20 Met dank aan Wim Van Doeselaer om me op de herkomst te wijzen.

21 SAA, KHR 968, ongefolieerd.

22 SAA, KHR 968, ongefolieerd.

Muziek zoals ze moet geklonken hebben op de Antwerpse theater- en operabals is terug te vinden in enkele handschriften en gedrukte bronnen. De belangrijkste gedrukte bron is de bundel met *Cent contredanses en rond* (1757) van de dansmeester Robert Daubat, *dit* d'Aubat Saint-Flour.[23] Uit de lijst met intekenaars blijkt dat er uit heel de Zuidelijke Nederlanden en daarbuiten interesse was voor de publicatie. D'Aubat Saint-Flour was overigens niet de componist van de dansen: zeer waarschijnlijk noteerde hij slechts dansen die al langer de ronde deden. Heel wat van de door hem gepubliceerde dansen duiken immers ook in andere bundels op. Zo'n bundel (ca.1740) is terug te vinden in het archief van de Antwerpse Sint-Lucasgilde (de gilde van de kunstenaars).[24] Andere (Antwerpse) handschriften vinden we dan weer in het Koninklijk Conservatorium van Antwerpen: een bundel van Louis Borrekens (1771) en één van een zekere 'Monsieur Mertens' (1770).[25] Al deze bundels, gedrukt of handgeschreven, bevatten vooral *contredanses*, zowel in de Franse als de Engelse stijl, met daarnaast ook wat menuetten. De dansen droegen (vaak tot de verbeelding sprekende) titels als *La merveilleuse, La prudente, La mouche, Le turc, La redoute en colonne, Den olijftack, Le grand mogol* en *Le stadthouder.* De muziek in de overgeleverde bronnen is vaak bedoeld voor één instrument, of in het beste geval een piepklein ensemble. Een vioolspeler kon inderdaad al genoeg zijn om de koppels aan het dansen te brengen, maar op de theaterbals was een volwaardig muziekensemble aanwezig. Het balorkest van het Theater van het Tapissierspand groeide van een vermoedelijk vrij klein ensemble in de eerste helft van de achttiende eeuw uit tot zo'n vijftien à 25 muzikanten in de tweede helft van de eeuw.[26]

23 Deze bundel werd in een aantal exemplaren overgeleverd, onder meer Bibliotheek Universiteit Gent, exemplaar BHSL.RES.1935.

24 SLA, 435 (279*).

25 Louis Borrekens, [38 danswijzen: voor 2 violen] (1771), Koninklijk Conservatorium Antwerpen S-SV-ANONI-danswij-3. Elektronisch beschikbaar via de website van het Conservatorium. Mertens, [Oud bundeltje danswijzen] (1770), Koninklijk Conservatorium Antwerpen S-SV-ANONI-oud-1. Elektronisch beschikbaar via de website van het Conservatorium. Voor de bespreking van de bundel van Mertens zie Lotte Remmen, *18de eeuwse populaire dansmuziek in Vlaanderen* (masterscriptie, Koninklijk Conservatorium Antwerpen, 2009).

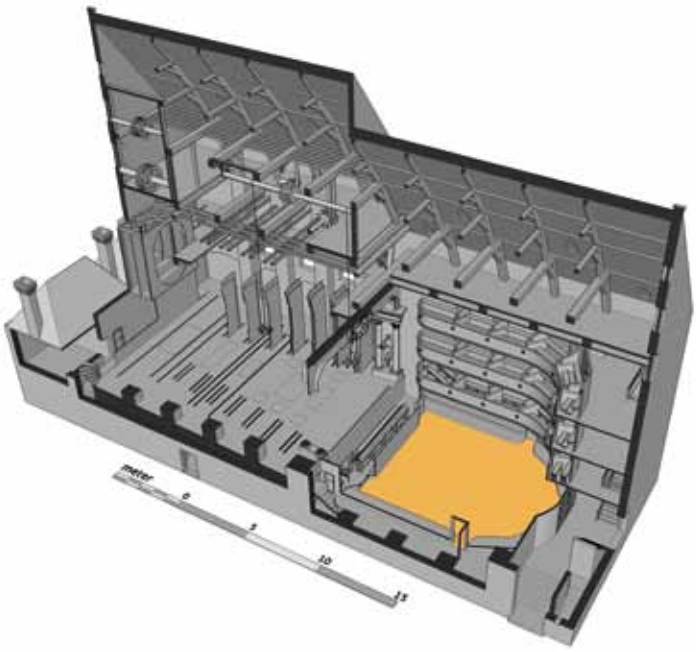
26 SAA, KHR 968, ongefolieerd.

Waar werd er gedanst?

Het Antwerpse Theater van het Tapissierspand beschikte niet over een echte balzaal binnen het gebouw. Dergelijke aparte zalen, zoals de prachtige Redoutezaal in de Vlaamse Opera te Gent, zouden pas later ingang vinden. Van het Theater van het Tapissierspand werd een aanzienlijk aantal plannen overgeleverd, waarvan er enkele nu in het Museum Vleeshuis | Klank van de stad te Antwerpen zijn tentoongesteld. De plannen leren ons dat de zaal die in 1711 opende, nooit als balzaal was geconcipieerd. En omdat bij de heropbouw van de zaal na de brand in 1746 de oude plannen werden gevolgd, was ook deze 'nieuwe' zaal in 1752 niet als balzaal bedoeld. Tot 1774 werd waarschijnlijk alleen de parterre als balzaal gebruikt. Het podium was wel toegankelijk, maar was door de orkestbak afgescheiden van de rest van de zaal en zal eerder door toeschouwers dan door dansers zijn gebruikt. Het toneelpodium werd bij dergelijke gelegenheden opgesteld met één van de toneeldecors (bestaande uit veertien beschilderde coulissen met een paleisdecor). Daarnaast werd er om de duisternis van de toneeltoren boven de scène af te schermen telkens een groot zeil gehuurd.[27]

27 Zie onder meer SAA, KHR 967, fol. 35.

Het eerste Theater van het Tapissierspand brandde in 1746 af en het heropgebouwde theater werd in 1829 afgebroken om plaats te maken voor weer een opvolger, het Bourlatheater (Toneelhuis). Het theater en de ruimte waarin werd gedanst, zijn dus al lang verdwenen. De computer kan ons echter helpen om de plek terug op te roepen. Met relatief eenvoudige en toegankelijke middelen is het namelijk mogelijk om de ruimte te reconstrueren. De plannen die van het Theater van het Tapissierspand werden overgeleverd, zijn een onmisbare hulp om het gebouw te reconstrueren, en met het nodige reken- en meetwerk, kan het gebouw in een computermodel worden omgezet. Afbeelding 3 toont een eenvoudige, schematische reconstructie van het theater en toont de fysieke context waarin werd gedanst, midden in het theater. Dit model werd gemaakt



Computerreconstructie (doorsnede) van het Theater van het Tapissierspand, toestand 1711-1746 en 1752-1774. Er werd gedanst in de parterre (geel). © Timothy De Paepe

met *SketchUp Pro* van Google (waarvan ook een gratis versie, *SketchUp*, beschikbaar is), maar er zijn uiteraard ook andere computerprogramma's, al dan niet gratis beschikbaar. Afbeelding 4 is complexer en toont het interieur van de toneelzaal. Dat model is gemaakt met *SketchUp Pro* en *Kerkythea*. Sinds het toegankelijker worden van de software en het krachtiger worden van computers, is het gebruik van computermodellen in de erfgoedsector in de laatste decennia sterk toegenomen.[28] Bovendien krijgen computermodellen ook een steeds wetenschappelijkere omkadering, zoals in het London Charter dat enkele algemene maar erg relevante principes vastlegt voor het gebruik van computerreconstructies in de erfgoedsector.[29]

In 1774 werd het theater grondig gemoderniseerd in vroege Louis XVI-stijl, onder meer geïnspireerd door de in 1770 ingehuldigde opera van Versailles. Niet

Computerreconstructie (zicht op het podium vanuit de loges) van het Theater van het Tapissierspand, toestand 1711-1746 en 1752-1774. © Timothy De Paepe

28 Over het gebruik van computermodellen in letterkundig onderzoek zie Timothy De Paepe, 'How new technologies can contribute to our understanding of seventeenth- and eighteenth-century drama: an Antwerp case study.' *Journal of Dutch Literature* 1-1 (2010). Meer informatie over de gebruikte reconstructiemethode is te vinden in Timothy De Paepe, *'Une place pour les commedies.' De relatie tussen inrichting, repertoire en gebruik van de Antwerpse theatergebouwen tussen 1610 en 1762* (doctoraal proefschrift, Universiteit Antwerpen, 2011).

29 *The London charter for the computer-based visualization of cultural heritage*. http://www.londoncharter.org/ (27 juli 2011)

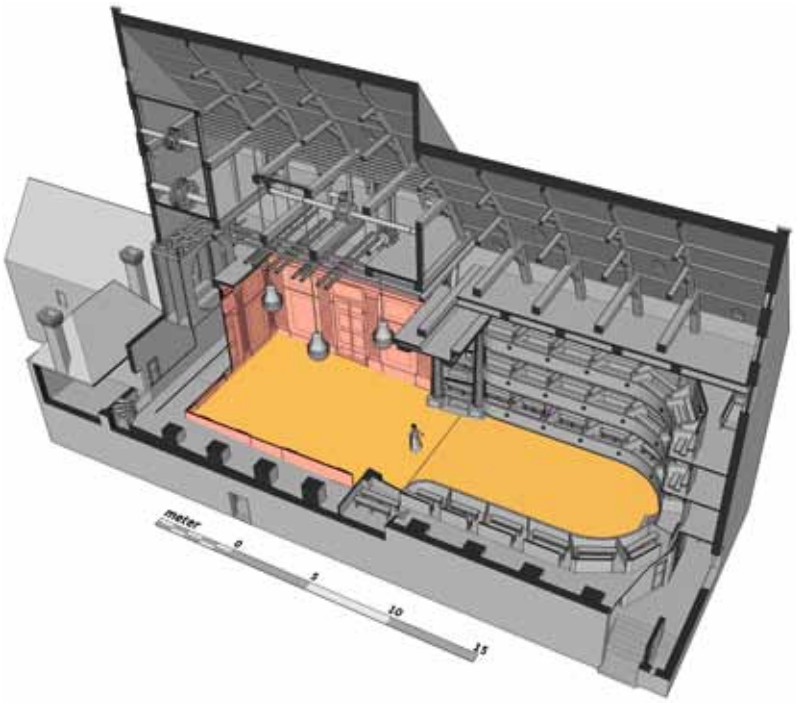
alleen kreeg het Theater van het Tapissierspand nieuwe loges en een nieuwe toneelmond, er werd ook een demonteerbare balvloer ontworpen die de parterre overspande op het niveau van de loges van de eerste rang en die aansloot op het begin van het podium zodat één grote vloer ontstond. Jacobus van der Sanden beschreef het als volgt: 'Om die openbaere verlustingen, spel en dansfeesten te geven, word het parterre, of om klaerder te seggen, den vloer binnen den omvang der logien toegelegd met soldering in waterpas met de oppervlakte van het tooneel.'[30] Mogelijk was ook de verhoogde balvloer op de opera van Versailles geïnspireerd: daar kon de vloer van het orkest en de parterre dankzij een complex liftmechanisme oprijzen tot op het niveau van het podium om zo één grote, doorlopende vloer te creëren.

30 Van der Sanden, *De bloyende konsten*, 76-77. Zie ook SAA, PK 2947, fol. 34v.

Dat de zaal over de hele lengte vrij inzetbaar was, opende nieuwe mogelijkheden voor de inrichting. Niet langer werd het podium bij een bal versierd met een toneeldecor; in de plaats werd er een volledig nieuwe en peperdure aankleding besteld, een 'zael der redoute'.[31] De Italiaanse schilder Gian-Antonio Caldelli (1721-1791), die ook in Spa, Brussel en Gent zou werken, maakte op het podium 'nieuwe decoratien rondom' zodat de scène eruitzag als een 'hoffelijke zael, met afbeelding van colommen, en pilaster-werken, [...] opgeçierd met geschilderd figuur in basrelief'. Caldelli's ontwerp voor Antwerpen is helaas verloren gegaan, maar een schitterend voorbeeld van zijn œuvre is te bewonderen in de prachtige, in perspectief beschilderde Keizerszaal van de Sint-Trudoabdij in Sint-Truiden. Caldelli's 'zael der redoute' omspande het podium langs drie zijden zoals de muren van een echte zaal en werd bovenaan 'met een geschilderd doek, plafonds-gewyse, aengesloten', zodat het publiek het gevoel had in een volwaardige balzaal te staan (afb. 5).[32] Het decor van de redoutezaal had ook de nodige in- en uitgangen, die waarschijnlijk toegang gaven tot onder meer het koffiehuis, dat in 1769 achteraan het theater was geopend.

31 SAA, KHR 968, ongefolieerd.

32 Van der Sanden, *De bloyende konsten*, 77.



Computerreconstructie (doorsnede) van het Theater van het Tapissierspand, toestand 1774-1829.
De dansvloer (geel) bestaat uit een speciaal gelegde, tijdelijke vloer op het niveau van de eerste rang loges.
Het redoutezaaldecor van Caldelli is rood gemarkeerd. © Timothy De Paepe

Besluit

Een balavond stond in het achttiende-eeuwse Antwerpen synoniem voor meer dan dansen alleen. Het betekende zien en gezien worden, drinken met vrienden, een gokje wagen, en misschien wel een amoureus avontuurtje met een gemaskerde heer of dame. De cultuur van theater- en operabals is in de loop van de twintigste eeuw zo goed als verloren gegaan, maar maakte ooit een belangrijk deel uit van het sociale leven van de burgerij en de adel in de grote Vlaamse steden.

Dit artikel heeft getracht beknopt aan te tonen dat het verhaal van de achttiende-eeuwse Antwerpse balcultuur geen vage vlek hoeft te zijn. Dankzij het gebruik van de bronnen als het ooggetuigenverslag van Jacobus van der Sanden, een educatief boekje dat waarschuwt voor de gevaren van bals, de boekhouding van de aalmoezeniers, de plannen van het theater, aankondigingen, een toneelstuk van Jacobus Emmerechts, enkele overgeleverde bundels met dansmuziek en het essay van François Mols ontstaat een geschakeerd beeld. Met een computermodel wordt het zelfs mogelijk om de plek waar ooit werd gedanst wat dichterbij te brengen.

Het verhaal van de balcultuur in het achttiende-eeuwse Antwerpen wordt langzaam ontsluierd, maar elders in Vlaanderen wachten, verspreid over de lokale en bovenlokale archieven, heel wat onontgonnen bronnen met informatie over de plaatselijk balcultuur op ontdekking. Met voldoende speurzin en met voldoende aandacht voor de verschillende puzzelstukken en de verschillende benaderingen, vallen er nog heel wat verhalen te vertellen.

Becommentarieerde bibliografie

Een overzichtswerk over dans- en balcultuur in de achttiende-eeuwse Zuidelijke Nederlanden ontbreekt vooralsnog, maar Cor Vanistendael bereidt een proefschrift voor onder de werktitel *Populaire dans in de Zuidelijke Nederlanden en Centraal Europa, 1795-1830* en voerde eerder ook onderzoek naar de danscultuur in Vlaanderen. Dat resulteerde in enkele belangrijke bijdragen tot de permanente tentoonstelling van het Museum Vleeshuis | Klank van de stad te Antwerpen. Recentere publicaties die aspecten van het achttiende-eeuwse georganiseerde theater- en operaleven uit Vlaanderen behandelen zijn: Timothy De Paepe, *'Une place pour les commedies.' De relatie tussen inrichting, repertoire en gebruik van de Antwerpse theatergebouwen tussen 1610 en 1762* (doctoraal proefschrift, Universiteit Antwerpen, 2011); Johan Decavele, *De opera van Gent* (1993); Katrien Verheecke, *Onderzoek naar aspecten van het muziekleven in Mechelen* (masterscriptie, Vrije Universiteit Brussel, 2004). Over achttiende-eeuwse dans in Gent moet ook de website van Josephine Schreibers worden vermeld: http://www.barberine.be/html/dans.htm. Over de achttiende-eeuwse operabals in Parijs verscheen Richard Semmens, *The bals publics at the Paris Opera in the eighteenth century* (2004). Dit boek is een mooi voorbeeld van een aanpak die aandacht voor de culturele, sociologische, institutionele en politieke aspecten van bals combineert.

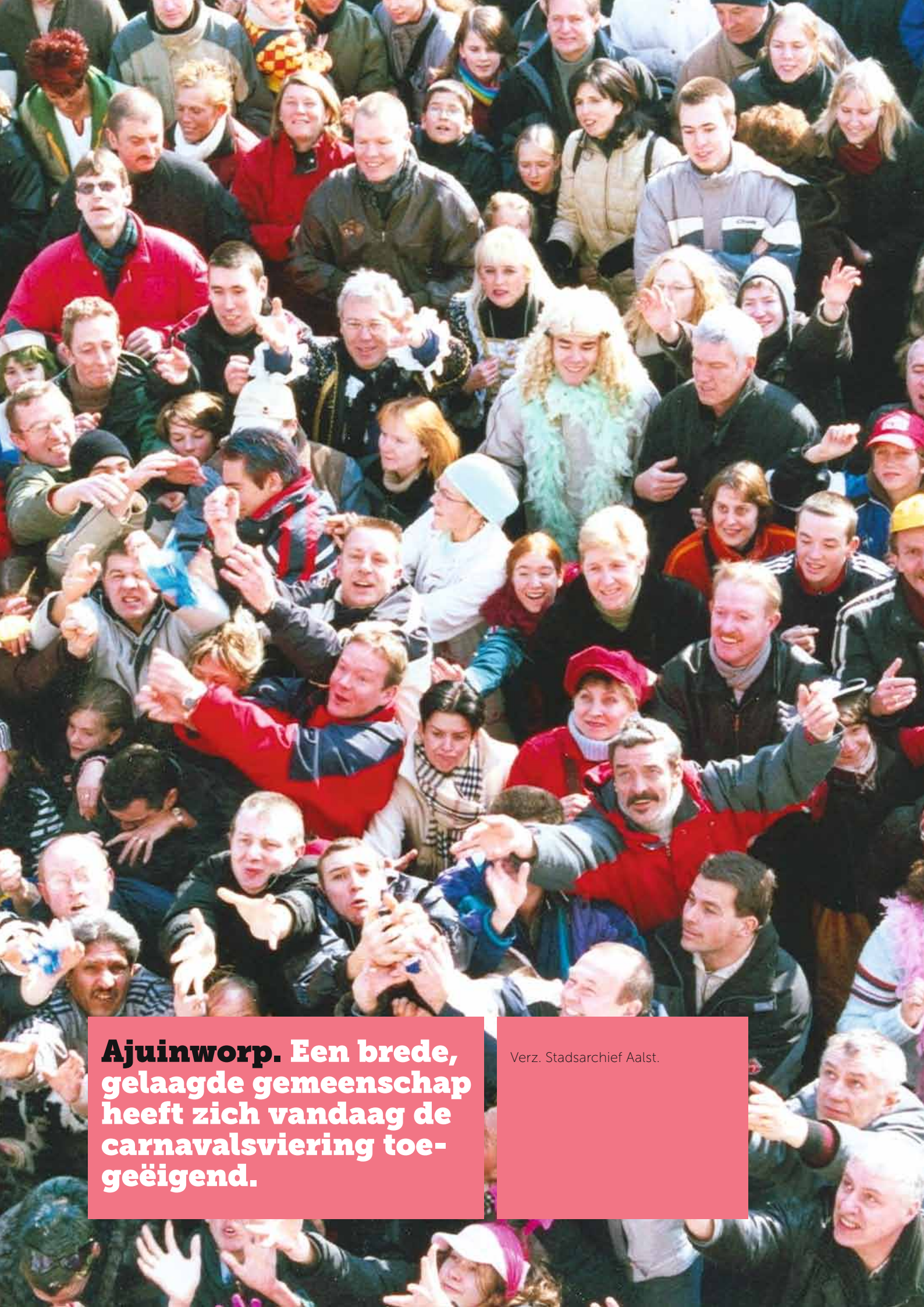
Van Lotte Remmen verscheen het artikel 'Achttiende-eeuwse populaire dansmuziek in Vlaanderen' (*Forum*, 17-6 (2010: 34-40)), een herwerking van haar masterscriptie *18de eeuwse populaire dansmuziek in Vlaanderen* (Koninklijk Conservatorium Antwerpen, 2009). Muziek zoals ze moet geklonken hebben op de Antwerpse operabals omstreeks het midden van de achttiende eeuw is terug te vinden op de cd *Contredanses au temps du prince de Ligne* uitgevoerd door *Le concert bourgeois* (Musique en Wallonie) en op twee cd's van *De kleine compagnie* (René Gailly). Ook op enkele van de cd's in de reeks *Traditionele muziek uit Vlaanderen* (Davidsfonds) zijn achttiende-eeuwse dansen (*La Turcque, Les victoires autrichiennes, La jolie*, etc.) te vinden, uitgevoerd door *De meijt op solder.*

In Vlaanderen wordt de kunst van het achttiende-eeuwse dansen in stand gehouden door onder meer Sigrid T'Hooft (http://www.corpobarocco.be) en Lieven Baert (http://www.historicaldance.com).

Biografie

Timothy De Paepe (1981) is als postdoctoraal onderzoeker van het Fonds Wetenschappelijk Onderzoek Vlaanderen verbonden aan de Universiteit Antwerpen. Hij studeerde Germaanse Taal- en Letterkunde (Universiteit Antwerpen) en Cultuurmanagement (Universiteit Antwerpen Management School). In 2011 behaalde hij een doctoraat in de Letterkunde met een proefschrift over de relatie tussen en de evolutie van het repertoire en de toneelgebouwen in Antwerpen tussen 1610 en 1762.

Timothy De Paepe
Universiteit Antwerpen
Prinsstraat 13 – D216
2000 Antwerpen
timothy.depaepe@ua.ac.be



Ajuinworp. Een brede, gelaagde gemeenschap heeft zich vandaag de carnavalsviering toegeëigend.

Verz. Stadsarchief Aalst.

Aalst Carnaval

Immaterieel Cultureel Erfgoed van de Mensheid

Raf De Mey

Sinds 2006 heeft het immaterieel cultureel erfgoed binnen de Vlaamse beleidsdomeinen een plaats gekregen naast het reeds bestaande beleid voor roerend en onroerend erfgoed. De Vlaamse Gemeenschap ratificeerde toen immers de UNESCO-conventie voor het waarborgen van het immaterieel cultureel erfgoed uit 2003. Meer bepaald zette de Vlaamse overheid prioritair in op één van de internationale instrumenten van deze conventie, de 'Representatieve Lijst van het Immaterieel Cultureel Erfgoed van de Mensheid'. Daartoe werd in 2008 een reglement opgesteld met procedures en criteria voor het inventariseren van immaterieel cultureel erfgoed in Vlaanderen en voor het nomineren van elementen op de voornoemde Representatieve Lijst. De Vlaamse Gemeenschap koos op deze manier om eerst en vooral in te zetten op de zichtbaarheid van het immaterieel cultureel erfgoed via specifieke acties op korte termijn. Met haar Visienota op het beleid voor immaterieel cultureel erfgoed legde Minister van Cultuur Joke Schauvliege eind 2010 ook de basis voor een gedragen langetermijnbeleid. De vraag kan echter gesteld worden wat er nu precies onder dit relatief nieuwe beleidsdomein kan verstaan worden en meer bepaald wat het voor het erfgoedveld concreet kan betekenen? Er zijn niet enkel de vele nieuwe begrippen maar ook de nieuwe procedures die voor vele erfgoedspelers onoverzichtelijk blijven. Daarom beoogt dit artikel om aan de hand van een concrete gevalstudie een aantal beleidsaspecten inzichtelijk te maken en te problematiseren. In het bijzonder willen we nagaan hoe de opname van 'Aalst Carnaval' als element van de 'Representatieve Lijst van het Immaterieel Cultureel Erfgoed van de Mensheid' tot stand kwam en welke gevolgen de erkenning met zich meebracht.

Waarom is Aalst Carnaval immaterieel cultureel erfgoed?

Bij wijze van inleiding op de feitelijke procedure tot erkenning lichten we enkele algemene begrippen over immaterieel cultureel erfgoed toe aan de hand van het voorbeeld van Aalst Carnaval. Eerst kunnen we ons de vraag stellen waarom Aalst Carnaval immaterieel cultureel erfgoed is. Hierbij zijn vier belangrijke kenmerken te onderscheiden.[1] Ten eerste is immaterieel cultureel erfgoed niet-tastbaar. Het kan bijvoorbeeld gaan om een gewoonte, een gebruik, een vorm van kennis of een praktijk. In dit geval betreft het meer bepaald het gebruik om vastenavond te vieren door middel van vermommen, fervent fuiven en groteske opvoeringen aan de vooravond van de christelijke 40-daagse vastenperiode voorafgaand aan Pasen.[2] Ten tweede betreft immaterieel cultureel erfgoed een traditie die in een historisch continuüm kan worden gevat. De eerste vermelding van vastenavondvieringen te Aalst in geschreven bronnen zijn een steekspel (1432) en theatervoorstellingen (1434).[3] Ongeacht de lange periodes zonder bewijs aan de hand van bronnen kan hypothetisch gesteld worden dat de traditie in haar oervorm[4] wellicht reeds eeuwen vroeger was ontstaan en tot op heden verder leeft. Ten derde betreft immaterieel cultureel erfgoed een door een gemeenschap of groep gedragen gebruik. Binnen deze gemeenschap of groep bestaat een consensus dat het gebruik belangrijk genoeg is

1 Zie ook J. Schauvliege, 'Een beleid voor immaterieel cultureel erfgoed in Vlaanderen. Visienota', *Faro. Tijdschrift over cultureel erfgoed*, 4 (2010) 4-29, 9.

2 J. Verberckmoes, 'De vastenavondviering in de late middeleeuwen en de nieuwe tijd (13de -17de eeuw)', *Ons Heem. Tijdschrift over lokaal erfgoed in Vlaanderen*, 4 (2007) 55-60, 55.

3 W. Beelaert, 'Carnaval' in L. Arnouts, e.a. (red.), *Waar is de tijd. 1000 jaar Aalst* V (Zwolle 2005) 107-127, 107.

4 De eerste sporen van vastenavondvieringen in de middeleeuwen wijzen op schranspartijen en drinkpartijen gecombineerd met dansen. Zie Verberckmoes, 'De vastenavondviering', 55.

om door te geven aan toekomstige generaties. Op die manier werd het vieren van vastenavond door een bepaalde groep Aalstenaars en bij uitbreiding door grote delen van de stedelijke gemeenschap gekoesterd, beleefd en doorgegeven van generatie op generatie. Binnen deze gemeenschap wordt de traditie ook als immaterieel cultureel erfgoed benoemd. Een vierde en zeer belangrijk kenmerk van immaterieel cultureel erfgoed ten slotte, is dat het dynamisch en bijgevolg evoluerend is. Doorheen de tijd zijn zowel de benaming[5], de actoren, de feestvormen[6] als de functie sterk veranderd. Zo werd het gebruik meermaals toegeëigend door middenstand en stedelijke overheid ter bevordering van de stedelijke uitstraling. Het kon echter evenzeer terug worden afgestoten.[7] Door deze processen van toe-eigening evolueerde de oorspronkelijke didactische en liturgische functie[8] als start van de vastenperiode in de liturgische kalender naar een toeristisch-recreatieve functie.[9] Dit soort omgang is één van de mogelijke ontwikkelingen van immaterieel cultureel erfgoed, maar het dient gezegd dat het daarom niet meer of minder waardevol is.

De aangehaalde kenmerken van immaterieel cultureel erfgoed doen op hun beurt enkele nieuwe vragen rijzen. Indien immaterieel cultureel erfgoed steeds verandert, kan er dan nog sprake zijn van een authentieke traditie? Wie of wat is de gemeenschap die het immaterieel cultureel erfgoed doorgeeft van generatie op generatie? Zijn sommige elementen van immaterieel cultureel erfgoed - zoals reuzen in de carnavalsstoet - niet tastbaar of anders gezegd roerend erfgoed?

Indien immaterieel cultureel erfgoed steeds verandert, kan er dan nog sprake zijn van een authentieke traditie?

Waarborgen, authenticiteit en traditie

We staan eerst even stil bij de problematiek van de authenticiteit van Aalst Carnaval. Met het begrip authenticiteit doelen we op wat het meest oorspronkelijke en waarheidsgetrouwe is. Het huidige Aalst Carnaval is immers geen historisch authentieke reconstructie. Er wordt met andere woorden geen specifieke fase - bijvoorbeeld de vastenavondviering van 1432 - als ultiem ijkpunt genomen om vorm te geven aan het hedendaags gebruik. Door het dynamische karakter van immaterieel cultureel erfgoed is het streven naar authenticiteit steeds problematisch of zelfs arbitrair. Het is daarom ook belangrijk om een onderscheid te maken tussen de begrippen 'waarborgen' enerzijds en 'beschermen' anderzijds. Het begrip '*safeguarding*' uit de originele Engelstalige '*UNESCO convention for the safeguarding of intangible cultural heritage*' wordt jammer genoeg vaak vertaald als 'beschermen'. Dit veronderstelt immers verkeerdelijk dat het immaterieel cultureel erfgoed geconserveerd of bevroren moet worden of moet worden teruggebracht naar een meer authentieke of oudere vorm. 'Waarborgen' daarentegen, heeft een veel bredere betekenis aangezien het gaat om het vrijwaren en verzekeren van de methodiek van het doorgeven en niet zozeer om het in stand houden op zich.[10] We moeten benadrukken dat dit een belangrijke omslag is in het denken over erfgoed. Vroeger was erfgoed immers bijna uitsluitend antiquarisch. Verandering en verval waren de grote vijanden

5 De benamingen carnaval of cavalcade, als synoniemen voor de viering van vastenavond in Aalst dateren pas van de negentiende eeuw. De term carnaval duikt pas in het midden van de zeventiende eeuw op in de Nederlandse taal. Verberckmoes, 'De vastenavondviering', 55.

6 Nieuwe feestvormen zoals spottoernooien, het dragen van maskers, toneelspelen, stoeten en ommegangen met groepen en wagens deden pas hun intrede vanaf de veertiende en vijftiende eeuw. Verberckmoes, 'De vastenavondviering', 56-57.

7 In Aalst verschenen de eerste verbodsbepalingen in de zeventiende eeuw. Deze afwijzing werd niet enkel ingegeven door de hervormingsgezindheid onder de christenen (zowel gereformeerden als katholieken) om te komen tot een meer devote en vrome levenswijze maar ook door de nieuwe idealen inzake goede manieren en beschaafd gedrag die door de humanisten werden verspreid. Daardoor verwijderde de stedelijke elite zich vanaf de zestiende eeuw steeds verder van de volkse vieringen. Verberckmoes, 'De vastenavondviering', 56, 59. Zie ook Beelaert, 'Carnaval', 108.

8 De kerk had sinds het begin van de elfde eeuw het begin van de vasten vastgelegd op aswoensdag. Deze functie werd ook gekoppeld aan de jaarlijkse scharnierperiode in de toenmalige landbouwbeschaving (afloop pachtcontracten, nieuwe groei in de lente). Het overmatig consumeren van voedsel was bovendien functioneel aangezien overschotten zoals de eierberg dienden te worden weggewerkt voor de vastenperiode begon. Verberckmoes, 'De vastenavondviering', 55-56.

9 Reeds in 1432 werd voor het steekspel te Aalst publiciteit gemaakt. Om bezoekers van buiten de stad aan te trekken werd het evenement 'in vele stede gepublieert ende uutgheroupen'. Zoals geciteerd bij W. Beelaert, 'Carnaval', 107. In 1851 had de 'maetschappy voor de verlustigingen van den vastenavond ' als organisator van de allereerste carnavalsstoet door de straten van Aalst tot doel om de inwoners van de stad te vermaken, de belangen van de middenstand te behartigen en de stad uitstraling te geven. Beelaert, 'Carnaval', 110.

10 Schauvliege, 'Een beleid voor immaterieel cultureel erfgoed', 12-13.

van erfgoed. Bij immaterieel cultureel erfgoed daarentegen is verandering de drijvende kracht.[11] Het is juist dankzij verandering en evolutie dat tradities kunnen overleven.

Net als authenticiteit is ook traditie een relatief begrip. In het geval van Aalst Carnaval is er zelfs grotendeels sprake van een zogenaamde 'uitgevonden traditie'.[12] Talrijke kenmerkende elementen van het hedendaagse Aalst Carnaval gaan immers niet terug op een eeuwenoude traditie maar integendeel op een zeer recente praktijk. De cavalcades (stoeten) met praalwagens en reuzen[13], de carnavalsverenigingen, de 'Voil Jeanetten' en de kermisfoor dateren weliswaar van de tweede helft van de negentiende eeuw, maar de Aalsterse Gilles, het jaarlijks verkiezen van een spotprins, de ajuinworp of het verbranden van de vastenavondpop zijn stuk voor stuk elementen van Aalst Carnaval die dateren van na 1923.[14] In de beeldvorming gaan deze elementen echter terug op een traditie die sinds eeuwen continu wordt doorgegeven. Het moet evenwel benadrukt worden dat dit geenszins afbreuk doet aan de waarde van het immaterieel cultureel erfgoed. Integendeel zelfs, want het gevaar bestaat dat de Representatieve Lijst als een soort topstukkenlijst zou worden ingevuld, terwijl men juist de diversiteit aan verschillende expressievormen over de hele wereld wil aantonen. Eigenlijk is de vraag of er een gemeenschap is die zich betrokken voelt bij een traditie belangrijker dan de vraag of de traditie al dan niet authentiek, oud, recent of uitgevonden is.[15]

De erfgoedgemeenschap of groep

Wie is nu precies de erfgoedgemeenschap of groep die het immaterieel cultureel erfgoed overdraagt naar de volgende generaties? Er kunnen bepaalde types actoren of groepen onderscheiden worden door de eeuwen heen. Zo zien we zowel in de vijftiende tot de zeventiende eeuw (ambachtsgezellen en rederijkerskamers) als in de negentiende tot de eenentwintigste eeuw (de maetschappy voor de verlustigingen van den vastenavond en de middenstandsbond) dat de middenstand zich de organisatie van vastenavondactiviteiten toeeigende. Ook zien we dat de stedelijke overheid zowel in de vijftiende tot de zeventiende eeuw als de twintigste tot de eenentwintigste eeuw een coördinerende en/of ondersteunende rol op zich neemt. Deze actoren zijn gedurende lange periodes gangmaker van de vastenavondvieringen.

Het is duidelijk dat de interactie met de omgeving bepalend is voor de wijze waarop bepaalde groepen zich de vastenavondvieringen toe-eigenden. Zo ging de economische en culturele bloei van de steden in de Lage Landen tijdens de late middeleeuwen gepaard met de opkomst van de gilden en ambachten. Dat uitgerekend ambachten prominent deelnamen aan stadsfestiviteiten en optochten had tot doel om de sociale positie te bevestigen, te consolideren of te verhogen.[16] Tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw zouden dan weer vooral politieke partijen door hun onderlinge rivaliteit gangmaker worden van de verschillende cavalcades. Dit kan verklaard worden door het ontstaan van een parlementaire democratie in 1830 en de oprichting van politieke partijen in de tweede helft van de negentiende eeuw. De eerste Aalsterse carnavalsvereniging (De Vereenigde Bulten) die einde negentiende eeuw ontstond, was dan ook verbonden aan een politieke familie. Vanaf het moment dat het stadsbestuur als oprichter en aandeelhouder van het feestcomité de carnavalsviering in 1923 ging institutionaliseren, zien we dat deze carnavalsverenigingen een steeds grotere rol gingen spelen. Ze zouden zich stelselmatig emanciperen en mede een dragende rol opeisen naast het feestcomité. Door de beslissing om vanaf 1969 een exclusief Aalsterse stoet te organiseren, zou het aantal carnavalsverenigingen zowel in aantal als grootte sterk toenemen.

11 D. Stam, 'Het gevoel van de taart: immaterieel cultureel erfgoed in Nederlandse musea', *Museumpeil*, 35 (2011), 11.

12 "*Invented traditions*" is een concept dat door Eric Hobsbawn is geïntroduceerd. Het betreft tradities die na onderzoek toch niet zo oud of oorspronkelijk blijken te zijn als wordt gezegd of gedacht of zijn ontstaan op een ander moment in de tijd. Zie Schauvliege, 'Een beleid voor immaterieel cultureel erfgoed', 10.

13 Reuzenommegangen werden sinds de late middeleeuwen wel in Aalst gehouden maar het was geen kenmerkend gebruik van de vastenavondviering. Reeds in 1417 werd een ommegang gehouden in Aalst met een reuzendraak en de oudste ommegang van het Ros Beiaard in Aalst dateert van 1497. Het was pas ter gelegenheid van de cavalcade van 1889 dat een nieuw Ros Beiaard werd gemaakt. De traditie om jaarlijks een reuzenpaard (het Ros Balatum) in de stoet op te nemen dateert pas van 1953. Zie ook M. Daem. 'Reuzendieren in Oost-Vlaanderen. Geschiedenis en actualiteit', *Oostvlaamse Zanten*, 3 (1993) 157-212, 158-159.

14 Vanaf 1923 werd Aalst Carnaval grondig voorbereid en gecoördineerd door een van het stadsbestuur afhankelijke 'Stedelijke Commissie der Openbare Feestelijkheden' of feestcomité. Het feestcomité organiseerde jaarlijks de stoet en zocht steeds nieuwe innovaties. In 1927 werden reuzen gemaakt en liepen er Aalsterse versies van de Gilles van Binche in de stoet. Vanaf 1954 werd de eerste verkiezing georganiseerd van Prins Carnaval. Bij deze prinsenverkiezing werd het spotten met lokale politici en het zingen van carnavalsliedjes in het Aalsterse dialect door de kandidaten een vast ingrediënt van Aalst Carnaval. Andere nieuwigheden waren de ajuinworp in 1957 en de popverbranding vanaf de jaren 1960. Zie Beelaert, 'Carnaval', 115-123.

15 J. Neyrinck, '"MICE" ofwel: perspectieven voor musea en immaterieel cultureel erfgoed', *Museumpeil*, 35 (2011) 8-10, 10.

16 De ambachten investeerden niet enkel in productief maar ook in sociaal kapitaal. J. Dambruyne, 'Rijkdom, materiële cultuur en sociaal aanzien. De bezitspatronen en investeringsstrategieën van de Gentse ambachten omstreeks 1540' in C. Lis en H. Soly (red.), *Werelden van Verschil. Ambachtsgilden in de Lage Landen* (Brussel 1997) 151-211, 152.

Deze verenigingen, meer bepaald de officiële carnavalsgroepen, vormen vandaag als het ware de harde kern van de Aalsterse carnavalsgemeenschap.[17] Daarnaast zijn er ook de niet-officiële - losse - groepen die beschouwd worden als het peper en zout van de stoet. Uit deze carnavalsgroepen zijn ook een aantal verenigingen ontstaan met een eigen missie. Zo zijn er bijvoorbeeld het Documentatiecentrum voor Aalst Carnaval (vzw DAK[18]), de verenigingen voor voormalige carnavalsprinsen ('Prinsengarde' en de 'Prinsencaemere') en de verenigingen voor advies of overleg zoals 'vzw Carnavalist tot in de kist' en feitelijke vereniging 'De losse groepen'. Naast het rijke verenigingsleven staan echter ook tal van aan de stedelijke overheid verwante organisaties garant voor de jaarlijkse organisatie van Aalst Carnaval. Veelal gaat het om coördinatie of financiële en logistieke ondersteuning. In het bijzonder is er het feestcomité dat wordt samengesteld uit politieke vertegenwoordigers. De dienst stadspromotie - sectie organisatie werkt nauw samen met het feestcomité en levert er ook de secretaris van. Verder dienen evenzeer de dienst toerisme, de politie en de brandweer vermeld te worden. Op het vlak van het documenteren en waarborgen van Aalst Carnaval als immaterieel cultureel erfgoed ten slotte, nemen ook het stedelijk museum, het stadsarchief en de erfgoedcel een belangrijke rol op zich.

17 In de stoet van Carnaval 2011 waren 36 kleine (15 leden of meer), 15 middelgrote (20 leden of meer) en 12 grote (25 leden of meer) carnavalsgroepen ingeschreven.

18 Vzw DAK beheert een collectie van vooral posters en foto's, geeft boeken uit en organiseert jaarlijks een fotowedstrijd.

De Aalsterse carnavalsgemeenschap blijft evenwel niet beperkt tot de vermelde groepen en organisaties. Door de organisatie van een exclusief Aalsterse stoet vanaf 1969 werd de betrokkenheid van de Aalstenaars dusdanig verhoogd dat Aalst Carnaval kon uitgroeien tot een breed gedragen Aalsters volksfeest.[19] Het vieren van carnaval ging als het ware integraal deel uitmaken van de Aalsterse identiteit. Ook in brede lagen van de Aalsterse stedelijke gemeenschap zoals scholen, jeugdbewegingen, gezinnen of zelfs rusthuizen werd en wordt Aalst Carnaval beleefd en doorgegeven van generatie op generatie. Een brede en gelaagde stedelijke gemeenschap - en bij uitbreiding de omliggende regio - heeft zich vandaag de carnavalsviering toegeëigend.

19 W. Beelaert, 'Vastenavond wordt Carnaval: Aalst drie dagen ondersteboven', *Ons Heem. Tijdschrift over lokaal erfgoed in Vlaanderen*, 4 (2007) 61-75, 73.

De jaarlijkse ontwerpwedstrijd voor de officiële carnavalsaffiche vergroot de betrokkenheid van de stedelijke gemeenschap. Verz. Stadsarchief Aalst.

Verhouding tussen immaterieel cultureel en roerend erfgoed

Een laatste bedenking die we kunnen maken heeft te maken met het spanningsveld tussen immaterieel cultureel erfgoed en roerend erfgoed (zoals kunstwerken en gebruiksvoorwerpen). Bepaalde kenmerkende elementen van Aalst Carnaval, zoals de praalwagens en de reuzen, kunnen immers effectief beschouwd worden als roerend erfgoed. Aangezien bijvoorbeeld het Ros Balatum een vast onderdeel is van de jaarlijkse stoet kan het net als bij ander roerend of onroerend erfgoed nodig zijn om het te restaureren. Dit is echter geen doelstelling binnen het beleid voor immaterieel cultureel erfgoed. Dit beleid focust immers op de traditie of het gebruik dat wordt doorgegeven en niet op het roerend (of onroerend) erfgoed dat ermee kan worden geassocieerd. De klemtoon ligt op de methodiek en het proces van het doorgeven van kennis en tradities.[20] De praalwagens bijvoorbeeld zijn tijdelijke constructies die jaarlijks worden vernieuwd. De wagenbouwers van de carnavalsverenigingen ontwikkelden tijdens de jaren 1970-80 een eigen karikaturale stijl en zij gaven hun technische en creatieve vaardigheden door aan de volgende generaties. Het beleid voor immaterieel cultureel erfgoed is erop gericht om bij het doorgeven van deze kennis en vaardigheden te helpen, te begeleiden en te ondersteunen. Mogelijk zou in de toekomst een regeling naar analogie van deze voor individuele kunstenaars binnen het kunstendecreet kunnen worden uitgewerkt, maar dat staat momenteel nog niet op punt. Waarborgingsacties zoals het documenteren van overdracht van kennis en vaardigheden kunnen echter nu reeds worden gefinancierd via de cultureel-erfgoedconvenant die de stad Aalst met de Vlaamse Gemeenschap heeft afgesloten. In deze convenant wordt immers

20 Schauvliege, 'Een beleid voor immaterieel cultureel erfgoed', 9, 13.

bepaald dat de stad Aalst onderzoek en publieksgerichte ontsluiting van Aalst Carnaval als immaterieel cultureel erfgoed zal aanmoedigen. Het is evenwel belangrijk om te benadrukken dat het Vlaamse overheidsbeleid inzake immaterieel cultureel erfgoed geen financiële ondersteuning voorziet voor de feitelijke organisatie van Aalst Carnaval. Het lokale bestuur van de stad Aalst neemt daartoe overigens sinds lang de nodige engagementen op.

Procedure Inventaris Vlaanderen

Via de Inventaris Vlaanderen voor immaterieel cultureel erfgoed wordt getracht om immaterieel cultureel erfgoed meer zichtbaarheid te geven. Het is op basis van deze Inventaris dat ook kandidaturen voor de Representatieve Lijst van het Immaterieel Cultureel Erfgoed van de Mensheid kunnen worden voorgedragen. Het is de Vlaamse Gemeenschap die beslist welke elementen al dan niet worden genomineerd. De Vlaamse Gemeenschap heeft ook een aantal kwaliteitscontroles ingebouwd in haar reglement[21] die mee bepalend zijn voor welke elementen in de Inventaris Vlaanderen en de Representatieve Lijst kunnen worden opgenomen. Het is niettemin de erfgoedgemeenschap in kwestie die de beslissing neemt om zich kandidaat te stellen voor de Inventaris Vlaanderen en/of de Representatieve Lijst.

Een eerste kwaliteitscontrole in het reglement bepaalt dat de cultureel-erfgoedgemeenschap moet samenwerken met een op basis van het cultureel-erfgoeddecreet gesubsidieerde organisatie. Deze samenwerking heeft als doel om de erfgoedreflex van de erfgoedgemeenschap te versterken en om te helpen om maatregelen voor het waarborgen van Aalst Carnaval als immaterieel cultureel erfgoed uit te werken. Een tweede kwaliteitscontrole is de door de minister van Cultuur opgerichte ad hoc-commissie immaterieel erfgoed. Deze commissie van experts toetst het element en het dossier aan de criteria in het reglement, bekijkt de kwaliteit van een dossier en adviseert de minister om een element al dan niet op te nemen in de Inventaris Vlaanderen en/of voor te dragen voor opname op de Representatieve Lijst van UNESCO. Eventueel kan de commissie ook advies geven en mogelijke verbeterpunten signaleren aan de cultureel-erfgoedgemeenschap.[22]

21 Zie Reglement 2011 "Inventaris Vlaanderen voor Immaterieel Cultureel Erfgoed" op http://www.kunstenenerfgoed.be/ake/view/nl/1529301-Opname+in+de+Inventaris+Vlaanderen+voor+Immaterieel+Cultureel+Erfgoed.html

22 J. Schauvliege, 'Een beleid voor immaterieel cultureel erfgoed, 15-16.

Het is niettemin de erfgoedgemeenschap in kwestie die de beslissing neemt om zich kandidaat te stellen voor de Inventaris Vlaanderen en/of de Representatieve Lijst.

Sinds 2008 werd het reglement een aantal keer vernieuwd. In het 'Reglement Immaterieel Cultureel Erfgoed – 2009' werden vijf criteria vooropgesteld om opgenomen te kunnen worden in de Inventaris Vlaanderen: de definitie die de UNESCO-conventie geeft aan immaterieel cultureel erfgoed, het draagvlak of de cultureel-erfgoedgemeenschap, de reeds uitgevoerde waarborgingsacties

voor het element, de toekomstige waarborgingsacties die gepland zijn, en de samenwerking met een binnen het cultureel-erfgoeddecreet gesubsidieerde organisatie.

Wanneer men deze criteria overloopt, wordt meteen duidelijk dat een goed inzicht in de geschiedenis en kenmerken van Aalst Carnaval belangrijk was bij het opstellen van een aanvraagdossier. Inzake het eerste criterium verwijzen we naar de voorgaande paragraaf over de kenmerken van immaterieel cultureel erfgoed. Dit stemt overeen met de definiëring van UNESCO. In de UNESCO-definitie wordt ook een overzicht gegeven van vijf domeinen van immaterieel cultureel erfgoed.[23] Dit is een opdeling in categorieën om de diversiteit van immaterieel cultureel erfgoed overzichtelijk te maken. In het geval van Aalst Carnaval waren bijvoorbeeld de domeinen: orale tradities en uitdrukkingen (carnavalsliedjes en dialect) en sociale gewoonten, rituelen en feestelijke gebeurtenissen (de stoet, het verkleden en feestvieren) van toepassing.

Wat het draagvlak betreft, werd verwacht dat alle betrokken erfgoedgemeenschappen geconsulteerd zouden worden. We verwijzen hiervoor opnieuw naar de voorgaande paragraaf over de erfgoedgemeenschap. Vooral het stadsarchief en het stedelijk museum zouden gezien hun ervaring, kennis en contacten een trekkersrol op zich nemen in het dossier. Door de nauwe samenwerking tussen de stedelijke actoren enerzijds en het verenigingsleven anderzijds kunnen we wel stellen dat beide deel uitmaken van de carnavalsgemeenschap maar van een erfgoedgemeenschap is er pas sprake wanneer de traditie in kwestie ook door deze gemeenschap als immaterieel cultureel erfgoed wordt benoemd.[24] Dit bewustzijn bleef bij het opstarten van het dossier alvast beperkt

23 Artikel 2.2 van de UNESCO-conventie somt volgende domeinen op: (a) orale tradities en uitdrukkingen, inclusief taal als vehikel van immaterieel cultureel erfgoed; (b) podiumkunsten/performances; (c) sociale gewoonten, rituelen en feestelijke gebeurtenissen; (d) kennis en praktijken betreffende de natuur en het universum; (e) traditionele ambachtelijke vaardigheden.

24 Schauvliege, 'Een beleid voor immaterieel cultureel erfgoed in Vlaanderen', 10.

De wagenbouwers van de Aalsterse carnavalgroepen geven hun technische en creatieve vaardigheden door van generatie op generatie. Verz. Stadsarchief Aalst.

tot een aantal stedelijke actoren en carnavalisten. Het was pas na het indienen van het aanvraagdossier dat het begrip erfgoed is beginnen doordringen binnen de brede stedelijke gemeenschap.

Het derde en vierde criterium hebben te maken met het waarborgen van immaterieel cultureel erfgoed. De definitie van UNESCO is nogal omslachtig, maar de essentie van het verhaal is dat men de voorwaarden wil scheppen opdat tradities kunnen worden doorgegeven. Zoals eerder gezegd, gaat het niet zozeer over het in stand houden door de traditie mee te gaan organiseren. Het waarborgen wordt eerder beoogd door te identificeren (waarover gaat het? wat zijn typische elementen?), documenteren (foto, film, affiches), ontsluiting (via een databank, inventaris), overdracht (via erfgoededucatie, website, artikels) en promotie. De verankering van Aalst Carnaval in het cultuurbeleidsplan werd door de ad hoc-commissie als een sterk punt beschouwd. Zowel het stedelijk museum, als het stadsarchief nemen een belangrijke rol op inzake het documenteren en ontsluiten van Aalst Carnaval als immaterieel cultureel erfgoed. Het stadsarchief beheert verschillende archiefstukken over Carnaval en voert daartoe ook een actief verwervingsbeleid. Het stedelijk museum heeft een volledige module gewijd aan de geschiedenis van Aalst Carnaval en werkt ook nauw samen met individuele carnavalisten of verenigingen voor de invulling van de vaste opstelling of voor tijdelijke tentoonstellingen. Menige publicatie, film of opname komt ook tot stand dankzij verenigingen (vzw DAK, vzw Aalsterse Video Producties) en bedrijven (Uitgeverij Waanders). Ontwerp-, foto- en tekenwedstrijden ingericht door de dienst stadspromotie- sectie organisatie, het feestcomité of vzw DAK, vergroten de betrokkenheid bij groot en klein. Ten slotte dient ook de logistieke en financiële ondersteuning vanwege het stadsbestuur te worden vermeld. Dit kan gaan van het ter beschikking stellen van werkhallen voor de carnavalsverenigingen tot het betalen van het prijzengeld voor de ontwerpwedstrijd van de jaarlijkse carnavalsaffiche.

Omwille van het laatste criterium werd voor het indienen van het dossier samenwerking gezocht met Heemkunde Vlaanderen (als landelijk expertisecentrum). Deze samenwerking lag in het verlengde van de jaarlijkse Heemdag 2007 die in Aalst werd georganiseerd rond het thema 'De wereld op zijn kop. Van vastenavond tot carnaval'. De aanvraag voor opname in de Inventaris Vlaanderen werd ingediend op 1 augustus 2008. Vanaf eind 2009 sloot de stad Aalst echter een cultureel-erfgoedconvenant af waardoor ze zelf als gesubsidieerd lokaal bestuur een erfgoedcel kon opstarten. Op die manier voldeed de stad zelf aan het laatste criterium en zou de samenwerking met Heemkunde Vlaanderen minder worden uitgewerkt dan gepland.

Procedure Representatieve Lijst UNESCO

De ad hoc-commissie gaf een positieve beoordeling aan het aanvraagdossier op 5 augustus 2008, zowel voor de Inventaris Vlaanderen als voor de kandidatuurstelling voor de Representatieve lijst van UNESCO. Voor de Representatieve Lijst diende vervolgens tegen 20 september 2008 een nieuw formulier te worden ingevuld en bezorgd aan het agentschap Kunsten en Erfgoed. Het agentschap zou het dossier vervolgens bezorgen aan de bevoegde instanties van UNESCO te Parijs. Het formulier moest in het Frans of het Engels worden ingevuld. De criteria voor nominaties stemden grotendeels overeen met het Vlaamse formulier: voldoen aan de definitie van UNESCO, betrekken van gemeenschappen, groepen of individuen, en maatregelen ter bescherming en promotie. Twee criteria waren echter verschillend. Ten eerste werd ook vereist dat opname in de lijst de zichtbaarheid en het bewustzijn van het immaterieel cultureel erfgoed zou verhogen en de dialoog zou bevorderen inzake culturele

diversiteit. Ten tweede diende het voorgedragen element van immaterieel cultureel erfgoed opgenomen te zijn in de inventaris van de staat. In dit geval dus de Inventaris Vlaanderen. Dit laatste criterium zou echter oorzaak zijn van discussie omdat het adviescomité het dossier wel positief zou beoordelen maar niet zeker was of het element op een Belgische inventaris stond. Dankzij Marc Jacobs, directeur van FARO. Vlaams steunpunt voor cultureel erfgoed, die door de Vlaamse Gemeenschap ook als expert wordt uitgestuurd naar internationale fora, kon deze communicatiestoornis rechtgezet worden. Door dit uitstel kwam Aalst Carnaval niet op de eerste lijst terecht die eind september 2009 werd bekendgemaakt en moest in 2010 een nieuw formulier worden ingediend.

Er werd in dit formulier[25] duidelijk gevraagd om niets zomaar te stellen of te beweren maar integendeel het element van immaterieel cultureel erfgoed te beschrijven, uit te leggen en te demonstreren. Het was met andere woorden belangrijk om voldoende bewijsstukken en argumenten te gebruiken. Het formulier was opgedeeld in vijf delen: identificatie en definitie van het element, verhogen van visibiliteit, bewustzijn en dialoog, maatregelen met betrekking tot het waarborgen, betrokkenheid van gemeenschappen, groepen of individuen, en opname van het element in een inventaris.

25 Zie *Form ICH-2 -2010 Representative List* op http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00184

Vóór het eerste deel - de identificatie van het element - aan bod kwam, moesten eerst nog een aantal zaken benoemd en opgesomd worden. Het betrof meer bepaald: de staat (België); de naam of namen van het element (vastenavond, carnaval), de contactgegevens van alle gemeenschappen, groepen of individuen (naast de eerder genoemde organisaties en verenigingen bijvoorbeeld ook Keizer Carnaval), de geografische plaats (Aalst) en het bereik (omliggende regio en bij uitbreiding Vlaanderen) en een korte samenvatting van het element.

In de eigenlijke identificatie dienden de sociale en culturele functies, de karakteristieken, de categorieën van betrokken personen, hun rollen, en de manier waarop kennis en vaardigheden worden overgebracht, te worden toegelicht. We kunnen hierbij opnieuw verwijzen naar de paragrafen over authenticiteit en de erfgoedgemeenschap eerder in dit artikel.

Het tweede deel was moeilijker om in te vullen. Vooral omdat het verhogen van de zichtbaarheid, het bewustzijn en de dialoog in het formulier voor de Inventaris minder aan bod kwam. Bij het invullen werd getracht om een viertal zaken te benadrukken. Ten eerste maakt de eigenheid van de Aalsterse carnavalsviering haar in een internationaal perspectief representatief voor de culturele diversiteit. Ten tweede is het typische aspect van politieke satire een alternatieve manier van meningsuiting en een barometer van onze democratie. Ten derde is er de tijdelijke ironische omkering van de bestaande hiërarchie als didactisch instrument. Ook de erkenning door UNESCO zelf bijvoorbeeld wordt voorwerp van spot en ingevolge neemt ook het bewustzijn erover toe. Ten vierde is er het gemeenschapsvormende aspect dat naast een lokaal karakter ook een internationale invulling krijgt.

Voor het derde en vierde deel kunnen we verwijzen naar de bespreking van de procedure van de Inventaris Vlaanderen. Inzake de betrokkenheid werden wel nog aanvullende bewijsstukken aangeleverd. In totaal werden 19 aanbevelingsbrieven ondertekend door individuen en vertegenwoordigers van de reeds eerder genoemde verenigingen en organisaties. Naast een tekstueel gedeelte werd dan ook expliciet geëist om minimum tien recente foto's en een geëditeerde video van tien minuten toe te voegen. Voor de foto's werd samen-

gewerkt met vzw DAK. Voor de film werd samengewerkt met vzw Aalsterse Video Producties. Er werd een montage gemaakt van archiefstukken (foto's, affiches, film) met een verteller die in het Engels een chronologisch overzicht gaf van de geschiedenis en de typische kenmerken van Aalst Carnaval (zoals deze ook in het formulier werd ingevuld). Ook werden carnavalsliedjes als achtergrondmuziek gebruikt. Een bijkomende eis was dat al dit materiaal (foto's, film, liedjes) rechtenvrij gebruikt kon worden. De daartoe beschikbare formulieren[26] voor het klaren van rechten werden ingevuld en ondertekend door de betrokkenen en toegevoegd aan het dossier.

26 Zie *Cession of rights and register of documentation form ICH-07* op http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00184

Gevolgen van de erkenning door UNESCO

Op 16 november 2010 werd Aalst Carnaval uiteindelijk aan de Representatieve Lijst toegevoegd. Deze erkenning bracht op zich een grote dynamiek teweeg. Het benoemen en inzichtelijk maken aan de hand van formulieren en bewijsstukken bleek zowel een reflectieoefening als een communicatiemiddel te zijn. Naar de buitenwereld toe was het een belangrijk instrument om inzicht in en zichtbaarheid van Aalst Carnaval te bevorderen. Binnen de Aalsterse gemeenschap zelf gaf het een aanzet tot directe waarborgingsmaatregelen, meer bewustzijn en debat over de eigenheid en de toekomst van Aalst Carnaval. Zo kreeg het aanvraagdossier Aalst Carnaval meteen een didactische vertaalslag in de vorm van een digitale wandeling met iPhones. Publieksgerichte methodes zoals mondelinge geschiedenis werden aangewend in het stedelijk museum onder de vorm van minidocumentaires. Het vernieuwende aspect van immaterieel cultureel erfgoed - met verandering als drijvende kracht - sluit dan ook perfect aan bij het digitale tijdperk. Ook nieuwe sociale media, zoals bijvoorbeeld Wikipedia of Facebook, kunnen in de toekomst een instrument worden bij het interactief inventariseren.

Zo kreeg het aanvraagdossier Aalst Carnaval meteen een didactische vertaalslag in de vorm van een digitale wandeling met iPhones.

Kort na de erkenning ontspon zich een publiek debat over de wenselijkheid van een nieuw op te richten stedelijk carnavalsmuseum. Op zich was dit een positief gegeven, maar in de veelheid aan meningen bleek duidelijk dat er toch wel uiteenlopende verwachtingen waren ontstaan door de UNESCO-erkenning. Het besef dat aan de Inventaris Vlaanderen of de Representatieve Lijst van UNESCO geen subsidies waren verbonden, bleek niet overal doorgedrongen. Een kleine enquête onder de bevolking[27] wees ook aan dat een positieve evaluatie van de erkenning vooral gelinkt werd aan verwachtingen ten aanzien van de toeristisch-economische meerwaarde. Gezien de historiek van Aalst Carnaval hoeft dit natuurlijk niet te verwonderen maar het zijn in ieder geval niet de zaken die UNESCO beoogde met haar Representatieve Lijst. UNESCO wilde het zoeken naar vernieuwende methodes om het immaterieel cultureel erfgoed te waarborgen stimuleren. Musea (nieuwe of oude) kunnen daarin een belangrijke rol spelen en tegelijkertijd veel bezoekers aantrekken, maar mogen geenszins een doel op zich vormen.

27 Van de 218 respondenten gaven 142 een antwoord op de vraag welke gevolgen de erkenning door UNESCO zou hebben. Van de positieve beoordelingen waren 96 gelinkt aan de toeristisch-economische meerwaarde: bekendheid/promotie stad en carnaval; stijging aantal bezoekers; positieve impact op handel en toerisme; meer financiële middelen (subsidies). Er waren 44 reacties gelinkt aan culturele of sociale meerwaarde: inzicht in en waardering voor carnaval als cultuuruiting; positieve impact op kwaliteit van carnaval (stoet, samenhorigheid); internationale samenwerking/uitwisseling; bescherming/behoud.

Besluit

We kunnen besluiten dat een vijftal randvoorwaarden hebben bijgedragen tot het succesvol aanvraagdossier van Aalst Carnaval als Immaterieel Cultureel Erfgoed van de Mensheid. Ten eerste diende men vertrouwd te zijn met het beleid en de terminologie rond immaterieel cultureel erfgoed. Ten tweede was een grondige kennis over de historiek en de kenmerken van Aalst Carnaval noodzakelijk. Ten derde was een goed netwerk van contacten binnen de Aalsterse carnavalsgemeenschap onontbeerlijk. Ten vierde was ervaring met projectaanvragen en -rapportering nuttig. Ten slotte was het ook belangrijk om duidelijke trekkers aan te wijzen om het dossier voor te bereiden. Meer bepaald betrof het de stedelijke erfgoedactoren (museum, archief en erfgoedcel). Hierbij dient evenwel de bedenking te worden gemaakt dat deze actoren nooit in de plaats van de Aalsterse erfgoedgemeenschap kunnen spreken. Musea en archieven hebben dan wel expertise om immaterieel cultureel erfgoed te waarborgen maar het is de gemeenschap die geestelijk eigenaar blijft van het immaterieel cultureel erfgoed.

Bibliografie

W. Beelaert, 'Carnaval' in L. Arnouts, e.a. (red.), *Waar is de tijd. 1000 jaar Aalst* V (Zwolle 2005) 107-127.
W. Beelaert, 'Vastenavond wordt Carnaval: Aalst drie dagen ondersteboven', *Ons Heem. Tijdschrift over lokaal erfgoed in Vlaanderen*, 4 (2007) 61-75.
M. Daem. 'Reuzendieren in Oost-Vlaanderen. Geschiedenis en actualiteit', *Oostvlaamse Zanten*, 3 (1993) 157-212.
J. Dambruyne, 'Rijkdom, materiële cultuur en sociaal aanzien. De bezitspatronen en investeringsstrategieën van de Gentse ambachten omstreeks 1540' in C. Lis en H. Soly (red.), *Werelden van Verschil. Ambachtsgilden in de Lage Landen* (Brussel 1997) 151-21.
J. Neyrinck, '"MICE" ofwel: perspectieven voor musea en immaterieel cultureel erfgoed', *Museumpeil*, 35 (2011) 8-10.
J. Schauvliege, 'Een beleid voor immaterieel cultureel erfgoed in Vlaanderen. Visienota', *Faro. Tijdschrift over cultureel erfgoed*, 4 (2010) 4-29.
D. Stam, 'Het gevoel van de taart: immaterieel cultureel erfgoed in Nederlandse musea', *Museumpeil*, 35 (2011) 11-13.
J. Verberckmoes, 'De vastenavondviering in de late middeleeuwen en de nieuwe tijd (13de -17de eeuw)', *Ons Heem. Tijdschrift over lokaal erfgoed in Vlaanderen*, 4 (2007) 55-60.

Andere bronnen

Reglement 2011 "Inventaris Vlaanderen voor Immaterieel Cultureel Erfgoed" op http://www.kunstenenerfgoed.be/ake/view/nl/1529301-Opname+in+de+Inventaris+Vlaanderen+voor+Immaterieel+Cultureel+Erfgoed.html

Form ICH-2 -2010 Representative List op http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00184

Biografie

Raf De Mey (°1977) werd in 2000 licentiaat in de geschiedenis aan de K.U.Leuven, na kandidaturen aan de K.U. Brussel. In 2002-2003 behaalde hij aanvullende diploma's internationale betrekkingen en conflictbeheersing en bedrijfseconomie aan de K.U. Leuven. Na enkele jaren onderzoek aan de Universiteit Antwerpen is hij sinds 2010 coördinator cultureel erfgoedbeleid bij de stad Aalst.

Onderzoek naar rondtrekkende entertainers

Een geïntegreerde methode met diverse bronsoorten

Vicky Vanruysseveldt[1]

De positie van rondtrekkende entertainers in de samenleving is altijd al zeer dubbelzinnig geweest. Enerzijds zorgden zij voor plezier en vermaak bij hun publiek, anderzijds zorgde hun status van vreemdeling voor wantrouwen en werden zij regelmatig vereenzelvigd met bedelaars, landlopers en zelfs fraudeurs. De verdeelde visie over rondtrekkende artiesten kan tot op vandaag doorgetrokken worden. Het historisch onderzoek naar rondtrekkende entertainers leverde tot nutoe evenzeer contradictorische inzichten op.[2]

Folkloristen en cultuurhistorici besteden voornamelijk aandacht aan hun shows en talenten, en creëren zo een romantisch beeld van entertainers als kleurrijke individuen die de straat opvrolijkten.[3] 'Als de marktzanger van de partij was, ging van het marktgebeuren meteen een heel speciale charme uit. In een mum van tijd ontstond een concentratie van nieuwsgierige plattelanders en stedelingen, die onmiddellijk bereid waren stilte in acht te nemen om met volle teugen te kunnen genieten van het 'muzikale wonder'.[4]

'The public liked them (de 'forains' of populaire entertainers VV) too much especially when they were under attack and resorted to merciless satire, [...] Popular entertainment owed its attractiveness to the combination of farce and fantasy, both of which existed in many forms.'[5]

Het contrast is groot met sociale historici die werken rond armoede, criminaliteit en migratie. Zij rekenen reizende performers dikwijls tot marginale groepen en beschouwen hen gemakkelijk als bedelaars en vagebonden.[6]

'...the Savoyard's talents as entertainer, the joueur de veille, the fortuneteller, the retailer of stories, were a kind of payment for hospitality received. [...] But for much of the time he was, without doubt, a beggar and an errant.'[7]

1 Met veel dank aan Anne Winter voor de inspirerende commentaren en waardevolle suggesties.

2 Zie ook : L. Lucassen, 'Eternal vagrants ? State formation, migration and travelling groups in western Europe, 1350-1914', L. Lucassen, W. Willems, A-M. Cottaar, *Gypsies and other itinerant groups : A socio-historical approach*, (New York, 1998) 55-73; L. Lucassen, 'A blind spot : mirgatory and travelling groups in western european historiography', *International review of social history*, 38 (1993) 209-235 ; U. Rosseaux, 'Fahrende schausteller und wandertheater in den frühen neuzeit', *Dresdner Hefte*, 25 :89 (2007) 43-51.

3 W.L. Braekman, 'Pieter Eggerickx, de blinde Gentse marktzanger (1796-1868)', *Volkskunde*, 85 (1984) 209-245 en 295-297; Jean-Léo, *Het circusleven te Brussel: Kunstenmakers en rondreizend volk vanaf de zeventiende eeuw* (Brussel 1998); Ph.J. Van Tiggelen, *Musiciens ambulants et joueurs d'orgue au XIXe siècle*, (Brussel, 1983).

> 'Reste à présenter des mendiants et des mendiantes pour lesquels nous avons le sentiment que leur vie fut toujours errante, ou presque. Leur métier, c'est de courir le monde, en simulant parfois des maladies ou des infortunes. Ce sont ces vagabonds que les populations rurales craignent le plus en raison de leurs méfaits: vols, menaces d'incendie... Parmi ces vagabonds quelques «artistes» populaires toujours itinérants.'[8]

In bovengenoemde onderzoekstradities wordt aandacht besteed aan enerzijds de cultureel-artistieke dimensie en anderzijds aan het sociaal-criminele aspect van ambulant entertainment. Daardoor komen zeer uiteenlopende verhalen tot stand en krijgen we een artificiële opdeling tussen twee verschillende groepen rondtrekkende artiesten. De verschillende focus (cultureel of sociaal) binnen beide onderzoekstradities verklaart deels de contradictorische visies, maar de divergentie is ook te verklaren doordat beide groepen onderzoekers gebruik maken van verschillende soorten bronnen die de reflectie zijn van andere attitudes. Om een eenzijdige blik ten aanzien van rondtrekkende entertainers te vermijden, pleit dit artikel daarom voor een geïntegreerde methode die gebruikt maakt van een variatie aan bronnen met verschillende invalshoeken. Daarom gaat dit artikel uitgebreid in op bronnen uit de achttiende eeuw die bruikbaar zijn voor het onderzoek naar rondtrekkende entertainers en die nuttige informatie bevatten voor zowel professionele als amateurhistorici.

Ter illustratie van de beperkingen en mogelijkheden van het bronnenmateriaal, gebruik ik graag het voorbeeld van rondtrekkende entertainers in Brabant in de tweede helft van de achttiende eeuw. Van hen kunnen sporen teruggevonden worden in verschillende bronnenreeksen die telkens de attitude weergeven van een andere belangengroep. Advertenties in kranten moesten de shows aanprijzen bij het publiek en spraken duidelijk tot de verbeelding.

> 'Aen alle Heeren ende Dames. Dat alhier is te sien in de St. Pieters Vliet eene levendige Rinoceros van 4. Jaeren oudt, wegende 3500. pondt swaer, wiens wëerga hier noyt bevorens en is geweest; men seght, dat hy wel 100. Jaeren oudt wordt, is soo tam, als een Kalff, en blyft noch te sien tot den 18. Juny voor het laetste.'[9]

De lezer krijgt een nogal indrukwekkend beeld mee van een show met een neushoorn in Antwerpen in 1743. Dergelijke imponerende advertenties oefenden ongetwijfeld hun invloed uit op het verhaal dat over ambulante entertainers wordt verteld door historici. Antoine Maria Chiesca uit Parma getuigde voor de Drossaard van Brabant dat hij rondtrok met vier compagnons om 'beesten te laten zien voor geld'. Door de oppervlakkige beschrijving lijkt de voorstelling een pak minder indrukwekkend dan de 'Rinoceros' uit de advertentie. Eens Antoine in de ondervraging echter verduidelijkte over welke 'beesten' hij sprak, bleek dat zijn show toch ook redelijk spectaculair was. Hij beschikte namelijk over een kameel, een stier met drie hoorns, drie apen en nog andere dieren.[10]

Twee belangrijke archieffondsen kunnen ons informatie geven over rondtrekkende entertainers in de achttiende eeuw. Het gaat aan de ene kant om de archieven van de Geheime Raad, die beslissingsrecht had over aanvragen van particulieren, en aan de andere kant om procesdossiers van de Drossaard van Brabant. De Geheime Raad stond in de achttiende eeuw in voor de administratie van de binnenlandse politiek en moest zich onder andere buigen over aanvragen van particulieren ter verkrijging van allerhande toestemmingen en

4 Zoals geciteerd bij S. Top, *Komt vrienden, luistert naar mijn lied : aspecten van de marktzanger in Vlaanderen* (1750-1950) (Tielt 1985) 12.

5 'Het publiek hield erg van hen (de 'forains' of populaire entertainers VV), vooral als ze onder vuur stonden en toevlucht zochten tot genadeloze satire [...] Populair entertainment dankte zijn aantrekkelijkheid aan de combinatie van klucht en fantasie, die allebei voorkwamen in tal van verschillende vormen.' Zoals geciteerd bij R.M. Isherwood, *Farce and fantasy. Popular entertainment in eighteenth-century Paris* (Oxford 1986) 251.

6 J.P. Gutton, *La société et les pauvres. L'exemple de la généralité de Lyon 1534-1789* (Paris 1970) 184-185; O.H. Hufton, 'Begging, vagrancy, vagabondage and the law: an aspect of the problem of poverty in eighteenth-century France', *European studies review*, 2:2 (1972) 102; L.P. Moch, *Moving Europeans. Migration in Western Europe since 1650* (Bloomington & Indianapolis 2003) 88.

7 'De talenten van de Savoyard als entertainer, de draailierspeler, de waarzegger, de handelaar in verhalen, waren een soort van vergoeding voor ontvangen gastvrijheid. Maar meestal was hij, zonder twijfel een bedelaar of landloper.' Zoals geciteerd bij O.H. Hufton, *The poor of eighteenth-century France 1750-1789* (Oxford 1974) 120.

8 'Rest ons de presentatie van die bedelaars waarvan we het gevoel hebben dat ze altijd een zwervend bestaan leiden, of toch bijna. Hun beroep bestond erin de wereld rond te trekken, ziekten en tegenslagen veinzend. Het zijn die vagebonden die de rurale bevolking het meest vreest vanwege hun misdaden: diefstal, dreiging van brand, ... Bij deze vagebonden ook enkele populaire 'artiesten' die permanent rondtrekken.' Zoals geciteerd bij J.P. Gutton, *L'état et la mendicité dans la première moitié du XVIIIe siècle. Auvergne, Beaujolais, Forez, Lyonnais* (Paris 1973) 195-196.

9 *Gazette van Antwerpen*, 14 juni 1743.

10 Rijksarchief Anderlecht (verder RA) , Drossaard van Brabant (verder DvB) , map 156, dossier 143, Antoine Maria Chiesca.

gunsten, zoals bijvoorbeeld aanvragen voor loterijvergunningen, toestemming om boeken te verhandelen, vergunningen voor broederschappen en rederijkerskamers...[11] Hierin kunnen aanvragen teruggevonden worden van artiesten die toelating vroegen om hun kunsten te mogen vertonen. Deze dossiers geven ons een relatief positief beeld van de kunstenmakers, voornamelijk omdat ze op initiatief van de artiest zelf werden opgesteld. Daarnaast vinden we hier ook de beslissing van de Raad terug in verband met de toestemmingverlening. Daarom krijgen we via de dossiers die voorkomen in de archieven van de Geheime Raad ook zicht op de attitude van het centraal controleorgaan dat over beslissingsrecht beschikte met betrekking tot de verlening van toestemming aan rondtrekkende artiesten.

11 H., De Schepper, 'Geheime Raad (1504-1794)' E. Aerts e.a., *De centrale overheidsinstellingen van de Habsburgse Nederlanden* (1482-1795), volume 2 (Brussel 1994) 295-324.

Het archief van de Geheime Raad bestaat uit twee belangrijke fondsen: enerzijds de losse dossiers of 'cartons', anderzijds de reeksen of registers. In mijn zoektocht naar rondtrekkende entertainers stootte ik op twee cartons uit de Oostenrijkse periode die in de inventaris omschreven staan als 'Charlataneries et divertissements publics'. Deze dozen bevatten formulieren met beknopte transcripties van aanvragen van artiesten en de beslissing van de Geheime Raad daarover. Aanvullend daarop kan informatie gevonden worden in de registers van de Geheime Raad, meer bepaald in het meer uitgebreide register van 'decreten' en het register van de 'protocols'. Het register van 'decreten' geeft een overzicht van alle zaken die werden voorgelegd aan de Geheime Raad. Het register van de 'protocols' omvat boeken met verslagen en beraadslagingen. Het gaat hierbij om de notulen van de vergaderingen van de Geheime Raad.[12]

12 M. Soenen, *Conseil privé: Inventaire des "cartons" de la période Autrichienne* (Toegangen in beperkte oplage van het Algemeen Rijksarchief, 460) (Brussel 1997) en A. Gaillard, *Inventaire des registres du conseil privé* (Toegangen in beperkte oplage van het Algemeen Rijksarchief, 099) (Brussel 1991).

'The Enraged Musician'. Ets van William Hogarth (1741)

Het is een arbeidsintensief werk om in de registers aanvragen van rondtrekkende entertainers te vinden. Om op zoek te gaan naar relevante zaken is het raadzaam om het register van 'decreten' te overlopen en dan op approximatieve datum in het register van de 'protocols' de beraadslaging van de desbetreffende

zaak op te zoeken. Ook de zaken uit de cartons kunnen opgezocht worden in het register van 'protocols' om extra informatie te verzamelen. In totaal kon ik in de archieven van de Geheime Raad 41 verschillende aanvragen vinden van rondtrekkende entertainers voor de periode 1766-1785. De toegeleverde informatie is beperkt tot de naam van de artiest, het soort voorstelling, de plaats waar hij die voorstellingen wilde opvoeren, en tot slot nog de beslissing van de Geheime Raad met een korte verantwoording van deze beslissing. Sporadisch wordt ook iets gezegd over de herkomst van de artiest, de plaats van waaruit hij de aanvraag verstuurde en de materialen die hij ter beschikking had voor zijn show.

Een meer repressieve houding van de overheid ten opzichte van rondtrekkend entertainment, vinden we terug in de procesdossiers van de Drossaard van Brabant, een instelling die zich bezighield met de berechting van personen zonder vaste woonplaats. Relatief arme artiesten werden beschouwd als vagebonden en kwamen op die manier terecht in de archieven van de Drossaard.[13] De onderzochte artiesten werden allen opgepakt in de periode 1766-1775. Het gaat om criminele procesdossiers die de rondtrekkende artiesten in een nogal kwaad daglicht stellen. De arrestanten in deze periode waren zelden criminelen, maar werden wel als dusdanig beschouwd. De meest voorkomende motivaties voor arrestatie waren bedelen en het niet bezitten van een geldig paspoort. Op deze manier werden onder meer reizigers opgepakt die onderweg waren. Voor de periode 1766-1775 was er een systeem van premies ingesteld binnen de compagnie van de Drossaard van Brabant, waardoor het aantal arrestaties piekte in die periode. Veel personen met ambulante beroepen werden opgepakt op beschuldiging van bedelarij of landloperij, soms terecht maar vaak ook onterecht.

De gearresteerden waren niet altijd criminelen. Het ging vaak om mensen die permanent onderweg waren, zoals rondtrekkende artiesten.[14] Voor elk groepje dat samen rondtrok en dat werd aangehouden, werd één dossier opgesteld, maar elke entertainer werd individueel ondervraagd. In een ondervraging werd gevraagd naar de naam, leeftijd, geboorteplaats, woonplaats en het beroep van de gearresteerde. Verder werd gevraagd waarom zij hun geboorteplaats verlaten hadden en wat zij in Brabant kwamen doen. Ook overliep men de weg die ze afgelegd hadden tot in Brabant. Tot slot werd nog geïnformeerd naar de omstandigheden waarin ze werden gearresteerd. Deze dossiers bevatten een schat aan informatie met betrekking tot de levensstijl van rondtrekkende entertainers en zijn daarom zeer waardevol. Om informatie over rondtrekkende entertainers terug te vinden in de bronnen van de Drossaard van Brabant, moet men alle dossiers doornemen en op zoek gaan naar relevante casussen. In totaal vond ik 79 dossiers betreffende rondtrekkend entertainment in de archieven van de Drossaard van Brabant voor de periode 1766-1775. Daarin zijn 120 individuele ondervragingen van artiesten opgenomen.

De gearresteerden waren niet altijd criminelen. Het ging vaak om mensen die permanent onderweg waren, zoals rondtrekkende artiesten.

13 C. Bruneel, 'Drossaard van Brabant (14e eeuw-1795)', R. Van Uytven, C. Bruneel en R. Augustyn red., *De gewestelijke en lokale overheidsinstellingen in Brabant en Mechelen tot 1795* (Brussel 2000) 172-180; J.L. Van Belle, *Le premier projet de police ou l'histoire des van der Stegen derniers drossards de Brabant (XVIIe - XIXe siècle)* (Braine-le-château 2000) en M. Van Haegedoren *Inventaris van het archief van den Drossaard van Brabant en van den Provoost-Generaal van het hof van de Nederlanden* (Brussel 1949).

14 A. Winter, 'Vagrancy as an adaptive strategy: The duchy of Brabant, 1767-1776', *International review of social history*, 49: 2 (2004), 249-277.

We moeten ons natuurlijk bewust zijn van het stilzwijgen van beide bronnen. Zij geven ons telkens slechts een selectief beeld van artiesten. Enkel de gearresteerden of degenen die een aanvraag zonden naar de Geheime Raad, worden voor ons zichtbaar. Enerzijds treden dus vooral artiesten uit relatief lage regionen van de samenleving op de voorgrond, namelijk degenen die men beschouwde als landloper of bedelaar. Anderzijds gaat het om artiesten die de middelen hadden (financieel en intellectueel) om een aanvraag voor toestemming te versturen. In onze bronnenreeksen zien we een discrepantie tussen twee groepen artiesten met een verschillend profiel die in bovengenoemde onderzoekstradities weerspiegeld worden. Een polarisering tussen 'kunstenmakers' en 'bedelaars of landlopers' wordt dus sterk in de hand gewerkt door dit soort bronnen. Ondanks het feit dat het allemaal mensen zijn die opteerden om entertainment als bestaansbasis te gebruiken, wordt de indruk gewekt dat de groep die een aanvraag verstuurde, beter georganiseerd was en sociaal hoger op de ladder stond dan de groep rondtrekkende artiesten die werden opgepakt door de Drossaard van Brabant. Net door die verscheidenheid vullen de bronnen elkaar goed aan en kunnen ze een meer genuanceerd beeld bieden van de hele groep van rondtrekkende entertainers. Kunnen we immers wel spreken van twee groepen, namelijk 'kunstenmakers' tegenover 'bedelaars of landlopers'? Ik wil dit graag in vraag stellen door de entertainers die voorkomen in de Geheime Raad en in de Drossaard van Brabant te vergelijken op basis van hun cultureel repertoire. Met welke voorstellingen trachtten ambulante entertainers in hun levensonderhoud te voorzien?

In totaal beschik ik over informatie van 161 rondtrekkende artiesten die elk over een eigen specialiteit beschikten: muzikanten, dierkunstenaars[15], liedjeszangers, acrobaten en koorddansers, vertoners van een magische lantaarn[16] of curiositeit, toneelspelers, dansers, charlatans[17], entertainers met een ander spektakel of met spelletjes. Met uitzondering van de entertainers met een magische lantaarn of een spektakel, kunnen we in beide fondsen voorbeelden terugvinden van artiesten met vergelijkbare specialiteiten.

Ondanks de verschillen in bronnenmateriaal vallen vele gelijkenissen op wat betreft het cultureel repertoire van rondtrekkende entertainers die voorkomen in beide archieffondsen. De volgende voorbeelden moeten alvast duidelijk maken dat we te maken hebben met één groep van rondtrekkende entertainers, die op basis van hun specialisaties weliswaar heterogeen is samengesteld. Jean Baptiste Pellicier werd in 1769 gearresteerd door de Drossaard van Brabant. Hij liet een haan met een hoorn op het hoofd aan het publiek zien in ruil voor een financiële bijdrage.[18] In de archieven van de Geheime Raad vinden we Jean Schreuder die de kost verdiende met het vertonen van een curieus dier.[19] Hoewel in dit laatste geval het dier niet nader gespecificeerd is, gebruikten zowel Jean-Baptiste als Jean een vreemd of exotisch dier om in hun levensonderhoud te voorzien. Dieren waren erg in trek bij rondtrekkende entertainers om opvoeringen te geven. Italiaanse dierkunstenaars die vooral apen en beren lieten dansen, waren een regelmatig voorkomend fenomeen. In de bronnen ontmoeten we Joseph Peloso en zijn compagnons[20], maar evengoed een zekere Dominico Zaccarini met zijn kameraden.[21] Zij beschikten allebei over apen en een beer om een show mee op te voeren. Joseph vinden we echter terug in de archieven van de Drossaard van Brabant, Dominico in die van de Geheime Raad. Tot slot fungeerden dieren ook als hoofdrolspelers in andere spektakels zoals dierengevechten of dressuurshows. Pierre Gouban had al ervaring als rondtrekkend draailierspeler, maar hij vond in 1767 een jonge wolf die hij kon trainen. Hij trok verder het land rond om die wolf met een hond te laten vechten. Pierre en zijn dienaar werden gearresteerd door de Drossaard

15 In de bronnen zien we twee soorten dierkunstenaars, enerzijds de artiest die zijn dieren dresseert en kunstjes laat uitvoeren, anderzijds is er de artiest die rondtrekt met een ongewoon of exotisch dier om dat te laten zien aan het publiek.

16 De lanterna magica is het eerste instrument waarmee men kon projecteren. Het is een doos die afbeeldingen weergeeft door middel van een lichtstraal die via een lens passeert. Dit is de voorloper van de alom bekende diaprojector. De afbeeldingen werden geschilderd op glasplaatjes, voor de lens geschoven en zo geprojecteerd. Door twee glasplaatjes over elkaar te bewegen, trachtte men bewegende beelden te creëren.

17 Charlatans voerden een show op met als doel medicijnen of medische behandelingen te verkopen.

18 RA, DvB, map 150, 23-7-1769, Jean Baptiste Pellicier.

19 Algemeen Rijksarchief (verder ARA), Geheime Raad (verder GHR, Kartons Oostenrijkse periode, map 671-A, en Registers, Protocols, 148, 50 : 8-8-1771, Jean Schreuder.

20 RA, DvB, map 147, 23-7-1768, Joseph Peloso.

21 ARA, GR, Registers, decreten, 29, 173 en protocols 125, 45 :12-7-1767, Dominico Zaccarini, Paulo Barbieri et trois consors.

van Brabant.[22] Van een heel ander kaliber zijn de heren Walton en Simson. Zij kwamen helemaal uit Engeland om hier een spektakel van paardendressuur op te voeren, waarvoor ze vooraf eerst de goedkeuring vroegen van de Geheime Raad.[23] Hoewel het gaat om twee casussen die zeer verschillend zijn, blijkt hieruit duidelijk dat dierenkunst in beide bronnenreeksen uiteenlopende vormen kan aannemen.

Muziek en zang was eveneens populair om een publiek te vermaken. Muziek kon als ondersteuning dienen bij een voorstelling van een magische lantaarn of curiositeit of om dieren of marionetten te laten dansen, maar in beide fondsen vinden we ook muzikanten of liedjeszangers terug. Neem bijvoorbeeld liedjeszanger Petrus Guillelimus De Vooght en vioolspeler Peeter Steppe, die gearresteerd werden door de Drossaard van Brabant.[24] Zanger Decoene en vioolmuzikant Charles Daneau zonden daarentegen een aanvraag naar de Geheime Raad voor toestemming om live muziekvoorstellingen te geven bij het publiek.[25] Ondanks hun voorkomen in verschillende bronnenreeksen zijn deze entertainers vergelijkbaar op basis van hun talenten. Petrus en Decoene vergaarden niet alleen een inkomen door de publieke vertolking van liedjes, maar tevens door diezelfde liedjes op vliegende bladen te verkopen. En de muzikanten hadden met de aankoop van hun viool vermoedelijk allebei een gelijkaardige financiële investering over voor de opvoering van hun shows.

Muziek kon als ondersteuning dienen bij een voorstelling van een magische lantaarn of curiositeit of om dieren of marionetten te laten dansen.

Aanvragen ter goedkeuring van een voorstelling van een grote troep acrobaten zien we vooral met regelmaat terugkeren in de archieven van de Geheime Raad, maar acrobaten die georganiseerd waren in kleine groepjes of op zelfstandige basis, komen ook voor in de procesdossiers van de Drossaard van Brabant. Joseph Lemmen, maar liefst 77 jaar oud, was op weg naar Antwerpen om zich aan te sluiten bij een duo van acrobaten dat hij enkele weken eerder had ontmoet.[26] Charles Chiminé wilde alleen het land rondtrekken om zijn acrobatische kunsten te vertonen bij het publiek en hij vroeg daarvoor de goedkeuring van de Geheime Raad.[27] Tot slot komen ook poppenspelers en toneelspelers voor in beide bronnenreeksen. Antonio Lugardi en Perico maakten van marionettenspektakels hun specialiteit. De ene werd gearresteerd, de andere zond een aanvraag.[28] In de archieven van de Geheime Raad vroegen Corneille Claus en drie anderen om komedies te mogen spelen om in hun levensonderhoud te voorzien.[29] Gregoire Collet speelde de rol van geliefde bij een groep toneelspelers. Hij werd onderweg naar zijn troep gearresteerd door de Drossaard van Brabant, maar vertelde zeer gehaast te zijn om naar de troep terug te keren omdat ze de week nadien al zouden beginnen met een productie van 'De verkwister'.[30] Bovenstaande voorbeelden geven maar een fractie weer van de vele gelijkenissen in de aard van voorstellingen die terug te vinden zijn in beide bronnenreeksen.

22 RA, DvB, map 145, 16-7-1767 : Pierre Gouban.

23 ARA, GR, Kartons Oostenrijkse periode, map 671-A, : 2-7-1772, N. walton en N. Simson.

24 RA, DvB, map 156, nr. 115, 15-8-1771, Petrus Giullelimus De Vooght ; map 173, nr. 302, 17-10-1774, Peeter Steppe.

25 ARA, GR, Kartons Oostenrijkse periode 671-A en Registers, protocols, 170, 37 : 6-3-1776, Decoene ; decreten 29, 25, en protocols 119, 11 : 10-8-1766 Charles Daneau.

26 RA, DvB, map 165, nr. 159, 11-6-1773, Joseph Lemmen.

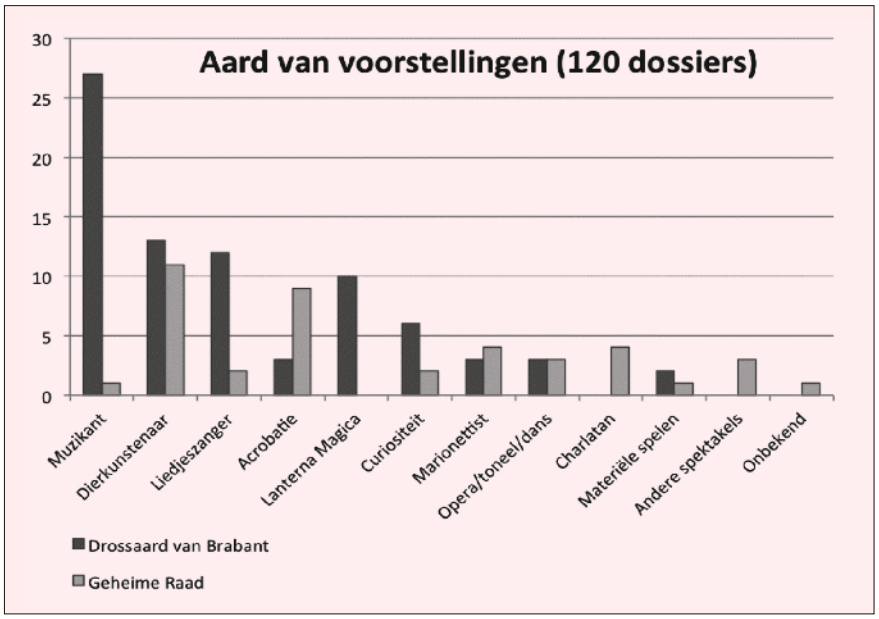
27 ARA, GR, Registers, Decreten 33, 17 en protocols, 164, 111 : 6-1-1775 Charles Chiminé.

28 RA, DvB, map 158, nr. 12, 27-2-1772, Antonio Lugardi ; ARA, GR, Kartons Oostenrijkse periode, 671-A : 8-12-1772 Perico.

29 ARA, GR, Kartons Oostenrijkse periode, 671-B en registers, protocols 166, 171 : 21-6-1775 Corneille Claus, Bernard Fouthier, Francois Doore, Jean Claeys.

30 RA, DvB, map 152, nr. 28, 10-5-1770, Gregoire Collet.

Specialisaties van rondtrekkende entertainers in Brabant (1766-1785)



Bron: RA, DvB en ARA, GR

Bovenstaande grafiek geeft duidelijk aan dat de meeste artiesten in de archieven van de Drossaard van Brabant muzikant, dierkunstenaar, liedjeszanger waren of rondtrokken met een magische lantaarn of curiositeit. Hoewel het kleinere aantal dossiers in de Geheime Raad veralgemeningen moeilijker maakt, waren hier vooral dierkunstenaars, acrobaten, marionettenspelers en charlatans goed vertegenwoordigd. Ook opvoeringen van opera, toneel en andere spektakels maakten een belangrijk deel uit van de populatie artiesten in de Geheime Raad. De verdeling van specialisaties is dus niet evenredig verdeeld over beide bronnenreeksen. Ongetwijfeld zijn er ook verschillen tussen de entertainers die voorkomen in de bronnen van de Drossaard van Brabant of van de Geheime Raad, maar de overeenkomsten in de aard van voorstellingen die gegeven worden is onmiskenbaar.

Evenzeer van belang zijn daarom de vele overlappingen tussen beide fondsen. De dossiers van de dierkunstenaars en marionettenspelers zijn gelijk verdeeld over beide fondsen en met uitzondering van de artiesten die rondtrokken met een magische lantaarn of artiesten die een spektakel opvoerden, komen alle voorstellingen in beide fondsen voor. Deze overlappingen geven duidelijk aan dat een opdeling tussen 'kleurrijke artiesten' en 'vermomde bedelaars', zoals die in de historiografie naar voor komt, niet houdbaar is. We hebben niet te maken met twee gescheiden groepen van totaal verschillende artiesten. Uit de bronnen komt één groep naar voor die weliswaar zeer heterogeen samengesteld is. Een combinatie van bronnen met verschillende perspectieven is dus zeer vruchtbaar voor onderzoek naar rondtrekkende entertainers. Het zorgt voor meer nuance die een te sterke cultureel-artistieke of sociaal-criminele focus kan overstijgen.

Selectieve bibliografie

P. Bailey, *Popular Culture and Performance in the Victorian City* (Cambridge 2003).
M. Brayshay, 'Waits, Musicians, Bearwards and Players: The Inter-Urban Road Travel and Performances of Itinerant Entertainers in Sixteenth and Seventeenth Century England', *Journal of historical geography*, 31 (2005) 430-458.
P. Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (Londen 1978).
C. Convents, *Van kinetoscoop tot café-ciné: de eerste jaren van de film in België 1894-1908* (Leuven 2000).
R. Dekker en van de L. Pol, 'Wat hoort men al niet vreemde dingen...', *Spiegel historiael*, 17:10 (1982) 486-493.
B. Heller, 'The 'Mene Peuple' and the Polite Spectator: The Individual in the Crowd at Eighteenth-Century London Fairs', *Past and present*, 208:1 (2010) 131-157.
R.M. Isherwood, 'Entertainment in the Parisian Fairs in the Eighteenth Century', *Journal of modern history*, 53 (1981) 24-48.
R.M. Isherwood, *Farce and Fantasy: Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris* (Oxford 1986).
J. Jacobs, (red.), *Kennis, kunstjes en kunnen. Kermis: de wondere wereld van glans en glitter* (Amsterdam 2002).
M. Keyser, *Komt dat zien! De Amsterdamse kermis in de negentiende eeuw* (Amsterdam 1976).
M. Keyser, J. Klöters, P. Blom, en R. Waale, (reds.), *Van binnen moet je wezen... Tweehonderd jaar circus in Nederland* (Nieuwkoop 1978).
J.H. Plumb, 'The Commercialization of Leisure in Eighteenth-Century England', in: Mckendrick, N., Brewer, J. en Plumb, J.H (reds.), *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-Century England* (Londen 1982) 365-285.
C. Rearick, 'Consumer Leisure', in: P.N. Stearns, *Encyclopedia of European Social History from 1350-2000* (New York 2001).
C. Rearick, *Pleasures of the Belle Epoque. Entertainment and Festivity in Turn of the Century France* (New Haven 1985).
U. Rosseaux, 'Fahrende Schausteller und Wandertheater in den frühen Neuzeit', *Dresdner Hefte*, 25:89 (2007) 43-51.
U. Rosseaux, *Freiräume. Unterhaltung, Vergnügen und Erholung in Dresden* 1694-1830 (Keulen 2007).
A.K.L. Thijs, 'Het poppenspel als volksvermaak in de Zuidelijke Nederlanden', *Spiegel historiael*, 18:11 (1983) 586-593.
A.K.L. Thijs, 'Reizende poppenspelers in Vlaanderen: eeuwen van verguizing en bewondering (circa 1600-1945)', in: P. Vansummeren (red.), *Poesje-, poppen- en figurentheater te Antwerpen* (Antwerpen 1997) 9-33.
S. Top, *Komt vrienden, luistert naar mijn lied: aspecten van de marktzanger in Vlaanderen* (1750-1950) (Tielt 1985).
G. Van Genechten, *Kermis. Het spiegelpaleis van het volk* (Leuven 1986).
F. Vanhemelryck, *Marginalen in de geschiedenis. Over beulen, joden, hoeren, zigeuners en andere zondebokken* (Leuven 2004).
Ph. J. Van Tiggelen, *Musiciens ambulants et joueurs d'orgue au XIXe siècle* (Brussel 1983).
A. Winter, 'Vagrancy as an Adaptive Strategy: The Duchy of Brabant, 1767-1776', *International review of social history*, 49:2 (2004) 249-277.

Beknopte biografie

Vicky Vanruysseveldt (1987) studeerde af als master Geschiedenis aan de Vrije Universiteit Brussel. Aanvullend daarop deed zij een master Journalistiek aan de Erasmushogeschool Brussel. Sinds maart 2010 werkt zij als assistent bij de Vakgroep Geschiedenis. Daarbij legt zij zich toe op de begeleiding van eerstejaarsstudenten. In haar onderzoek concentreert zij zich op de studie van rondtrekkende entertainers in Brabant (1750-1914).

Jan Turpijn
Nieuwpoort

© Volkskunde Vlaanderen

Rond de Rokken van de Reus

Een dynamische update van de reuzencultuur in Vlaanderen

Liesbet Depauw, Laure Messiaen en Emmie Segers[1]

Inleiding

Vanaf de vijftiende eeuw doken in heel Europa gigantische poppen in het straatbeeld op, die tijdens stoeten en processies werden gedragen of voortgetrokken. Deze reuzen waren aanvankelijk geïnspireerd op figuren uit de Bijbel, maar gaandeweg verloren ze hun religieuze betekenis en kregen ze te kampen met tegenstand van kerk en staat. In een aantal regio's bleef de reuzencultuur echter overeind en begon ze vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw aan een voorzichtige heropleving. Na de Tweede Wereldoorlog steeg de populariteit van de reuzen spectaculair. Meer nog: in Spanje, Noord-Frankrijk, België bloeide de reuzencultuur meer dan ooit. In Vlaanderen telde volkskundige Renaat Van der Linden in 1986 meer dan 1700 reuzen op 322 verschillende locaties.[2] De jaren tachtig waren meteen ook de hoogdagen van het internationaal volkskundig onderzoek naar het fenomeen. Ondanks het opmerkelijk hoge aantal reuzen in Vlaanderen nam de belangstelling bij volkskundigen vanaf de tweede helft van de jaren negentig weer af en versnipperde de informatie. In tegenstelling tot in Wallonië en Noord-Frankrijk is vandaag dan ook moeilijk in te schatten hoeveel reuzen er nog in Vlaanderen 'leven' en voor hoeveel mensen ze vandaag iets betekenen. Met het initiatief Rond de Rokken van de Reus neemt Volkskunde Vlaanderen die onderzoekstraditie weer op. Toch lijkt het weinig opportuun om het onderzoek van de jaren tachtig zonder meer over te doen. Sinds de jaren zeventig kwam er steeds meer kritiek op de klassieke volkskundige aanpak.[3] In 2006 trad België bovendien toe tot Unesco's *Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage* (2003). De inhoud van de conventie werd vertaald naar de beleidscontext van Vlaanderen, wat in december 2010 resulteerde in 'Een beleid voor immaterieel cultureel erfgoed in Vlaanderen – Visienota' van Vlaams minister van cultuur Joke Schauvliege.[4] De focus van de visienota ligt niet zozeer op het verkrijgen van een volledige en objectieve inventaris van het immaterieel cultureel erfgoed in Vlaanderen. Minister Schauvliege wil vooral groepen en gemeenschappen stimuleren om die fenomenen, gebruiken, gewoontes en kennis die zij koesteren en willen doorgeven, te herkennen en te benoemen als immaterieel cultureel erfgoed. Op die manier wordt het documenteren van immaterieel cultureel erfgoed ingeschreven in een discours van 'safeguarden', wat in het Nederlands vertaald wordt als 'borgen'. De etnologie kan daar een belangrijke bijdrage toe leveren vanuit haar expertise om 'ontwikkeling' in kaart te brengen en te plaatsen binnen een historisch, geografisch en sociaal kader. Toch is het belangrijk dat de resultaten uit onderzoek naar een immaterieel cultureel erfgoedelement, zoals de reuzencultuur, tot stand komen met en steeds teruggekoppeld worden naar de lokale gemeenschap die het erfgoedelement koestert.

In augustus 2011 lanceerde Volkskunde Vlaanderen het initiatief Rond de Rokken van de Reus om aspecten van de reuzencultuur (gaande van de geschiedenis, de methodieken voor het doorgeven, de wijze van toepassing, de aanpassing aan nieuwe ontwikkelingen in de omgeving en de betekenisgeving aan het

1 Laure Messiaen is coördinator van en Emmie Segers en Liesbet Depauw zijn stafmedewerkers bij Volkskunde Vlaanderen, een organisatie met focus op immaterieel cultureel erfgoed en de cultuur van alledag.

element) in de kijker te zetten. De beleving van de mensen die de reuzen tot leven wekken en levend houden, staat daarbij centraal. Het initiatief is dan ook geen onderzoek in de academische zin van het woord, maar vooral een manier om mensen te informeren, sensibiliseren en mobiliseren en zo het draagvlak voor de reuzencultuur te vergroten. Eén van de eerste stappen in het proces is het identificeren van de nog bestaande reuzen, om zo een zicht te krijgen op de groepen, verenigingen en individuen die zich inzetten om deze tradities door te geven aan volgende generaties. In wat volgt lichten we dit reuzenregister toe en schetsen we na een korte historiek van de reuzencultuur hoe de erfenis van Van der Linden iets kan betekenen in de hedendaagse opvatting over omgaan met immaterieel cultureel erfgoed.

De naoorlogse heropleving van de reuzencultuur

In Europa heeft de reuzencultuur een opmerkelijk parcours afgelegd en hebben reuzenverenigingen bijna letterlijk moeten vechten om te mogen uitgaan met hun reus.[5] Zo kantte de katholieke kerk zich na het Concilie van Trente (1545-1563) openlijk tegen het gebruik. Nochtans zijn de eerste reuzen ontstaan in het kader van de heilige processies uit de veertiende eeuw. In 1398 liep bijvoorbeeld in een Antwerpse ommegang een Sint-Kristoffelreus mee. Uit gravures en stadsrekeningen uit die tijd blijkt dat ook Goliath en de draak Sint-Joris frequent werden opgevoerd tijdens katholieke evenementen.[6] Naarmate de poppen minder geïnspireerd waren op Bijbelse figuren en steeds vaker werden ingezet als spektakel voor het volk, verloor de kerk haar grip op deze 'heidense figuren', met verbodsbepalingen tot gevolg. Niet alleen de kerk vormde een bedreiging voor de reuzen in Europa, ook het Franse bewind (eind achttiende - begin negentiende eeuw) bleek een dieptepunt voor de reuzencultuur. Heel wat poppen werden vernietigd, publiekelijk verbrand of beschimpt. Deze turbulente geschiedenis maakt het des te opmerkelijker dat de reuzencultuur overal in Vlaanderen bleef bestaan en dat er telkens mensen zijn geweest die het de moeite vonden weerstand te bieden tegen de bedreigingen van buitenaf. In vele andere regio's van Europa was dat niet het geval, waardoor de reuzencultuur daar bijzonder versnipperd is. Helemaal verdwenen is ze echter niet: in een klein aantal dorpen en steden in landen als Andorra, Oostenrijk, Bulgarije, Kroatië, Tsjechië, Duitsland, Groot-Brittannië, Griekenland, Nederland, Hongarije en IJsland wordt de traditie in leven gehouden.[7]

Jan Turpijn van Nieuwpoort deed zijn eerste uitstap in 1926 maar overleefde de oorlog niet. Hij herrees in 1963. Onder zijn rokken bevinden zich vandaag twintig tot tweeëntwintig dragers. © Volkskunde Vlaanderen

2 Hoewel Van der Linden zelf beweert dat zijn inventaris 1766 reuzen bevat, blijkt na digitalisering van de database het exacte aantal reuzen moeilijk te bepalen. De reuzen van voor het jaar 1900 worden vaak aangeduid als 'groepen' of 'reuzen en reuzinnen' zonder een exact aantal te vernoemen. Daarom hebben we ervoor gekozen om enkel de individuele reuzen waarvan het geboortejaar bekend is in onze berekening mee te nemen. Dat zijn er 1629. De 182 reuzen waarvan het geboortejaar niet is geweten worden even buiten beschouwing gelaten. Voor de papieren inventaris zie R. Van der Linden, *Reuzen in Vlaanderen. Volksleven van vijf eeuwen* (Aartselaar 1986) 240-292.

3 M. Jacobs, 'Geflankeerde middelen. Inventarissen maken van immaterieel cultureel erfgoed, waarborgen en de Unesco-conventie van 2003', *Faro. Tijdschrift over cultureel erfgoed*, 4:1 (2011) 55-70.

4 J. Schauvliege, 'Een beleid voor immaterieel cultureel erfgoed in Vlaanderen – Visienota', *Faro. Tijdschrift over cultureel erfgoed* 3 (2010) 4-29.

5 In wat volgt wordt het begrip 'vereniging' in de brede zin van het woord gebruikt en verwijst het naar de groep of individuen achter een reus, gaande van een reuzengilde, carnavalsverenigingen et cetera tot vriendenkringen of een familie.

6 Sint-Kristoffel is in het christendom nog steeds een geliefde reus, net als de bijbelse held Samson en de reus Goliath die verslagen werd door de jonge herder David. Zie R. Meurant, *Géants processionnels et de cortège en Europe, en Belgique, en Wallonie* (Brussel 1979), 148.

7 Voor een overzicht van de reuzentraditie in de wereld, zie de website van de *International Circle of Friends of Giant Puppets*. www.ciag.org (18 augustus 2011).

Hoewel er een paar anekdotes bekend zijn over 'dappere reuzen' die tijdens het Franse bewind naar buiten kwamen, was het toch wachten tot de tweede helft van de negentiende eeuw vooraleer de reuzencultuur weer opflakkerde. Zo lokaliseerde Van der Linden 54 reuzen die tussen 1850 en 1900 in het leven werden geroepen. De meeste van die reuzen bestaan vandaag niet meer, al zijn er een aantal die bij gelegenheid wel nog steeds naar buiten komen, zoals bijvoorbeeld de bierreuzen Cambrinus en Cambrina uit Zottegem (°1891). Vooral grote publieksevenementen in de twintigste eeuw brachten een heropleving van het aantal reuzen en reuzenverenigingen met zich mee.[8] De honderdste verjaardag van het land deed het reuzenaantal aanzienlijk stijgen, onder meer door de reconstructie van de Ommegang van de Zavel uit 1549, die georganiseerd werd ter ere van Keizer Karel. In dat jaar kwam de keizer naar Brussel om er zijn zoon, de latere Filips II, voor te stellen. In 1930 werd deze ommegang met zijn reuzen en draken voor het eerst gereconstrueerd en tot op de dag van vandaag wordt hij nog jaarlijks in juli georganiseerd. Elke editie brengt meer dan 1400 figuranten en duizenden bezoekers op de been. Niet alleen in Brussel, maar in het hele land gingen parades uit om 100 jaar België te vieren. Veel gemeenten of wijken beslisten om voor die optochten reuzen te vervaardigen die de identiteit van de gemeenschap op een of andere manier moesten weerspiegelen. In de Gentse wijk Meulestede bijvoorbeeld trok in september 1930 een feeststoet met drie nieuwe reuzen uit, speciaal voor de gelegenheid gemaakt: Fliepe den agent, Wanne de achterwaarsterigge (vroedvrouw) en hun zoon Bleuspoepe, genoemd naar zijn blozende wangetjes.[9] Het Eeuwfeestcomité van Wervik hield in 1930 de reuzen Manten en Kalle boven de doopvont, Jan en Babs van Tilloenk maakten hun entree in de Tildonkse Eeuwfeeststoet, terwijl Sint-Niklaas voor de eeuwfeesten met de nieuwe reuzen Sinterklaas en Zwarte Piet naar buiten kwam. Uitzonderlijk werd ook besloten om figuren uit de nationale geschiedenis te vereeuwigen. Zo maakte Hove twee reuzen van het koningspaar Astrid en Leopold III, die vandaag helaas vermist zijn.[10] Volgens de inventaris van Van der Linden werden er in 1930 28 nieuwe reuzen gemaakt. Die vernieuwde interesse werkte in de jaren die volgden merkbaar door: tijdens de jaren dertig kwamen nog 62 reuzen voor de eerste keer op straat.

8 M.A. Duwaerts, 'La renaissance des géants à Bruxelles et en Brabant', in: *Les géants processionnels en Europe. Colloque du 20 au 22 Août 1981* (Brussel 1983) 365-380: 367.

9 M. Daem, 'Kroniek van het internationaal studiekomitee voor ommegangsreuzen. Deel 1', *Oost-Vlaamse Zanten*, 75:4 (2000a) 418-443: 425.

10 De Heemkundige Kring De Markgraaf heeft wel nog een foto van de vermiste reuzen, die te zien is op de fiche van de Hovese reus Peer De Garde op http://www.feestelijk-vlaanderen.be/detailreus.php?id=283.

Vooral grote publieksevenementen in de twintigste eeuw brachten een heropleving van het aantal reuzen en reuzenverenigingen met zich mee.

De reuzencultuur mag dan al een opstootje gekend hebben rond de jaren dertig, na de Tweede Wereldoorlog is de heropleving ronduit spectaculair te noemen. Van de 1629 reuzen in Van der Lindens inventaris dateren er maar liefst 1114 uit de naoorlogse periode, een cijfer dat niet louter door de beschikbaarheid van recent archiefmateriaal verklaard kan worden.[11] Tot heel wat jaren na 1944 werd overal feest gevierd om de bevrijding te herdenken. Die feestcultuur bracht een ware 'reuzeninvasie' met zich mee, net als de groei en bloei van de wijkdekenijen.[12] Tussen 1947 en 1950 riep de Gentse Koninklijke Unie van de Middenstand tien nieuwe reuzen in het leven die refereerden aan de legendarische stichters van de stad. In 1947 kregen de twee reuzen uit Sint-Niklaas het

11 Omdat reuzen doorgaans ingeschreven worden in het bevolkingsregister en sporen nalaten in gemeentelijke archieven – twee pistes die Renaat Van der Linden minutieus heeft bewandeld –, kunnen we ervan uitgaan dat de opmerkelijke stijging van het aantal reuzen na de Tweede Wereldoorlog in de inventaris een reflectie is van een werkelijke stijging.

12 Daem, 'Kroniek Deel 1', 427.

gezelschap van Melchior, Balthazar en Kaspar en een jaar later zag het Hasselts reuzenpaar Piersus van Mei vanne Kreikel en Bèrb Van Trèke Bas het levenslicht. Deze laatsten werden gemaakt ter ere van een gouden huwelijksjubileum in de wijk maar zijn wel gebaseerd op twee figuren uit 'De Heikleuters' van Alfons Jeurissen. In dat boek wordt het verhaal verteld van Pier-sus en Berb, twee arme Kempische boeren die leefden rond 1850. Uit de inventaris van Renaat van der Linden blijkt dat tussen 1946 en 1960 meer dan 500 nieuwe reuzen zijn ontstaan. Ook de cijfers van Marcel Daem over de stad Gent bevestigen de exponentiële toename van het reuzenbestand in deze periode. Gent telde tussen 1900 en 1996 65 reuzen, waarvan er 54 dateren van na de Tweede Wereldoorlog.[13] Ook Expo 58 bleek een positief effect te hebben op de populariteit van de reuzen. In 1958 waren er 112 te gast op de Heizel en in de nasleep daarvan ontstonden heel wat nieuwe reuzen en reuzenverenigingen.[14] Eén van de 112 reuzen die defileerden voor Koning Boudewijn en Koningin Fabiola was de Vaantjesboer uit Halle, die nog maar net door de plaatselijke VVV was gemaakt.

13 Daem, 'Kroniek Deel 1', 419.

14 Duwaerts, 'La renaissance des géants', 368.

Bijna twintig jaar later werd de Heizel opnieuw ingenomen door giganten – ditmaal tweehonderd – ter gelegenheid van de vijfentwintigste verjaardag van het koningschap van Boudewijn. Vijfentwintig van hen werden speciaal voor de gelegenheid gecreëerd, zoals bijvoorbeeld Tijl en Nele uit Wenduine.[15]

15 Van der Linden, *Reuzen in Vlaanderen*, 218.

De jaren zestig brachten 152 nieuwe reuzen voort volgens Van der Lindens inventaris en tijdens de jaren zeventig steeg dat aantal aanzienlijk tot bijna 300. De heropleving van de reuzencultuur was niet alleen te wijten aan het zilveren jubileum van Boudewijn in 1976, maar ook aan de viering rond 150 jaar België en het fusioneren van gemeenten in dit decennium.[16] Veel oude gemeenten en deelgemeenten wensten via nieuwe reuzen hun eigen identiteit te benadrukken en de rivaliteit in het kader van de fusie werd vaak symbolisch uitgevochten door de reuzen. Zo adopteerde de cultuurhistorische vereniging uit Erps-Kwerps in 1973 bijvoorbeeld reus Don Crabouille uit Kortenberg, die op het punt stond te worden vernietigd. De vereniging gaf de reus een snor en doopte hem om tot Pie Blok. De reus luisterde probleemloos tal van festiviteiten op en werd bijzonder populair. Toen bekend werd dat Kortenberg met Erps-Kwerps zou fusioneren, werd die populariteit problematisch. De inwoners van Kortenberg aanvaardden moeilijk dat hun voormalige reus zoveel bijval oogstte in wat zij als een ondergeschikte deelgemeente zagen. De reus werd tot driemaal toe ontvoerd en opnieuw teruggehaald, tot de rivaliteit in 1976 werd beslecht door Pie Blok tot de eerste fusieburgemeester van het land te benoemen.[17] In 1977 verscheen in Houthalen de reus Laakse als signaal tegen de fusie met Helchteren, terwijl Beveren aan elke deelgemeente een eigen reus schonk.[18]

16 Limburgs Volkskundig Genootschap, *Lapjesproef voor drie zussen. 100 artikelen over volkscultuur in Limburg* (Hasselt 2004) 206.

17 Van der Linden, *Reuzen in Vlaanderen*, 84-85.

18 *Ibidem*, 252.

Over de jaren negentig tot nu is op dit moment weinig bekend, al doet verkennend onderzoek van recente krantenartikels vermoeden dat de reuzencultuur in deze periode een nieuwe opleving kende en nog steeds springlevend is.[19] Tussen 1993 en 2010 duiken er in Antwerpen bijvoorbeeld maar liefst zes nieuwe reuzen op die blijven uitgaan op tal van gelegenheden. Ook het Oost-Vlaamse Ledeberg blijkt bijzonder bedrijvig in het maken van reuzen. Naast een reusachtige kopie van oliebollenkoning Abel werden daar ook reuzen naar het model van bekende Vlamingen als Romain de Coninck, Koen Crucke en Leo Martin geconstrueerd. In 2006 breidt Ledeberg haar reuzenbestand uit met een reus van Roger Janssens, de man die zich tot op de dag van vandaag inzet voor de Ledebergse Lichtstoet. Heel recent werden reuzen als Eddy Wally (Waasmunster, 2010), Etienne en Hugo (Wilrijk, 2010) en Schalmientje (Zwalm, 2010) geboren. Ter gelegenheid van 800 jaar Landen werden in 2011 twaalf reuzen geboren op dezelfde dag. Tien deelgemeenten en de plaatselijke brandweer

19 Wanneer in Mediargus de zoekterm 'nieuwe reus' wordt ingevoerd, verschijnen er 275 artikels waaruit blijkt dat er de laatste vier jaar nieuwe reuzen zijn ontstaan in onder andere Ledegem, Steendorp, Halle, Jabbeke, Dendermonde, Waasmunster, Grembergen, Roeselare, Huise, Meeuwen-Gruitrode, Meulebeke, Haasdonk, Oudegem, Beernem en Meerdonk.

en het Sint-Gertrudisinstituut maakten elk een nieuwe reus. De deelgemeente Walshoutem nam bovendien een oude traditie weer op en creëerde twee 'fagadengs' (draagpaarden). De reuzen die ontstaan, verwijzen niet noodzakelijk naar de huidige samenleving. Nog steeds zijn ze gebaseerd op een bijzonder divers amalgaam van inspiratiebronnen, zoals legenden (putheks Leyn Wecks, Heusen-Zolder, °1986), de geschiedenis (bv. commandeur van de zeventiende-eeuwse Duitse Ridderorde Hendrik Van Wassenaer, Meeuwen- Gruitrode, °2005; schilder Pieter Bruegel, Wingene, °1996), een geliefde of bekende figuur uit de wijk, dorp of stad (bv. Jules Kabas, Belsele, °2000; Wannes van de Velde, Antwerpen, °2006) of al dan niet verdwenen ambachten (bv. kapper Joske Knip, Deurne, °2005; mandenmaker Wannes Laps, Zingem, °2009). Toch duikt hier en daar ook een reus op die symbool staat voor een eigentijds vraagstuk. Zo riep het Genootschap van Anneke Mossel Prins Langoustian van Labardonia in het leven in die de vluchteling in België verbeeldt. De Afrikaanse reus Cha-ChaNa van vzw Afribel (°2005, Antwerpen) fungeert dan weer als ambassadeur voor alle mensen die hopen op gastvrijheid en wil vooral de multiculturaliteit van de samenleving in de kijker zetten.

In 2005 onderschreef UNESCO het belang en de waarde van de reuzencultuur in Vlaanderen, Wallonië en Noord-Frankrijk door een aantal ommegangsreuzen en -draken te erkennen als 'meesterwerken van het orale en immateriële erfgoed'.[20] De lijst ging in 2008 over naar de *Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*.[21] Hoewel de erkenning door UNESCO de zichtbaarheid van de reuzencultuur vergroot, kan toch een kritische kanttekening gemaakt worden bij het feit dat slechts een aantal reuzen in de lijst wordt opgenomen, die bovendien eeuwen oud blijken te zijn. Zoals Pietrobruno aanhaalt, creëert de lijst door het hanteren van kwaliteitscriteria ongewild een bepaalde hiërarchie, terwijl de waarde van immaterieel cultureel erfgoed in de eerste plaats bepaald wordt door de dragers van het erfgoed zelf.[22] In de geest van de conventie zouden materiële aspecten eigenlijk ondergeschikt moeten zijn aan de immateriële traditie. De vraag stelt zich dan ook of het feit dat mensen die een nieuwe reus creëren en zich op die manier inschrijven in een eeuwenoude traditie, op zich al niet voldoende zou moeten zijn voor een erkenning door UNESCO. Rond de Rokken van de Reus kiest er daarom bewust voor zichtbaarheid te geven aan alle reuzen in Vlaanderen, los van criteria zoals leeftijd, productietechniek of commercialisering.

20 De reuzen in kwestie zijn het Ros Beiaard van Dendermonde, de reuzen van de meiboomplanting in Brussel (Janneke en Mieke, hun kinderen Jefke en Rooske, hun ouders Bomma en Bompa en Pietje de champetter) en de ommegangsreuzen van Mechelen (Reuzin, Janneke, Mieke en Klaasken). Ook reuzen uit Aat en Bergen (Wallonië), en Kassel, Dowaai, Pézenas en Tarascon (Frankrijk) werden via het gezamenlijke dossier erkend.

21 http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00011.

22 S. Pietrobuno, 'Cultural Research and Intangible Heritage', *Culture Unbound* 1 (2009) 227-247: 231.

Van een statisch archief naar een dynamisch online documentatieplatform

In de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw verschenen enkele waardevolle publicaties waarin de reuzen van een bepaalde gemeente of regio werden opgelijst of specifieke aspecten uit de reuzencultuur werden toegelicht.[23] Die publicaties waren doorgaans het resultaat van een jarenlange zoektocht van individuen die krantenarchieven doorbladerden, radio-, kranten- en televisieredacties aanschreven of telefoneerden naar gemeente-, cultuur- en toerismediensten en feestcomités. De werken waren doorgaans beschrijvend van aard en cijfers speelden een ondergeschikte rol. Van der Linden bijvoorbeeld belichtte meer dan vijf eeuwen reuzencultuur in Vlaanderen, maar was bijzonder weigerachtig om cijfers te geven. Hij gaf ze toch, al waarschuwde hij ervoor de cijfers als 'definitief' en 'volledig' te beschouwen:

> 'Cijfers verstrekken immer een gevaarlijk, tijdelijk of vertekend beeld.[...] Ze zijn nochtans vereist om de fantastische sprong in de tweede helft van de twintigste eeuw te beseffen.'[24]

23 Voor een meer uitgebreide bibliografie zie J.P. Ducastelle en L. Dubuisson, 'Keer weer om. Zes eeuwen reuzen en ommegangen', *Openbaar Kunstbezit Vlaanderen*, 48:2 (2010) 1-40: 40.

24 Pietrobuno, *Cultural Research*, 215.

Verder in de publicatie benadrukte hij dat de studie over reuzen en reuzinnen nooit af kan zijn omdat er telkens bijkomen en verdwijnen. Bovendien worden onderdelen van reuzen vaak 'gerecycleerd' of doorverkocht aan andere gemeenten.[25] Daarmee raakt hij een van de kernelementen aan van het huidige denken over etnologisch onderzoek en het daarmee verwante concept van immaterieel cultureel erfgoed. In navolging van internationale ontwikkelingen heeft de volkskunde in Nederland en Vlaanderen gaandeweg steeds meer aansluiting gezocht met onder andere de antropologie en de geschiedenis van 'popular cultures' en 'mentalités'. Volkskundigen hadden voortaan meer aandacht voor de symbolische dimensies van cultuur en voor de alledaagse processen van betekenis- en zingeving. Er wordt met andere woorden steeds vaker vertrokken vanuit de contemporaine context van een bepaald verschijnsel, in plaats van het te behandelen als een relict uit lang vervlogen tijden. De volkskundige vragenlijsten en cartografische projecten werden aangevuld met meer kwalitatieve methoden als diepte-interviews, participerende observatie en mondelinge geschiedenis. In 2000 stelde het Nederlandse Meertens Instituut dan ook voor om voortaan de term etnologie te hanteren om de overgang van de klassieke volkskunde naar een eenentwintigste-eeuwse cultuurwetenschap beter te duiden.[26] Dekker, Roodenburg en Rooijakkers verwoordden het als volgt:

> 'Zagen de traditionele volkskundigen de volkscultuur als een haast onveranderlijke essentie buiten de handelende mens om, in het huidige onderzoek worden talrijke begrippen (zoals volkscultuur, traditie, erfgoed, authenticiteit en identiteit) als evenzoveel symbolische constructies opgevat en wordt vanuit dit uitgangspunt de cultuur van het dagelijkse leven onderzocht.'[27]

Naast de aandacht voor de cultuur van alledag groeide wereldwijd ook de aandacht voor het feit dat cultureel erfgoed 'leeft' en steeds in beweging is: het is een geheel van processen en praktijken, die banden hebben met het verleden, maar die steeds opnieuw worden herschapen en hernieuwd door huidige generaties.[28] Zoals in de inleiding geschetst, ratificeerde Vlaanderen in 2006 UNESCO's *Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*. In haar visienota over immaterieel cultureel erfgoed in Vlaanderen (december 2010) verwees Vlaams minister van Cultuur Joke Schauvliege expliciet naar de reuzencultuur in Vlaanderen: 'Immaterieel cultureel erfgoed gaat niet over een reus, maar over het dragen van reuzen, de technieken en kennis om reuzen te maken, de gebruiken die ermee gepaard gaan…'[29] Tot zover verschilt de aanpak van Van der Linden weinig van die vooropgesteld in de visienota, aangezien meer dan de helft van zijn boek focust op aspecten als tradities en rituelen van de reuzencultuur, de evolutie en diversiteit van het maken van reuzen en het uitgaan in ommegangen, stoeten en andere festiviteiten.[30] Het grote verschil zit in het door UNESCO geïntroduceerde concept van 'safeguarding' en de idee dat enkel de erfgoedgemeenschap zelf het immaterieel cultureel erfgoed dat ze wenst te behouden, moet identificeren en documenteren.[31] De focus van het documenteren ligt daarbij niet zozeer op de reuzen zelf, maar veeleer op de mensen die de reuzencultuur in stand houden, de kennis en vaardigheden die zij bezitten, de gebruiken en gewoonten die ze in stand houden en de manier waarop al die elementen worden doorgegeven aan volgende generaties.

Binnen de geschetste context is het weinig opportuun om de methodologie van Renaat Van der Linden zonder meer over te nemen, maar moet op zoek worden gegaan naar een meer dynamische manier van documenteren waarbij

25 *Pietrobuno. Cultural Research, 232.*

26 J. Walterus en M. Jacobs, *Een kwantitatief en kwalitatief onderzoek naar het actuele locaal historisch, volks- en heemkundig landschap in Vlaanderen* (Brussel 2003) 15.

27 T. Dekkers, H. Roodenburg en G. Rooijakkers (red.), *Volkscultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnologie* (Nijmegen 2010) 11.

28 R. Kurin, 'De Implementatie van de Conventie van Immaterieel Cultureel Erfgoed', *Volkscultuurmagazine* 3 (2008) 21.

29 Schauvliege, 'Beleid immaterieel cultureel erfgoed', 9.

30 Dekkers, Roodenburg en Rooijakkers, *Volkscultuur*, 11.

31 Schauvliege, 'Beleid immaterieel cultureel erfgoed', 13.

de dragers van de reuzencultuur in de meest brede zin van het woord actief worden betrokken. De reuzentraditie is in handen van heel wat gemeenschappen en groepen die de gewoonten en gebruiken of bepaalde aspecten ervan dragen en doorgeven. De meest voor de hand liggende gemeenschappen zijn uiteraard de groepen mensen die de reuzen maken, onderhouden, naar buiten brengen en begeleiden. Maar ook de duizenden mensen die naar reuzen komen kijken, spelen een niet onbelangrijke rol. Het maatschappelijk draagvlak vergroten is dan ook een belangrijke stap in het proces van 'safeguarding', net als het uitgebreid documenteren en onderzoeken van het fenomeen. Een dergelijk documentatieproces gebeurt idealiter door zoveel mogelijk verschillende spelers, gaande van reuzenverenigingen zelf, lokale historici en heemkundigen tot professionele ondersteunende organisaties. Daarbij gaat het niet zozeer om het nastreven van volledigheid, maar meer over het creëren en versterken van een cultureel erfgoedgemeenschap rond reuzen en het verhogen van het maatschappelijk draagvlak voor de reuzencultuur. Tijdens de jaren tachtig zou een dergelijk project gigantisch veel tijd en geld gekost hebben, maar de doorbraak van web 2.0 zorgt ervoor dat het verzamelen van *multi-user generated content* geen onbereikbare utopie meer is.

Het zijn de mensen die de reuzengebruiken in stand houden die de pop werkelijk tot leven wekken.
© Volkskunde Vlaanderen

Het reuzenregister

Volkskunde Vlaanderen experimenteerde in 2008 voor het eerst met de mogelijkheden van web 2.0 in het kader van het project Hart voor Volkscafés. Om een zicht te krijgen op de omvang van het fenomeen werd het brede publiek aangespoord om volkscafés in hun buurt te registreren op een speciaal daarvoor ontworpen website.[32] Dankzij de massale respons werd op korte termijn een schat aan informatie verzameld die anders jaren opzoekwerk zou hebben gevergd. Doordat mensen uit verschillende doelgroepen actief deelnamen aan het project, voelden ze zich bovendien meer betrokken, waardoor een groter draagvlak werd gecreëerd voor de snel verdwijnende volkscafés. Het creëren van betrokkenheid is dan ook een belangrijke meerwaarde van dergelijke vormen van *crowdsourcing*.[33] Crowdsourcing kan ruwweg als volgt gedefinieerd worden: '[...] een taak die normaal door een bepaalde persoon/organisatie wordt uitgevoerd, uitbesteden aan een ongedefinieerd, doorgaans groot publiek.'[34] Een crowdsourcingproject kan allerlei vormen aannemen en op verschillende niveaus werken. Bovendien kunnen verschillende doelgroepen gemotiveerd worden om verschillende types bijdragen te leveren. Voortbouwend op de positieve ervaringen van het volkscaféproject kiest Volkskunde Vlaanderen er bij Rond de Rokken van de Reus opnieuw voor om het grote publiek actief te betrekken en gaat daarbij een stap verder. Om de reuzencultuur permanent op verschillende niveaus te kunnen documenteren werd een online reuzenregister ontwikkeld (http://www.feestelijkvlaanderen.be/reuzen). Dit register verzamelt informatie over reuzen die vandaag de dag nog uitgaan, hun geschiedenis, de groepen die ze levend houden, de publieke evenementen waar ze te zien zijn en de tradities en rituelen die met het uitgaan van de reus gepaard gaan. Hoewel het reuzenregister vertrekt vanuit specifieke reuzen, wil het toch vooral de beleving, betekenisgeving en overdracht van de reuzencultuur zichtbaar maken. Dankzij de doorbraak van web 2.0 en de ontwikkelingen op het vlak van software kan het reuzenregister van onderuit gevuld worden door reuzenverenigingen, lokale historici en heemkundigen, erfgoedcellen en volkskundigen. Vooral deze laatsten kunnen een belangrijke rol spelen in het documenteren van reuzen in de eigen streek en het sensibiliseren van reuzenverenigingen over de waarde, zowel op historisch als op sociaal vlak, van hun activiteiten.

32 http://www.volkscafes.be.

33 J. Oomen en L. Aroyo, 'Crowdsourcing in the Cultural Domain: Opportunities and Challenges'. http://www.cs.vu.nl/~marieke/OomenAroyoCT2011.pdf (6 juli 2011).

34 P. Sloane, *A Guide to Open Innovation and Crowdsourcing: A Compendium of Best Practices* (Londen 2011) 15.

Hoewel het reuzenregister vertrekt vanuit specifieke reuzen, wil het toch vooral de beleving, betekenisgeving en overdracht van de reuzencultuur zichtbaar maken.

Op zich is dat geen nieuw gegeven: al decennialang werken professionelen samen met amateurhistorici en anderen. Het verschil ligt echter in de reikwijdte van online crowdsourcingprojecten. Los van tijd en ruimte kunnen duizenden vrijwilligers tegelijkertijd meebouwen aan een dynamisch documentatieplatform. Naast de traditiedragers en lokale historici, verzamelaars en heemkundigen worden ook bezoekers van reuzenoptochten aangespoord om actief bij te dragen aan het reuzenregister door foto's toe te voegen en hun ervaringen, herinneringen en verhalen rond een bepaalde reus te delen via de reageerknop.

Op die manier wordt het reuzenregister, net als de reuzen zelf, een levend platform, waar de diversiteit en dynamiek van het fenomeen blijvend onder de aandacht worden gebracht. Het reuzenregister is zo een ontmoetingsplaats voor enthousiastelingen en reuzenverenigingen. Ze kunnen er niet alleen hun eigen reus in de kijker zetten, maar ook met elkaar in contact komen, kennis uitwisselen en bepaalde aspecten van hun traditie belichten, om zo de overdracht van generatie op generatie te bevorderen.

Crowdsourcing heeft heel wat potentieel voor het identificeren, documenteren en doorgeven van immaterieel cultureel erfgoed, maar kan het werk van professionele erfgoedspelers niet vervangen. Hoewel crowdsourcing een manier is om een hele waaier aan expertise te valoriseren, bestaat het gevaar dat het uiteindelijke resultaat anekdotisch is. Een goede balans vinden tussen bottom-up en top-down benaderingen is dan ook essentieel.[35] Zo zal in het online reuzenregister ook plaats zijn voor de grotere lijnen en verhalen op vlak van geschiedenis, techniek, diversiteit en dergelijke meer. Ook het schetsen van een internationaal kader is daarbij cruciaal. Het register zou immers verkeerdelijk kunnen impliceren dat de reuzencultuur iets typisch Belgisch is, wat geenszins de bedoeling is. Hoewel de lijst van UNESCO vertrekt van nationale grenzen, kunnen we de reuzen bezwaarlijk een fenomeen noemen dat zich enkel voordoet in België en Frankrijk. Onderzoek van The International Circle of Friends of Giant Puppets toont immers aan dat er in meer dan honderd landen reuzen te vinden zijn die uitgaan tijdens festiviteiten. De schaal waarop dat gebeurt, is doorgaans wel kleiner.[36]

35 T. Kador en J. Ruffino, 'Teletubbylandscapes: Children, Archaeology and the Future of the Past', in: S. Koerner en I. Russel (red.), *Unquiet Pasts: Risk Society, Lived Cultural Heritage, Re-designing Reflexivity* (Burlington 2010) 327-442.

36 http://www.ciag.org

Het reuzenregister van Volkskunde Vlaanderen heeft inmiddels een proefperiode van zes maanden achter de rug waarin werd geëxperimenteerd met vorm, inhoud en gebruiksvriendelijkheid. Talrijke aanpassingen later is het register klaar voor het grote publiek. Door de nauwe samenwerking met La Maison des Géants d'Ath, l'Association La Ronde des Géants, Reuzen in Vlaanderen vzw, Erfgoedcel Waasland en het MAS vonden heel wat mensen en reuzenverenigingen al de weg naar de website waardoor momenteel al een 300-tal reuzen online staan. Om dat aantal te doen groeien start Volkskunde Vlaanderen in het najaar van 2011 een communicatiecampagne voor Rond de Rokken van de Reus.

Besluit/Discussie

Onder meer dankzij het werk van gedreven volks- en heemkundigen is de rijke geschiedenis van de reuzencultuur tot de jaren tachtig van de vorige eeuw vrij goed gekend. De publicaties uit die tijd vormen dan ook een stevige basis om die cultuur verder te documenteren. Tot nu toe is echter weinig aandacht besteed aan wat reuzen vandaag nog voor mensen betekenen. Het documenteren van de reuzencultuur was bovendien meestal een werk van enkelingen die als een soort van verzamelaars van buitenaf zoveel mogelijk informatie bij elkaar trachtten te halen.
Vandaag verschilt de context waarin etnologen immaterieel cultureel erfgoed benaderen grondig van die van de jaren tachtig. Het reuzenregister is daarom geen statische inventaris van experts maar een dynamisch documentatieplatform dat zowel van onderuit (traditiedragers, bezoekers, lokale historici en heemkundigen, enthousiastelingen…) als door professionele erfgoedactoren permanent wordt gevoed. Het platform kan ingezet worden op verschillende manieren. Naast een plaats waar reuzenbeheerders expertise kunnen uitwisselen, is de reuzenwebsite ook een manier om zowel het grote publiek als de verenigingen te sensibiliseren over de waarde van dit immaterieel cultureel erfgoed. Het reuzenregister is echter nog maar het begin. Het schetst de ruimere context van de reuzencultuur in Vlaanderen en biedt een toegangspoort tot al wie daar mee bezig is. Van daaruit zal aan de hand van meer kwalitatieve onderzoeksmethoden gezocht worden naar de betekenisgeving en beleving van de reuzencultuur. Daarbij staan vragen over representatie, participatie, integratie, gemeenschapsvorming en overdracht centraal. Op die manier hoopt Volkskunde Vlaanderen bij te dragen tot een gezonde context waarin reuzen nog generaties lang de massa kunnen beroeren.

Referentielijst

A. Duwaerts, 'La renaissance des géants à Bruxelles et en Brabant', in: *Les géants processionnels en Europe. Colloque du 20 au 22 Août 1981* (Brussel, 1983) 365-380.
J. Oomen en L. Aroyo, 'Crowdsourcing in the Cultural Domain: Opportunities and Challenges'. http://www.cs.vu.nl/~marieke/OomenAroyoCT2011.pdf (6 juli 2011).
J. Schauvliege, 'Een beleid voor immaterieel cultureel erfgoed in Vlaanderen – Visienota', *Faro. Tijdschrift over cultureel erfgoed* 3 (2010) 4-29.
J. Walterus en M. Jacobs, *Een kwantitatief en kwalitatief onderzoek naar het actuele locaal historisch, volks- en heemkundig landschap in Vlaanderen* (Brussel 2003).
Limburgs Volkskundig Genootschap, *Lapjesproef voor drie zussen. 100 artikelen over volkscultuur in Limburg* (Hasselt 2004).
M. Daem, 'Kroniek van het internationaal studiekomitee voor ommegangsreuzen. Deel 1', *Oost-Vlaamse zanten*, 75:4 (2000a) 418-443.
M. Jacobs, 'Geflankeerde middelen. Inventarissen maken van immaterieel cultureel erfgoed, waarborgen en de Unesco-conventie van 2003', *Faro. Tijdschrift over cultureel erfgoed*, 4:1 (2011) 55-70.
P. Ducastelle en L. Dubuisson, 'Keer weer om. Zes eeuwen reuzen en ommegangen', *Openbaar Kunstbezit Vlaanderen*, 48:2 (2010) 1-40.
P. Sloane, *A Guide to Open Innovation and Crowdsourcing: A Compendium of Best Practices* (Londen 2011).
R. Kurin, 'De Implementatie van de Conventie van Immaterieel Cultureel Erfgoed', *Volkscultuurmagazine* 3 (2008) 21.
R. Meurant, *Géants processionnels et de cortège en Europe, en Belgique, en Wallonie* (Brussel 1979).
R. Van der Linden, *Reuzen in Vlaanderen. Volksleven van vijf eeuwen* (Aartselaar 1986).
S. Pietrobuno, 'Cultural Research and Intangible Heritage', *Culture Unbound* 1 (2009) 227-247.
T. Kador en J. Ruffino, 'Teletubbylandscapes: Children, Archaeology and the Future of the Past', in: S. Koerner en I. Russel (red.), *Unquiet Pasts: Risk Society, Lived Cultural Heritage, Re-designing Reflexivity* (Burlington 2010) 327-442.
www.feestelijkvlaanderen.be/reuzen

Biografie

Laure Messiaen (1979) studeerde Kunstwetenschappen aan de Universiteit Gent. Zij is coördinator van Volkskunde Vlaanderen.
Emmie Segers (1980) is licentiaat in de Taal- en Letterkunde: Germaanse Talen en is stafmedewerker bij Volkskunde Vlaanderen.
Liesbet Depauw (1980) is doctor in de Communicatiewetenschappen en stafmedewerker bij Volkskunde Vlaanderen.

'Le Concert' te Aalst

Een case-study over internationale culturele transfers van dansmuziek in de periode 1795-1815

Cor Vanistendael

Inleiding

'Musical Life in Europe 1600-1900' was een breed opgevat, internationaal onderzoeksproject dat liep van 1998 tot 2008 met steun van de European Science Foundation. Diverse onderzoeksteams wilden samen nagaan welke processen bijdroegen tot de productie, distributie, communicatie en receptie van muziek in Europa. Bij de opzet van het project ging men uit van de opvatting dat de grote evoluties van het muzikale leven in Europa het resultaat waren van migratie van muzikanten en de verschillende verspreidingsmechanismen voor muziek. Mensen, instrumenten en geschriften reisden door Europa en zorgden op plaatsen waar ze de confrontatie met het publiek aangingen, voor veranderingen in de muzikale smaak. Wanneer een muzikale vorm in een context terecht komt en daar aanzet tot verandering geeft, wordt dit proces een culturele transfer genoemd.

Dit artikel huldigt dit ideeëngoed en wil nagaan in hoeverre een internationaal perspectief en de idee van de culturele transfer, bruikbare inzichten opleveren met betrekking tot de evolutie van muzikale smaak in de schoot van een lokale muziekvereniging. Burgerlijke muziekverenigingen zoals 'Le Concert' in Aalst, ontstonden in Vlaanderen, net zoals in de rest van Noord-West-Europa, doorgaans pas op het einde van de achttiende eeuw en het begin van de negentiende eeuw.[1] Ze boden het sociaal-economisch netwerk waarbinnen culturele transfers plaatsvonden en muzikale mode- en smaakontwikkelingen zich razendsnel internationaal konden verspreiden. In menige studie die hier in Vlaanderen verschijnt, worden deze verenigingen echter nog vaak beschouwd als de in relatieve beslotenheid opererende erfgenamen van oudere gilden-orkesten.[2] Op die manier worden ze ook in verband gebracht met begrip 'traditie', hetgeen een zekere continuïteit suggereert, waardoor de effecten van echte breukvlakken, zoals de Franse revolutie er toch één was, relatief onzichtbaar blijven. Soms lijkt het dan alsof muziekcultuur los staat van dramatische maatschappelijke omwentelingen. Met betrekking tot muziek of dans leidt dit er bovendien toe dat etiketten als plaats- en traditiegebonden 'volksmuziek' of 'volksdans' worden opgekleefd. Zo doet men uitschijnen dat internationale ontwikkelingen en moderniteit in feite geen rol speelden in de ontwikkeling van de muzikale smaak.[3]

Dit komt wellicht omdat meestal enkel het plaatselijke karakter van de ontwikkelingen wordt onderstreept. Zo'n strikt lokale benadering kan misschien belang hebben om de ledenlijst van de organisatie te duiden, maar wat de muzikale smaakontwikkeling en programmatie betreft, kunnen we met dit uitgangspunt in de praktijk weinig aan. De situatie is zelfs omgekeerd: over plaatselijke muzikale tradities vinden we doorgaans zeer weinig materiaal, terwijl internationale invloeden van Zuid- tot Centraal-Europa wel alomtegenwoordig lijken. Het idee van de culturele transfer, de overdracht van culturele kennis, normen en waarden, wordt bij een dergelijke vaststelling dan een stuk aantrekkelijker als verklaring.

Natuurlijk is dit geen abstract, mechanisch gegeven. Mensen ontmoeten andere mensen en wisselen kennis, kunde en inzichten uit. Er is zelfs sprake van interactie en wederzijdse beïnvloeding, waarbij niet alleen de zender de ontvanger beinvloedt, maar ook omgekeerd. We zullen ook dieper ingaan op de cruciale rol die individuele muzikanten of dansleraars speelden in het proces van culturele transfers.

Voor dit artikel zullen we ons beperken tot de balcultuur. Vaak treffen we hierover heel wat materiaal aan in onze archieven. Tegelijkertijd stellen we vast dat er slechts weinig aandacht aan wordt besteed in publicaties. De twaalfdelige neerslag van 'Musical Life in Europe' maakt er bijvoorbeeld nauwelijks gewag van. Misschien is het daarom niet verwonderlijk dat de auteurs van het inleidend artikel voor de 19de eeuw het concert als belangrijkste nieuwe 'vorm' voor de verspreiding van muzikale ideeën en smaakvorming naar voren schuift.[4] Wellicht komt dit omdat het muziekhistorisch onderzoek zich doorgaans concentreert op de muzikale genres die aansloegen bij de maatschappelijke en intellectuele elites. In de achttiende eeuw was dat opera, in de negentiende wint het symfonische concert veld dankzij de ontwikkeling van de burgerlijke concertcultuur in enkele grote steden. De muziekbeleving van bredere maatschappelijke kringen krijgt tot nu toe niet dezelfde aandacht. Verleggen we de klemtoon naar de kleinere stedelijke contexten van de vroege negentiende eeuw, valt op dat de danscultuur een belangrijke plaats innam in de verspreiding van nieuwe muziek naast het geformaliseerde concert.

Een Boheemse balmuzikant in Vlaanderen: toeval of niet?

'In onse handen geleijt sijnde bij brief van de 7. deser loopende maent febrij. de requeste aen hunne Koninklijke hoogheden gepresenteert den 3. te voorent, bij Jan Nudera, muziekmeester bij 't regiment van Clairfayt ten eynde met de musicanten van hetselve regiment te mogen speelen in de dans scholen in den al omme...'[5]

Dit korte citaat geeft gebald weer waarover dit artikel handelt. Een Boheemse muzikant, Jan Nudera, die met het nationale regiment van Clairfayt meereisde, vroeg in 1783 toestemming om bals te mogen spelen in de Gentse dansscholen. Een fait divers op eerste gezicht, ware het niet dat er een Bohemer in het spel is, wiens naam vanaf 1800 systematisch voorkomt in de rekeningen van 'Le Concert' in Aalst. Hij bleef dus actief in onze gewesten en bleek nogal wat invloed uit te oefenen op de muzikale keuzes van zijn Aalsterse werkgever. Bovendien vormde hij geen uitzondering. De aanwezigheid van muzikanten met een militair verleden en van Centraal-Europese afkomst, blijkt in feite nogal vaak een verklaring te bieden voor de oprichting of evolutie van concertverenigingen hier in Vlaanderen in de Franse tijd. We behandelen deze casus daarom als voorbeeld omdat ze representatief is voor een bredere groep van muzikanten. Tegelijkertijd komt het zelden voor dat we een individuele muzikant zo lang aan de hand van gedetailleerd bronnenmateriaal kunnen volgen.

De balcultuur in de Franse tijd

Zoals gezegd, handelt dit artikel echter enkel over bals, een muziekvorm waar Jan Nudera zijn brood mee verdiende. Voor een beter begrip lijkt een korte schets van hoe de balcultuur evolueerde daarom op zijn plaats. Tijdens het ancien régime waren bals nog een schaars goed, zowel voor de hogere klassen als voor de lagere. Dansen werd zowel door kerkelijke als wereldlijke machtshebbers gebrandmerkt als onzedelijk en niet acceptabel. Maar naast banvloeken bestonden nog andere drempels die het niet evident maakten om, zoals later, op regelmatige tijdstippen uit dansen te gaan. Gezien de alomtegenwoordigheid ervan vandaag, kunnen we ons nog moeilijk voorstellen wat muziek in een dergelijke context betekende. Mechanische reproductie van muziek was, buiten beiaarden of muziekdozen, haast onbestaande. Voeg daarbij nog het quasi volledig ontbreken van een industriële productie van muziekinstrumenten én de afwezigheid van van staatswege georganiseerde muziekscholen en het beeld wordt al wat scherper gesteld.

1 M. Weber, H. E. Bördecker, P. Veit, 'La construction socio-culturelle du concert. En guise d'introduction', *Musical life in Europe 1600-1900: circulation, institutions, representation. Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920*, vol. 2008: 2 (Berlijn 2003-2008) 1-17.

2 C. Baeten en G. Vermote, *Harmonies, fanfares en brassbands in de provincie Antwerpen* (Gent 1993) 21.

3 C. Uyttersprot, 'De societeyd "Het Concert" binnen Aelst 1792-1811', *Het Land van Aalst. Tijdschrift van de Geschiedkundige Vereniging Het Land van Aalst* (1991) 67-113.

4 Weber, *Musical life*, 15-17.

5 Bibliotheek Universiteit Gent (verder UGENT), FVB I/D4, Danse et Musique dans les Cabarets 1783.

Zoals bij zo veel zaken vallen de verschillen sterker op door vergelijking a posteriori. Met de komst van het nieuwe Franse bestuur zien we de zaken op korte tijd ingrijpend veranderen. Om te beginnen installeerde het nieuwe bestuur een hele resem nieuwe wetten die een liberalisering van het ondernemerschap mogelijk maakten. Het corporatistische model waarbij gilden of instellingen het monopolie claimden over een bepaalde economische of culturele activiteit, werd afgeschaft. Niet verwonderlijk had dit ook ingrijpende gevolgen voor de economische organisatie van het amusementsbedrijf. In de Franse geschiedschrijving is het al langer een aanvaard gegeven dat tijdens het Directoire (1799-1806) in heel Frankrijk een ware dansrage woedde.[6] De aanleidingen waren divers, maar van doorslaggevend belang was wellicht het decreet van 13 januari 1791 dat de vrijheid van de theaters garandeerde.[7] Kort hierna ontstond een wildgroei aan theaters, balzalen en café-concerts die het netwerk boden waarin het steeds aanzwellend publiek een aanbod vond aan vermaak. Meer dan een decennium eerder had Joseph II (1741-1790) in het Habsburgse rijk al een reeks wetten ingevoerd die een gelijkaardige liberalisering voorstonden. Met name voor het ontstaan en de evolutie van de wals in Wenen en omgeving bleek deze wetgeving bepalend.[8]

6 F. Gasnault, *Le Bal Public à Paris au XIXième sciècle* (Parijs 1993) 13-27.

7 Annon. *Les spectacles à Paris et en toute la France ou calendrier historique et chronologique des théâtres contenant; etc. Pour l'année 1792, A Paris chez la Veuve Duchesne & Fils, Libraires, rue Saint-Jacques N°.47* (Parijs 1792) inleiding.

8 R.Witzmann, *Der Ländler in Wien* (Wenen 1976) 1-7.

Bals versus concerten

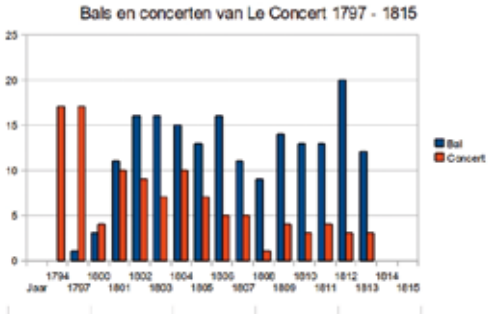
De archiefgegevens over de werking van 'Le Concert' die zich in het stadsarchief van Aalst bevinden, getuigen ten overvloede van deze veranderingen. 'Le Concert' was een vrij typische vereniging in haar soort die haar leden naast muziek ook ander vertier bood. Zo was er een biljartzaal en een leeszaal met een bibliotheek en kranten. Aangezien er geen uitgebouwde culturele infrastructuur bestond in die tijd, huurde de vereniging al vroeg een lokaal aan het Keizerlijk Plein 39 in Aalst. Het gebouw bestaat vandaag nog steeds, al is het onduidelijk of de concert- en balzaal, die zich volgens de bronnen op de eerste verdieping bevond, nog steeds intact is.[9] Zoals het in die tijd betaamde, beschikte de vereniging voor elk onderdeel van haar werking over een reglement waaruit we de werking kunnen afleiden. In het eerste reglement voor de sectie muziek (8 april 1792) werd in detail verordend hoe frequent bals of concerten moesten plaatsvinden. Voor de concerten was dit wekelijks op woensdag, de bals vonden hoofdzakelijk plaats in het winterseizoen. Tussen 1 november en 1 april moesten twaalf redoutes en één bal plaatsvinden, tijdens de Kermisperiode drie bals en in het najaar nog een extra bal naar aanleiding van de viering van Sint-Cecilia. Als leden dit zouden wensen, konden nog extra bals worden voorzien.[10] Wat de concerten betreft, vinden we echter weinig sporen in de vrijwel integraal bewaarde boekhouding terug. Tijdens de eerste werkingsjaren werden wel degelijk muzikanten betaald om concerten te spelen. Eén kwitantie vermeldt zelfs zeventien concerten op drie maanden tijd, wat volgens het reglement ongeveer de voorziene frequentie moest zijn. Maar na 1800 daalde dit aantal gradueel naar tien per jaar en na 1806 tot slechts vijf of zelfs minder. Of er in de praktijk ook daadwerkelijk minder concerten plaatsvonden, is moeilijk te achterhalen, al zijn er wel aanwijzingen in die richting. In de jaarrekening van 1800 staan alle convocaties van de leden opgelijst en de reden van de convocatie. Daaruit blijkt dat men de leden niet zo frequent samenriep voor concerten, maar des te vaker voor bals. Men zou kunnen aanhalen dat leden gewoon wisten dat er iedere woensdag een concert plaatsvond en dat dit voor hen wellicht gratis was, gezien het hoge jaargeld dat zij betaalden.[11] Maar uitgaande van de minutieuze boekhouding over de jaren, is het dan wel vreemd dat nergens kosten te bespeuren vallen voor de organisatie van pakweg 30 extra concerten op jaarbasis. Zeker als men weet dat voor de concerten die wel worden vermeld, steeds betalingen aan muzikanten en dienstpersoneel, verwarmings- of verlichtingskosten terug te vinden zijn. Bovendien wordt in het nieuwe reglement van 1828

9 Uytersprot, 'De Societeyd', 68.

10 Uytersprot, 'De Societeyd', 90-99.

11 Stadsarchief Aalst (verder SAAL), Niet geklasseerd archief van concertvereniging 'Le Concert à Alost', jaarrekeningen 1800-1815.

met geen woord meer over concerten of bals gerept. Als we er dan van uitgaan dat alleen de concerten en bals waarvan kosten kunnen worden getraceerd, werkelijk plaatsvonden, komen we tot de volgende grafiek.



Aantal bals in vergelijking met het aantal concerten die Le Concert tussen 1794 en 1815 organiseerde.

Het relatieve belang van de bals blijkt duidelijk sterk toe te nemen tussen 1795 en 1815. Deze evolutie kan ook met andere cijfers worden gestaafd. Het geldelijke belang van de bals voor de kas van de vereniging was veel groter dan dat van de concerten. Toch waren er ook wel risico's aan de onderneming verbonden. Voor bals werden muzikanten bijvoorbeeld veel meer betaald dan voor concerten, wat meteen betekende dat er ook meer geld aan moest worden verdiend. Jarenlang met verlies werken was immers uitgesloten. Van mecenaat of protectie van hogerhand was hoegenaamd geen sprake. Het enige inkomen van de vereniging bestond uit de lidgelden van de leden en de ticketverkoop voor bals en concerten. Uit de ledenlijst kunnen we overigens afleiden dat het een breed gedragen vereniging was met ruim honderd leden. Een eerste blik op de samenstelling ervan laat zien hoe divers het publiek wel was. Zowel edellieden als hoge burgerij (politici, notarissen, advocaten) als handelaars en zelfs gewone ambachtslui met een kleine nering waren lid.[12] Het jaargeld van dertien gulden, één stuiver en vier centen bleef door de jaren heen constant en lag niet onbereikbaar hoog. Bij zo'n publiekssamenstelling hoeft het niet te verbazen dat bals algauw populairder werden dan concerten. Bals waren immers veel geschikter om een gevarieerd publiek te 'mengen'. Een bal ging in deze periode trouwens steeds gepaard met een buffet, zodat gesprekken konden ontstaan die verder liepen tijdens het dansen of naast de dansvloer. Op een concert werd bij voorkeur gezwegen. Op een balvloer stond iedereen letterlijk op dezelfde hoogte (een dansvloer is bij voorkeur vlak), terwijl voor een concert de waarde en plaatsing van het zitje als klassenonderscheidend werd en nog steeds wordt ingezet. Kortom, op een bal maakten de wetten van de maatschappelijke hiërarchie veel minder kans dan bij een concert en dat was precies de bedoeling.

12 Uytersprot, 'De Societeyd', 100-113.

Het jaargeld van dertien gulden, één stuiver en vier centen bleef door de jaren heen constant en lag niet onbereikbaar hoog.

De militaire (r)evolutie van het orkest

De muzikale context van een muziekvereniging werd natuurlijk sterk bepaald door de orkestbezetting. En precies daar zien we in de Franse tijd een bescheiden revolutie plaatsvinden. Niet alleen de samenstelling van het orkest evolueerde, maar vooral ook de instrumenten zelf. Blaasinstrumenten kregen een toenemend aantal kleppen en hun stemming en bereik raakten langzaam maar zeker gestandaardiseerd. Maar de verandering die wellicht het meeste de moderniteit van deze periode belichaamde, was de integratie van een volwaardige slagwerksectie als permanent gegeven in de orkestwerking. Slagwerk bleef voordien hoofdzakelijk een militair gegeven en gezien het reizende karakter van legers was militaire muziek vanzelfsprekend onderhevig aan allerhande invloeden. Eén van de belangrijkste invloeden was deze van wat men meestal het 'Turks slagwerk' noemt: cymbalen, triangel, schellenboom, pauken en grote trom. De benaming 'Turks' is overigens niet toevallig gekozen. Toen in

1683 de Turken voor de poorten van Wenen verslagen werden, maakten de Oostenrijkse troepen de instrumenten buit van de Mehter, het Janitsarenorkest van de sultan. Het was de start van een lang uitgesponnen love affair met Turkse muziek in de Westerse muziekwereld, beter bekend onder de naam 'turkerie'.[13] Uit de kwitanties blijkt dat 'Le Concert' over een vrij uitgebreide collectie muziekinstrumenten beschikte, waarvan een aantal deze dubbele invloed - turkerie en militaire muziek - illustreren.[14] Een trompet werd bijvoorbeeld al in 1791 aangekocht bij een 'gewezen corps cavallerie'. Cymbalen werden al in 1793 aangeschaft en een grote trom volgde in 1810. Deze werd besteld bij Tuerlinckx uit Mechelen, de bekendste leverancier van militaire instrumenten uit die periode in Vlaanderen.[15] In één kkwitantie van 'Le Concert' is de verwijzing naar het 'Turkse karakter' van het slagwerk trouwens letterlijk. Op 20 juni 1809 kocht de vereniging een 'Carrillon Turc' aan waarbij een overeenkomst met de muzikanten van de harmonie werd gesloten om het bedrag van de aankoop terug te betalen aan de kas van de vereniging van zodra ze er de middelen toe hadden. De 'Carrillon Turc' staat hier voor een schellenboom. Vooral de regeling voor de terugbetaling frappeert. De muzikanten zelf wilden blijkbaar kost wat kost over een dergelijk 'modern' instrument beschikken en hadden er zelfs privémiddelen voor over. Een betere illustratie voor de kracht van mode kun je niet bedenken. Overigens bleef de schellenboom op zich nog lang een niet mis te verstane verwijzing naar haar 'vreemde' oorsprong bevatten: de top van de boom werd getooid met een maansikkel of een vijfpuntige, Oosterse ster.
Een aantal kwitanties uit deze beginperiode vermelden ook het optreden van de zonet vermelde 'harmonie'. De betekenis van het woord 'harmonie' bleef tot op heden vrij goed bewaard: het is een blaasorkest aangevuld met een slagwerksectie. Nu was deze combinatie op het einde van de achttiende eeuw op zich een vrij nieuwe mode die we grotendeels op het conto van de militaire muziek kunnen schrijven. Vooral het Oostenrijkse leger en haar zogenaamde 'veldmuziek' waren toonaangevend.[16] Een regiment als dat van De Clerfayt, waar Jan Nudera muziekmeester was, beschikte over een dergelijk muziekkorps dat de troepen overal volgde. De eerste vermelding van het gebruik van een harmonie in de kwitanties is er trouwens één van Jan Nudera uit 1800, waarin hij de betaling van al zijn prestaties van het afgelopen jaren regelde, toen hij nog bij zijn regiment actief was. Dat een Bohemer het er tot muziekmeester schopte, kunnen we bovendien perfect verklaren. De befaamde Kartoffelkrieg, het koosnaampje voor de Beierse successieoorlog omdat ze samenviel met een eerste uitbraak van de aardappelziekte en de daaropvolgende hongersnoden, werd onder andere door een bataljon van dit regiment in Bohemen uitgevochten in 1778. Na de vrede van Techen van 13 mei 1779 vervoegde het bataljon zijn regiment in Vlaanderen, waar het tot 1784 gelegerd bleef in Gent.[17] We gaan ervan uit dat Jan Nudera dus meereisde met het regiment om zich tenslotte blijvend te integreren in Aalst.

Culturele transfers

Zoals aangehaald, beschouwen we een culturele transfer als een overdracht van een muzikale vorm, inzicht of praktijk in een omgeving waar deze voor verandering zorgt. Om het effect van een culturele transfer correct in te schatten, moeten we eerst een beter inzicht krijgen hoe een bestaande situatie evolueert naar een andere. Daarom schetsen we eerst de muzikale context waarbinnen Jan Nudera terecht kwam, voor zo ver we deze kennen, om vervolgens na te gaan wat er precies door zijn toedoen veranderde. In detail kennen we het repertoire voor de bals van 'Le Concert' van voor 1800 in feite niet. Gelukkig zijn er wel voldoende gegevens voorhanden die aantonen dat de muzikale smaak binnen de vereniging voordien al sterk internationaal getint was en men nadien zijn uiterste best deed om de dansmode op de voet te volgen.[18]

13 Groves Music Online, Janissary Music (Turkish Music).

14 SAAL, Niet geklasseerd archief van concertvereniging 'Le Concert à Alost', kwitanties.

15 Baten en Vermote, *Harmonies*, 87.

Een schellenboom zoals deze door Tuerlinckx werden ontworpen ca 1810. Bron: R. Van Aerde, Les Tuerlinckx, luthiers à Malines (Mechelen 1914) 140 (foto G. Dumoulin)

16 Groves Music Online, Harmonie Musik.

17 Général Guilhaume, *Histoire du régiment de Clerfayt* (Gent 1866) 40-41.

18 We weten dit omdat de vereniging zich verplicht zag haar eigen muziekbibliotheek terug te kopen uit de nalatenschap van haar voormalige secretaris De Gand. De veilingcatalogus bleef bewaard en kon worden geraadpleegd onder UGENT VC 00118020929. Op pagina's 106-108 worden de beschikbare partituren in detail beschreven. Geen enkele is van een lokale muzikant, zelfs als we dit gebied opvatten als de hele Zuidelijke Nederlanden.

Aan het begin van de negentiende eeuw evolueerden de danstypes die op bals werden gebruikt, zeer snel. Men ging over van de repetitieve contradans naar de quadrille die de dansers meer afwisseling bood. Daarnaast verscheen de wals ten tonele die voor het eerst het gesloten koppel als basishouding voor de hele dans aanhield. Zowel de quadrille als de wals werden op een gegeven moment door de vereniging omarmd en we kunnen dat proces aan de hand van kwitanties vrij nauwkeurig volgen. Opvallend hierbij is dat de introductie meestal gebeurde door muzikanten of dansmeesters van buiten Aalst. Niet verwonderlijk werden zij gerekruteerd in het nabijgelegen Brussel, waarbij men er niet voor terugschrok veel hogere gages neer te tellen dan voor lokaal personeel, wat als een zekere aanwijzing voor prestige kan worden geïnterpreteerd. De naam van de dansmeester die het meest opduikt in de kwitaties van de bals, is Jean-Baptiste-Joseph Pasteels (1766- 1831), een Brussels dansmeester die gedurende meer dan tien jaar de bals van de vereniging leidde.[19] De introductie van de nieuwerwetse quadrille gebeurde door hem al in 1810, wat vroeg kan worden genoemd.[20] Een andere opvallende naam die we af en toe terugvinden, is deze van Jean-Baptiste-Joseph Matteau (1788- 1867) die al in 1812 op zeer jeugdige leeftijd in Aalst als dansmeester optrad.[21] Van hem is bekend dat hij de stiel in Parijs leerde bij dansmeester Coulon, waarna hem trouwens nog een grote toekomst als hofdansmeester wachtte aan het hof van Leopold I van België. Ook voor de introductie van de wals zijn sporen terug te vinden. Al in 1805 schafte men zich een bundel met walsen aan. Dit was niet uitzonderlijk vroeg, want er zijn aanwijzingen dat de wals al rond 1790, kort na haar ontstaan, in onze gewesten werd gedanst.[22] Daarnaast vermelden de kwitanties geregeld dat een muzikant werd vergoed voor 'het leveren van de muziek' voor het bal. Dit wijst erop dat bepaalde muzikanten in het bezit waren van gearrangeerde dansmuziek die ze ten gelde konden maken door deze te verhuren. Deze aantoonbare band tussen een individuele muzikant en een bepaald repertoire is interessant omdat het aantoont dat persoonlijke ontmoetingen erg belangrijk waren bij de overdracht van muziek en hoe dit proces verliep.

19 J.-P. Van Aelbrouck, *Dictionaire des Danseur à Bruxelles 1600 – 1830* (Brussel 1990) 191.

20 E. Rogers, *The Quadrille, A practical guide to its origin, developement and performance* (Orpington 2003) 7-11.

21 Van Aelbrouck, *Dictionaire*, 180.

22 G. Huybens en E. Schreurs, *Speelmansboek Maastricht* (Peer 1996) XX-XLI.

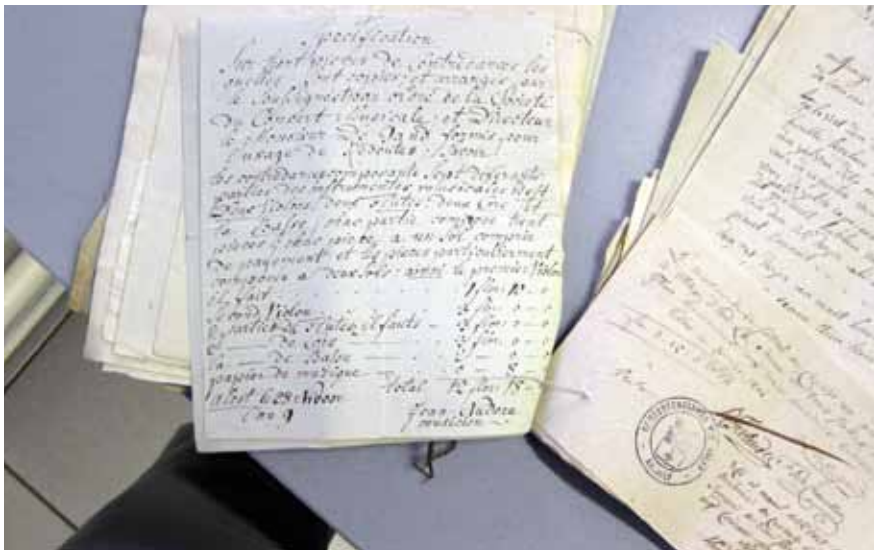
De wals hield voor het eerst het gesloten koppel als basishouding voor de hele dans aan

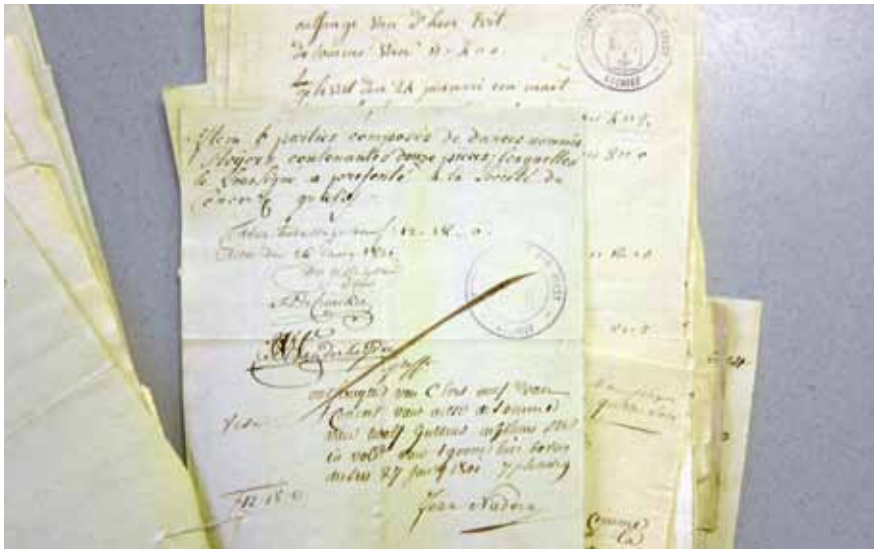
In deze context speelt onze Bohemer Jan Nudera dus een rol. Nudera is overigens een zeer zeldzame familienaam en er is weinig of geen studie naar verricht. Gezien families van speellieden vaak meer dan één begaafde telg voortbrachten, gaan we ervan uit dat hij een verwant van de in Bohemen gebleven Adalbert (Vojtech) Nudera was. Hij was een violist en componist van dansmuziek en eerste violist van de Praagse Vyzehrad kerk.[23] Jan Nudera was, zoals ons openingscitaat bewijst, in Gent actief vanaf 1783. Uit een eerste kwitantie uit het archief van 'Le Concert', gedateerd 4 december 1800, blijkt overigens dat hij sinds dat jaar ook regelmatig in Aalst speelde. Het is onduidelijk of hij er permanent verbleef of ondertussen zijn regiment bleef volgen, maar tussen 1800 en 1810 duikt zijn naam haast permanent in de kwitanties op. In 1806 gebeurde er echter iets opmerkelijks: hij verkocht enkele partijen zelf gearrangeerde dansmuziek aan 'Le Concert'. De rekening van 26 januari 1806 illustreert trouwens ten volle het idee van de culturele transfer: een buitenlandse muzikant verkoopt muziek aan een plaatselijke concertvereniging.

23 G. J. Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Teil auch für Mähren und Schlesien* (Praag 1815-1992) 402.

"Sur Trente Pieces de Contredanses les Quelles sont Copiés et arrangés par le Sousigné et par ordre de la Société du Concert Musicale et Directeur, Monsieur de Gand, formis pour l'Usage des Redoutes;
Savoir: Les Contredanses posant sept Parties des Instruments Musicales id est: Deux Violons, deux Flûtes, deux Cors et la Basse, chaque partie composé trent pièces, chaque pièce à un sol comprie de payement; et les pieces particulièrement composés a deux Sols;
ainsi le premier Violon il fait: 1 flor. 10 – 0, second Violon 3 flor – 0 – 0, deux parties de flûtes il fauts 3 flor – 0-0, La Basse deux flor. - 0 – 0; Papier de musique 0-8-0, Total: 12 flor – 18 – 0: Alost le 28 nivose An IX – Jean Nudera Musicien.

Item 6 Parties Composés de danses nommés Steyers contenantes douzes pièces lesquelles le sousigné a présenté à la Société du Concert Gratis"





De befaamde kwitantie van Jan Nudera. Bron: Stadsarchief Aalst, Fonds Le Concert (foto Cor Vanistendael)

De 30 contradansen uit het eerste deel van de kwitantie zijn redelijk gebruikelijk voor de periode en kunnen we moeilijk als een culturele transfer beschouwen. Het tweede 'gratis' luik van de verkoop baart echter meer opzien omdat er sprake is van een 'vreemd' danstype. 'Steyer' staat hier wellicht voor 'Steyerische', een volksdans verwant aan de wals en de 'Ländler' die omstreeks 1800 vrij populair was in Oostenrijk, Bohemen en Slovakije, maar hier in Vlaanderen met grote zekerheid niet voorkwam. Men kan zich daarom afvragen waarom men zich in Aalst dergelijke 'exotische' dansmuziek aanschafte. Een mogelijke verklaring kan zijn dat de 'Steyerische', zowel als dans- als muziekvorm, volgens sommige tijdgenoten verwantschap vertoonde met de 'Strassburger', een dansvorm die reeds sinds het midden van de achttiende eeuw via Frankrijk aan een opmars bezig was.[24] Was deze muziek misschien daarom ook bruikbaar in Aalst?

24 Witzmann, *Der Ländler in Wien*, 40-41.

Het feit dat een van oorsprong militaire muzikant uiteindelijk aan de bron bleek te liggen van een overdracht van dansmuziek, lijkt op het eerste gezicht een vreemde combinatie, maar vormt in de praktijk zeker geen uitzondering. Verschillende tijdgenoten - kroniekschrijvers - vermeldden dit gegeven expliciet in hun soms achteloos neergeschreven commentaren. Zo vinden we voor Antwerpen verschillende vermeldingen in de kroniek Van Straelen waarbij de relatie tussen militaire muziek van Oostenrijkse legerorkesten, turkerie en bals expliciet wordt gelegd:

> 'Pg 176 (16/12/1784): onthaelde Prins de Ligne verscheijde heeren en dames, op den bascour der abdije van St Michiels versaemelt in sneeuwsleden, tot een luijsterlijk feest, rijdende op den middag langst de grootste straeten; de musikanten van sijn regiment reden vooruijt spelende bij beurte met de musikanten van het veldmusiek, die op zijn Turks gekleed waeren daer naer gaf hij bal op de Colveniers kamer.'
>
> 'Pg 205 (18/09/1785) : Alle den tijd dat die van Wurtenberg op de plijn laegen, speelden hunnen musikanten alle avonden van half seven tot half agt hun veldmusiek, en daer wird verscheijde mael gedanst door de officierkes met jouffr. van de stad.'[25]

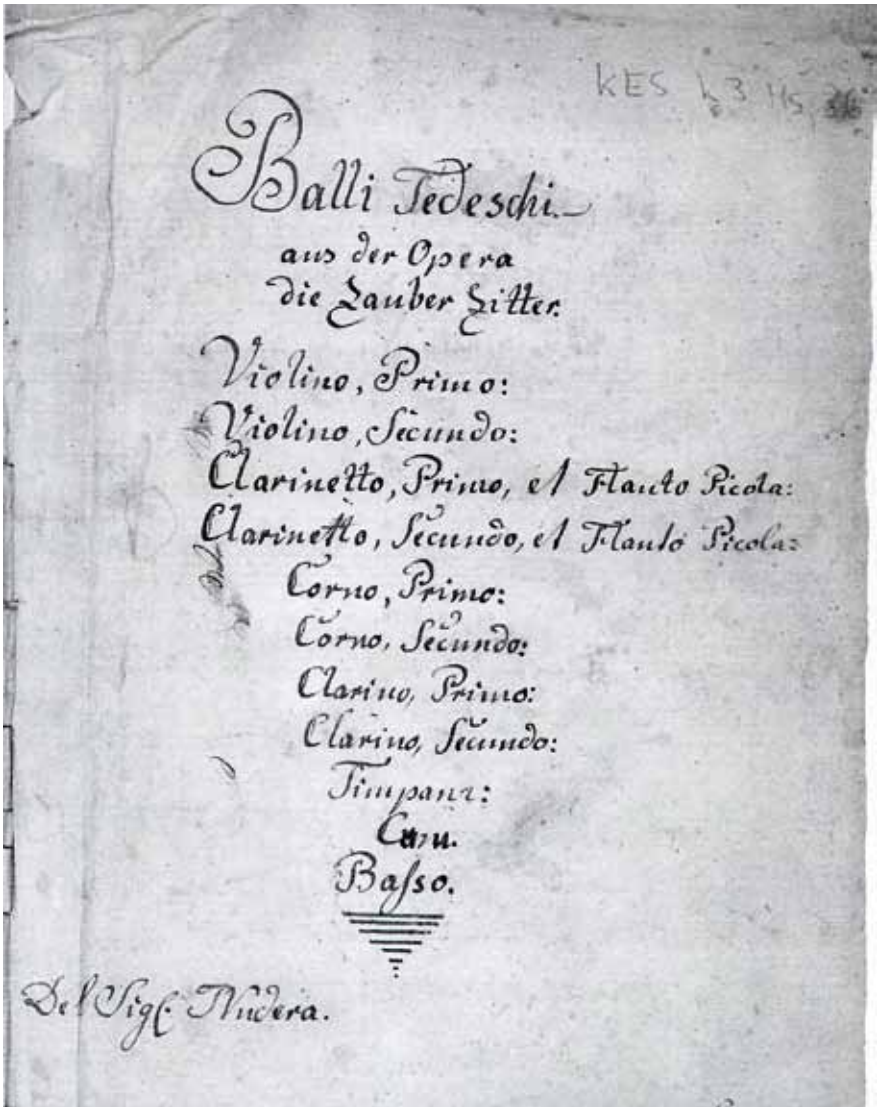
25 J.B. Van Straelen, J.F. Van Straelen, *Kronijke van Antwerpen* (Antwerpen 1939) 176-205.

Ook andere regimenten, zoals dat van De Ligne en Würtenberg, beschikten blijkbaar over een eigen harmonie die heel wat meer op het repertoire had staan dan enkel marsen. De meeste van deze regimenten werden omstreeks 1800 afgeschaft of zodanig hervormd dat ze opgingen in nieuwe militaire structuren. De afgezwaaide muzikanten uit deze orkesten en in het bijzonder dat van de Clerfayt bleven soms achter in Vlaanderen en oefenden hier een niet te onderschatten invloed uit op het ontluikende burgerlijke muziekleven. In Sint-Niklaas bijvoorbeeld werd één van Jan Nudera's collega's uit het Clerfayt regiment, Adam Fürstenberg, dirigent van Harmonie Sint-Cécilia die later aan de basis lag van de plaatselijke muziekacademie.[26]

26 P. Van Bouchhoute, P. De Meester, *Archivaria. het stedelijk muziekonderwijs in Sint-Niklaas* (Sint-Niklaas 2009) 8-9.

Wanneer we ons verdiepen in het plaatselijk muziekleven is het haast vanzelfsprekend dat we uiteindelijk bij de muziek zelf willen uitkomen. Dat is echter niet altijd evident. Het zoeken van partituren uit een verdwenen collectie kan soms zelfs knap lastig zijn. Gelukkig zijn er voldoende online instrumenten die een goede verificatie mogelijk maken, want het stadsarchief, noch het stadsmuseum of de muziekacademie van Aalst bezitten een muziekcollectie van die aard. Ten slotte doken via de 'Répertoire International de Sources Musicales'

(RISM) een paar handschriften op onder de naam 'Nudera', waaronder één uit 1808 met dansmuziek voor een zeer vergelijkbare bezetting als in onze kwitantie vermeld staat.[27] Of de partituur uiteindelijk van de hand van Adalbert Nudera is zoals in RISM wordt beweerd of van Jan Nudera, kon echter niet worden achterhaald.[28]



Via RISM vonden we dit opmerkelijk handschrift terug van de hand van een zekere Nudera. Of het Vojtech of Jan was die de arrangementen maakte, zal wellicht nooit helemaal achterhaald worden.
Bron MA Bistum Wuerzburg, KES K3 Ms36 - © Bistum Wuerzburg

27 Katholische Pfarrei, Kleineibenstadt, D-KES/ KES K3 Ms 36, RISM nr 456006856: Balli Tedeschi | aus der Opera | die Zauberzitter. | Violino Primo: | Violin Secundo: | Clarinetto, Primo, et Flauto Piccola | Clarinetto, Secundo, et Flauto Piccola | Corno, Primo: | Corno, Secundo: | Clarino, Primo: | Clarino, Secundo: | Timpani: | Con | Basso. | Del Sig. Nudera.

28 RISM gebruikt Groves Musical Dictionary als referentie voor het identificeren van de namen van muzikanten. Alleen Adalbert (Vojtech) Nudera staat hierin beschreven, zodat het logisch is dat bij de vermelding Nudera automatisch naar hem wordt verwezen. Er staat echter geen voorletter bij de naam, zodat mogelijke verwarring met Jan Nudera, die in dezelfde periode eveneens arrangementen voor dansorkesten maakte, mogelijk blijft.

Besluit

'Le Concert' in Aalst kunnen we beschouwen als een vrij typisch voorbeeld van een burgerlijke muziekvereniging aan het begin van de negentiende eeuw. De zeer diverse achtergrond van de leden stelde nieuwe eisen aan de werking en organisatie van specifieke activiteiten, die de sociabiliteit ten goede kwamen. Het duidelijkst wordt dit veranderingsproces geïllustreerd door het stijgend belang van bals ten opzichte van concerten in de besproken periode.
Dat in een dergelijke context specialisten met een specifieke kennis rond het begeleiden van bals werden aangeworven, valt goed te begrijpen. Jan Nudera was één van deze specialisten en als voormalig muziekmeester uit het prestigieuze regiment van Clerfayt wellicht ook niet één van de minsten. Het feit dat hij zijn arrangementen kon verkopen aan de vereniging is hiervan bovendien een duidelijke illustratie. Dat in de verkoop ook specifiek midden-Europese dansen opdoken, maakt de overdracht des te opmerkelijker.
Het feit dat het om Centraal-Europese muzikanten gaat met een duidelijke militaire achtergrond en kennis van dansmuziek is, zoals aangetoond, niet zo uitzonderlijk voor Vlaanderen. De aanwezigheid van muzikanten met een dergelijke achtergrond kan mede worden verklaard doordat zij, na het ontbinden van hun regimenten, lokaal emplooi zochten. Gezien de zorgvuldig opgebouwde relaties tijdens hun soms langdurige aanwezigheid hier, kunnen we alleen vaststellen dat dit ook regelmatig lukte. Specifiek voor de casus van Jan Nudera is het uitzonderlijke gegeven dat we over de nodige kwitanties beschikken waardoor we zijn integratie in het lokale muziekleven goed kunnen volgen en dat we zicht krijgen op het verloop van een vrij unieke culturele transfer.
We kunnen besluiten met te stellen dat de muzikale smaakvorming wat dansmuziek betreft in de schoot van burgerlijke concertverenigingen in Vlaanderen voor de besproken periode in hoofdzaak de stempel droeg van internationale invloeden eerder dan van lokale muziek- of danstradities. Als deze onafhankelijk daarvan al bestonden, moeten we doorgaans vaststellen dat we daarvoor weinig of geen aanwijzingen terugvinden in onze archieven.

Bibliografie

Dansgeschiedenis België 1850 - 1950:
H. Boone, *Dansmelodieën uit de Vlaamse Volksmuziektraditie* (Leuven 2010).
H. Boone, *Traditionele Vlaamse volksliederen en dansen* (Leuven 2003).
H. Boone ea, Traditions Musicales en Belgique, *Revue Belge de musicologie et organologie*, 1 (2009).
Opkomst van de Amerikaanse danscultuur tijdens het interbellum:
R. Badger, *A Life in Ragtime.A biography of James Reece Europe* (New York 1995).
P. G. Cressey, *The Taxi Dance Hall. A sociological study in the commercialized recreation & city life* (Chicago 1932 - 2008).
18de en 19de-eeuwse balcultuur:
J-P Van Aelbrouck, *Dictionnaire des danseurs à Bruxelles de 1600 à 1830* (Brussel 1994).
F. Gasnault, *Guinguittes et lorettes. Bal publics à Paris au XIXième sciècle* (Parijs 1986).
J-M Guilcher, *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire Française de la danse* (Parijs 2004).
E. Rogers, *The Quadrille, A practical guide to its origin, development and performance* (Orpington 2003).
Werelddansen:
E. Gruyaert ea, *Dans Mondial. Twee dames dansen de wereld rond* (Tielt 2009).

Biografie

Cor Vanistendael (1971) studeerde Oost-Europese Talen en Culturen aan de Universiteit Gent (1990 – 1995) en werkte aansluitend meer dan 8 jaar in de privésector als HR consultant. De laatste 5 daarvan werkte hij voor Deloitte om daarna een scherpe carrière switch te maken en over te stappen naar de erfgoedsector. Een keuze die werd ingegeven door een groeiende belangstelling voor wetenschappelijk onderzoek naar muziekcultuur, meer in het bijzonder naar de oorsprong van folkinstrumenten. Hiervoor verwierf hij een studiebeurs van de Vlaamse Gemeenschap. Aansluitend werkte hij bijna 2 jaar als free-lance researcher voor het Museum Vleeshuis in functie van de nieuwe permanente opstelling. Deze ging open in 2006 en bevat onder andere een danszaal, waarvoor hij het concept en de invulling uitdacht. Met de jaren specialiseerde hij zich steeds verder in het specifieke domein van de folk- en dansgeschiedenis. Momenteel loopt een aanvraag om te doctoreren aan de vakgroepen Kunstgeschiedenis en Geschiedenis aan de Universiteit Gent. De voorgestelde titel luidt: "De verspreiding van nieuwe dans-repertoires via Burgerlijke muziek sociéteiten in de Frans-Hollandse Periode in de Zuidelijke Nederlanden.".

Afbeelding variétéprogramma Eden-Théâtre

Gent 1890

Universiteitsbibliotheek Gent
Collectie Vliegende Bladen

Gent in de ban van de 'attractie'

Opkomst van de huurschouwburgen, café-concerten en variététheater in een nieuwe commerciële stedelijke omgeving (1880-1890)

Evelien Jonckheere

Inleiding

Op 19 januari 1896 dook in de 'Gazette van Gent' de advertentie op van *'Eene reuzin van 7 jaar oud, Juffer Maria Staessens, geboren te Ploegsteert, den 8 juli 1888. Eerste prijs van schoonheid in het concours van kinderen, te Rijsel, den 15 september 1895. Juffer Maria Staessens, thans 7 jaar oud, is 1 meter 30 centim. groot, heeft 1m10 in de lenden en weegt 70 kil. Van heden af zichtbaar bij Donatus Bracke, koopman in aardappellen, kolen, fourragen, enz., 57, Antwerpschen Steenweg, Gent, Afspanning.'*[1]

De tentoonstelling van de zwaarlijvige juffer Maria Staessens bij een Gentse aardappelverkoper doet bij velen vandaag de wenkbrauwen fronsen. Dergelijke 'attracties' als reclamestunt zouden vandaag al snel als onethisch bestempeld worden, maar aan het einde van de negentiende eeuw waren ze niet uitzonderlijk. Naast zelfstandige verkopers vertoonden in die periode ook steeds meer de caféhouders in de stad zogenaamde 'attracties': korte acts van dansers, zangers, acrobaten, clowns, goochelaars of mensen met een bijzondere fysiek zoals Maria Staessens.

De atmosfeer van de Parijse Moulin Rouge of Folies-Bergère, geroemd om hun spektakel met gelijkaardige attracties, kon men ook in de laat-negentiende-eeuwse Belgische stad ervaren. In dit artikel wordt de opkomst van attracties op diverse locaties in de stad zoals de huurschouwburg, het café-concert en het variététheater, onderzocht in relatie met de nieuwe economische structuren van de moderne stad. Meer bepaald de nieuwe grote winkels en warenhuizen deelden harde klappen uit aan de oude bondgenoten van het spektakel, de kermis en de markt.

De focus in dit artikel wordt gelegd op de stad Gent. Niettemin wordt ook aandacht besteed aan gelijkaardige tendensen in andere Belgische grootsteden als Brussel en Antwerpen. Het onderzoek is grotendeels gebaseerd op archiefonderzoek van iconografische bronnen, zoals strooibriefjes, affiches en foto's van zogenaamde 'vermakelijkheden', in combinatie met een gedetailleerd personderzoek in de lokale dagbladen. In de voetnoten is meer gedetailleerde informatie te vinden met betrekking tot deze bronnen. De klemtoon van deze tekst ligt eerst en vooral op de beschrijving van het fenomeen 'moderne attractiecultuur' in relatie tot de opkomst van de groothandel in de stad waarna in het slot van deze tekst enkele methodologische tips worden aangereikt om de lezer zelf deze rijke geschiedenis te laten ontdekken op lokaal niveau.

Van markt naar winkel

Opkomst van het warenhuis
In de loop van de negentiende eeuw barstten vele steden uit hun voegen. Tijdens de eerste helft van deze eeuw groeide Gent uit tot één van de belangrijkste industriesteden op het Europese vasteland.[2] Terwijl de stad volgens de eerste volkstelling in 1786 48.409 inwoners telde, groeide dit aantal al tot 153.800 in 1890.[3] De industriële ontwikkeling werd mee mogelijk gemaakt door de enorme vooruitgang op het vlak van mobiliteit. Dit werd weerspiegeld in de uitbouw van een geconcentreerd spoorwegnet in België.[4] In Gent werd in 1837 de lijn Gent-Mechelen ingehuldigd met de opening van het Zuidstation.[5]

De nieuwe transportmogelijkheden in de stad maakten het mogelijk om goederen uit alle uithoeken van de wereld sneller en in grotere hoeveelheid aan te leveren en te exporteren. Hierdoor kregen groothandelaars een steeds groter aandeel van de markt in handen en dit ten nadele van de lokale kleinhandel. Doordat de kleinhandelaar afhankelijk was van diverse tussenpersonen, kon hij steeds moeilijker concurreren met de groothandel. Bovendien kregen die groothandelaars geleidelijk aan ook de volledige distributiesector in hun macht.

Zo verschenen vanaf 1880 in België de eerste 'bazars nieuwe stijl'. Deze overdekte markten werden uitgebaat door kapitaalkrachtige sociëteiten waarin kleinhandelaars in zogenaamde 'nouveautés' of 'nieuwe goederen', zoals gordijnen, zijden en wollen stoffen, lint, pluimen en handschoenen, aanvankelijk een afdeling huurden.[6] De groothandelaars namen echter geleidelijk aan de onderverhuring van de kleinhandelaars over waardoor de eerste warenhuizen ontstonden. Groothandelaars hadden nu alle productie- en exportprocessen in de hand. De opgekochte grote hoeveelheden afgewerkte producten of 'nouveautés' gingen ze nu zelf over hun diverse deelhuizen in binnen- en buitenland verspreiden.

Vanaf 1880 verschenen de eerste 'bazars nieuwe stijl'

Aan de Veldstraat in Gent werd in 1882 bijvoorbeeld het 'Maison Universelle' opgericht door Aldophe Kileman. Deze Parijzenaar had binnen en buiten Frankrijk verschillende bazars in bezit. Nadat het filiaal in Antwerpen tot het grootste verkooppunt was uitgegroeid, noemde hij zijn Belgische onderneming 'Grand Bazar'. Een andere belangrijke speler was het Belgische warenhuis 'À l'Innovation', dat in 1897 werd opgericht en in 1901 een Gents filiaal opende aan de Veldstraat.[7] De Belgische gebroeders Delhaize waren de eersten om ook de voedingssector aan een gelijkaardige grootschalige distributieaanpak te onderwerpen. Aan het einde van de negentiende eeuw werden diverse bijhuizen in heel België opgericht,[8] waarvan eentje in Gent in 1901.[9]

Verval van de markt en kleinhandel
Het succes van deze groothandelaars in het spoor van de Parijse successen als de Bon Marché maakte naast de kleinhandel ook veel slachtoffers onder de markthandelaars. Een toename van het standgeld om de stadskas te spijzen en steeds strengere reglementeringen om de private overdekte markten te promoten, deed de markthandelaars spreken over een echte 'veldtocht' tegen de markten vanaf 1888.[10] Tot overmaat van ramp gingen de kleinhandelaars zich

1 Gazette van Gent, 19 januari 1896.

2 M. Boone en G. Deneckere (reds.), *Gent, stad van alle tijden* (Antwerpen 2010) 145.

3 H. Van Werveke, *Gent, schets van een sociale geschiedenis* (Gent 1947) 107-108.

4 F. Adriaenssen e.a, 'Urbanisatie in de 19de eeuw, verantwoording', Tijdschrift voor geschiedenis van techniek en industriële cultuur, 4:1/2 (1986) 4.

5 *Ibidem*., 11 en H. De Bot e.a., *Gent op het spoor, stations maken de stad* (Gent/Kortrijk 2010) 20.

6 R. Miellet en M. Voorn, *Winkelen in Weelde, warenhuizen in West-Europa, 1860-2000* (Zutphen 2001) 23-33 en J. Van De Wiele (red.), De Markt (Leuven 1988) 27.

7 Miellet en Voorn, *Winkelen in Weelde*, 35, 144 en 154.

8 E. Collet (red.), *Delhaize "De Leeuw", Kruideniers sinds 1867* (Tielt 2003), 5.

9 *Gazette van Gent*, 15 december 1901, geen adres vermeld.

10 Van De Wiele, *De Markt*, 123-128.

ook nog eens afzetten tegen de marktkramers in een laatste poging tot verzet tegen de economische verschuivingen.[11]

De kleinhandelaars konden het bijvoorbeeld moeilijk verkroppen dat de marktkramers nu ook de zogenaamde 'nieuwe goederen' of 'nouveautés' verkochten. Hierdoor snoepten de marktkramers de rijkere klanten van de kleinhandelaars af. Marktkramers reageerden stellig dat zij vooral de boerenstand en werkende klasse voorzagen van 'nieuwe goederen', die door de groothandel nu goedkoper te verkrijgen waren dan voorheen. Het was dan ook een misverstand dat de aangeboden 'nouveautés' op de markt goedkoper zouden zijn dan in de winkels, maar volgens de marktkramers had de boerenstand nu eenmaal *'van nature eene schrik van de grote winkels onzer steden en die pracht meent hij te moeten betalen'*.[12]

De slechte financiële situatie van bepaalde winkeliers was volgens de marktkramers eerder te wijten aan de diverse soorten krediet en kapitalistische maatschappijen dan aan de concurrentie met de markten.[13] Marktkramers meenden ook dat rijke klanten in Gent reeds lang een verloren zaak waren. Zij kochten al lange tijd alles in luxueuze winkels en warenhuizen zoals de Bon Marché in steden als Brussel en Parijs.[14]

Rijke klanten terugwinnen en de stad zo aantrekkelijk maken als de grootsteden Brussel en Parijs. Hierop zette het Gentse stadsbestuur in vanaf de jaren 1870. De economische expansie van de stad had immers het stadsbeeld hevig aangetast. Vooral de verpauperde arbeidersbuurten rond het Zuidstation waren een doorn in het oog van 'de rijke klant' en bijgevolg ook van het stadsbestuur. Wanneer men de stad wou bezoeken als toerist diende men zich immers eerst een weg te banen door *'straatjes waarvan sommige nauwelijks eenen meter breedte hebben en volgepropt zijn van publieke en geheime ontuchthuizen die tot toevluchtsoord aan allerlei misdadigers strekken.'*[15]

Onder het mom van sanering van 'ongezonde arbeiderswijken' werden zo'n 550 arbeidershuizen rond het Zuidstation onteigend.[16] Op die plaatsen kwamen grote boulevards die de stationsbuurt met het stadscentrum verbonden en waarlangs luxewinkels met grote etalages en koffiehuizen uit het stof oprezen. Dit alles was vastgelegd in het 'Zollikofer-De Vigneplan', genoemd naar architect Edmond De Vigne en ingenieur Edouard Zollikofer, dat werd uitgevoerd tussen 1880 en 1888.[17]

'Oui Hausmann. Tâchons d'en trouver un pour notre ville…'[18] Deze uitspraak van schepen de Burggraeve in juli 1873 voorspelde de opzet van het Zollikofer-De Vigneplan. Men zou in Gent een sanering doorvoeren in navolging van stadsarchitect Haussmann in Parijs. Zo wilde men tegelijk de stad een luxueuze aanblik te geven en het opstandige klimaat de kop in te drukken.[19] De nieuwe boulevards, als de Vlaanderenstraat, de Henegouwenstraat, de Limburgstraat en de Brabantdam zouden de kleine broertjes worden van de Champs Elysées die door Haussmann tot levensader van Parijs werd gebombardeerd.

Naast Parijs nam het Gentse stadsbestuur ook de Brusselse hervorming van de Onze-Lieve-Vrouw-Ter-Sneeuwwijk tot voorbeeld.[20] In de omgeving van het Belgisch parlement en het koninklijk paleis werd ook daar vanaf 1874 een arbeiderswijk getransformeerd tot luxebuurt.[21] Een gelijkaardige sanering van het Zuidkwartier in Antwerpen vanaf 1875 kan in dezelfde context worden geplaatst.[22] De omvorming van de stad aan het einde van de negentiende eeuw tot een aantrekkelijke 'luxueuze' omgeving met brede lanen en grote etalages,

11 Ibidem, 123-128, en *Gazette van Gent*, 6 januari 1889, 10 januari 1890, 13 januari 1889, 24 en 25 november 1890.

12 *Gazette van Gent*, 6 januari 1889.

13 Idem.

14 *Gazette van Gent*, 13 januari 1889.

15 M. Roose (red.), *De kranten van … Gent, 1860-1914* (Gent 1996) vol. 6, 5.

16 *Ibidem*., 62.

17 A. Capiteyn e.a., *Gentse torens achter rook van schoorstenen, Gent in de periode van 1860-1895* (Gent 1983) 29-31.

18 *Ibidem*., 26.

19 F. Adriaenssen e.a., 'Het Zollikofer-De Vignepland en de compagnie immobilière', *Tijdschrift voor geschiedenis van techniek en industriële cultuur*, 4:1/2 (1986) 7.

20 *Ibidem*, 13.

21 P. Roberts-Jones (red.), *Brussel, Fin de siècle* (Saint-Amand-Montrond 1994) 22 en 26.

22 R. De Meyer en L. Prims, *Het Zuid (Antwerpen 1875-1890) : architectuur en maatschappij* (Schoten 1993).

moest zo veel mogelijk blikken verleiden om de uitgestald koopwaar aan te komen. Hiermee werd de economische motor van de consumptiecultuur op gang getrokken.

Bondgenootschap handel en spektakel

Gent-Attractions

De kleinhandelaars probeerden zich zo goed mogelijk te herpositioneren tussen de nieuwe luxueuze handelszaken en koffiehuizen in de stad en hielpen voortaan mee aan de uitbouw van de stad tot een modern 'shopping-mekka'. Ze verenigden zich en probeerden met de organisatie van festiviteiten zo veel mogelijk zogenaamde 'vreemdelingen', kortom alle niet-Gentenaars, naar de stad te lokken en vertrouwd te maken met het nieuwe commerciële centrum. Dit was bijvoorbeeld het geval met de organisatie van de fakkeltocht *'met Venitiaansche lantaarns, Bengaals vuur en muziek'* op 27 september 1890 door de maatschappij 'de verenigde neringdoenden van Sint-Pieters'[23] of met de inrichting van de historische stoet rond Pasen in 1894 met - niet toevallig - de uitbeelding van de geschiedenis van de verschillende nijverheidstakken van Gent.[24] De tochten en stoeten liepen steevast doorheen de voornaamste winkelstraten. Om zo veel mogelijk mensen te bereiken werden op dergelijke dagen zelfs bijzondere treinen naar en uit de stad ingelegd. In 1895 verenigden de Gentse 'neringdoenden' zich in de organisatie 'Gand-Attractions' of 'Gent-Attractions', 'kring der verenigde nijveraars en handelaars', in navolging van de oprichting van Bruxelles-Attractions omstreeks 1887.[25] 'Gent-Attractions' omschreef haar doelstellingen in het eerste jaarverslag als volgt: *'Om zooveel mogelijk vreemdelingen naar Gent te lokken (...), de algemene welvaart en voornamelijk die van de kleinhandel te bevoordeeligen en uit te breiden en het verblijf aan de vreemdelingen nuttig te maken door hun de kunst-, nijverheids- en handelsspecialiteiten te doen kennen; aangenaam, door hun feesten, uitspanningen en vermaken van allen aard aan te bieden, zoo talrijk en zoo dikwijls hare middelen het zullen toelaten.'*[26]

Deze doelstellingen resulteerden onder meer in de organisatie van opnieuw een fakkeltocht in september 1895 langs de voornaamste winkelstraten, maar ook in de organisatie van uitstalwedstrijden met een prijs voor de mooiste etalage of 'uitstalling' in december 1896 en tal van concerten.[27] Dergelijke initiatieven tonen aan dat de zogenaamde 'attracties' een lokmiddel van de handelaars in de stad waren om het nieuwe stadsbeeld en hun functie daarin onder de mensen bekend te maken. Hiermee hielden ze vast aan de eeuwenoude koppeling van handel en vermaak die ook door de aloude markt- en foorkramers werd toegepast.[28] Vele rondreizende marktverkopers hadden de traditie hun waren in een spectaculaire show aan te prijzen. Attracties als de boeienkoning of de degenslikkers, vuurspuwers en andere spektakels kleurden nog tot in de twintigste eeuw de marktactiviteiten.[29] Op de markt- en kermisdagen gaven marktzangers het beste van zichzelf en verspreidden het nieuws in liedvorm aan de kooplustige massa die, afkomstig uit alle hoeken in de streek, zich in de stad verzameld had.[30] In de schouwburgen werden zelfs op de vooravond van de markt bijzondere voorstellingen geprogrammeerd voor de marktbezoekers uit de omgeving die toen al in de stad aangekomen waren: *'Ten einde de personen vreemd aan onze stad die naar onze markten van den vrijdag komen, en zich daarvoor reeds van den donderdag in de stad bevinden, de gelegenheid te geven eene vertoning bij te wonen.'*[31] Wanneer de markt en foor echter aan economisch belang inboetten door opkomst van grote winkels en warenhuizen zochten ook diverse markt- en foorartiesten steeds meer alternatieve oorden op.

Gazette van Gent. 18 april 1890.

23 *Gazette van Gent*, 27 september 1890.

24 *Gazette van Gent*, 28 januari 1894.

25 Vliegende Bladen UGent: een map 'Bruxelles-Attractions' met documenten van ten vroegste 1 maart 1887 (8737).

26 Vliegende Bladen UGent: map 'Gent-Attractions' met statuten en jaarverslag 1895.

27 Vliegende Bladen UGent: map 'Gent-Attractions' met strooibriefjes van de diverse georganiseerde activiteiten.

28 Roose *De kranten van ...* vol. 10, 10 en M. Keyser, *Komt dat Zien! De Amsterdamse kermis in de negentiende eeuw* (Amsterdam/Rotterdam 1976) 14-15 en 206.

29 *Ibidem*, 192.

30 Van De Wiele, *De Markt* 147-172.

31 *Gazette van Gent*, 7 en 8 februari 1881.

Attracties als de boeienkoning of de degenslikkers, vuurspuwers en andere spektakels kleurden nog tot in de twintigste eeuw de marktactiviteiten.

Attracties in winkels, huurschouwburgen en op café

Nu de markt aan belang moest inboeten ten voordele van zelfstandige handelaars zochten de markt- en foorartiesten nieuwe locaties op zoals commerciële zaken. Een voorbeeld hiervan is de expositie van de reuzin Maria Staessens bij de aardappelverkoper in de Antwerpse Steenweg zoals in de inleiding van dit artikel werd beschreven.[32] Sommige attracties namen een minder sensationeel karakter aan zoals bijvoorbeeld de tentoonstelling van supergrote savooien bij een bakker in Stekene in 1893.[33] Sommige artiesten stelden ook zelf producten te koop tijdens hun show zoals bijvoorbeeld de charlatan Sequab, de zogenaamde 'rhumatismus-genezer' die wekenlang de kranten wist te veroveren met zijn wonderbaarlijke genezingen maar algauw betrapt werd op leugenachtigheid. Zijn geneeskrachtige olie bleek uit niets anders dan gewone olie te bestaan en tegelijk was er sprake van opvallend veel ontvreemdingen van portefeuilles tijdens zijn seances.[34]

De seances van Sequab vonden plaats in de gehuurde zaal 'Valentino' aan de Kuiperskaai in 1892. Markt- en foorartiesten konden voor een korte periode in steeds meer zalen in de stad terecht tegen een bepaalde huurprijs. Zo was er het hele jaar door een vermakelijk programma te zien op diverse plaatsen en diende men niet langer de foor of markt af te wachten om attracties te zien. Voorbeelden waren het zogenaamde anatomische theater van Florence in de zaal Sodaliteit in 1878[35], de koorddanser Blondin in de Skating Rink in 1882[36] en de magnetiseur of goochelaar Donato in 1884 in de Minard,[37] allemaal typische foorattracties die nu ook buiten het kermiscircuit te zien waren.

Zowel de Valentino aan de Kuiperskaai, de Sodaliteit in de Korte Dagsteeg,[38] de Minard in de Korianderstraat[39] als Skating Rink in de Bagattenstraat[40] waren zogenaamde 'huurschouwburgen'. Deze zalen werden door privé-personen uitgebaat.[41] In het geval van de Skating Rink was dat de internationale exploitant Midland Bank Chambers uit Gloucester in Engeland.[42] De Skating Rink dankte zijn naam aan de oorspronkelijke functie van rolschaatsbaan waar men kon 'dansen op wielekens' tot deze functie werd uitgebreid tot feest- en schouwburgzaal. Deze zalen bevonden zich allemaal tussen het Zuidstation en het oude stadsgedeelte. Zo kwamen de 'vreemdelingen' deze zalen tegen op weg van het station naar de stad en zouden ze uiteindelijk meegenieten van de opwaardering van die buurt naar aanleiding van het Zollikofer-De Vigneplan.

Naast winkels en zogenaamde 'huurschouwburgen' waren ook de cafés een nieuwe pleisterplaats voor artiesten die het traditionele foor- en marktcircuit verlieten. Zo was bijvoorbeeld in januari 1888 in het Gentse estaminet 'De Handboog' elke dag een wonderkind te zien[43] en in 'Café Du Limbourg' in december 1888 een wonderlijke tweeling.[44] Marktzangers waren de eersten om de cafés in de buurt van de markten onveilig te maken en die om te vormen tot café-chantants,[45] maar geleidelijk aan kregen ook luxueuzere cafés of

32 *Gazette van Gent*, 19 januari 1896.
33 *Gazette van Gent*, 21 oktober 1893.
34 *Gazette van Gent*, 6 januari 1892, 31 januari 1892, 3 februari 1892.
35 Vliegende Bladen UGent: map 'Sodalité'.
36 Vliegende Bladen UGent: map 'Skating Rink'.
37 *Gazette van Gent*, 21 september 1884.
38 M. Van Bergen, 'De Sodaliteit, *Ghendtsche Tydinghen*, 9:3 (1980) 161-173.
39 L. Cocquyt e.a., *Werk en plezier rond het Zuidkwartier, Stadsgids* (Gent 1984) 18 en L. Van Schoors, *Tussen ijzeren weg en Manchonfabriek, honderdvijftig jaar stationswijk Gent Zuid* (Gent 1985) 22.
40 Vliegende Bladen UGent: map 'Skating Rink'.
41 Pieter Stevens uitbater van de Hippodroom, Louis Minard uitbater van de Minard en Jeanette Schavlieghe uitbaatster van de Valentino
42 Prospectus van de Gand (Belgium) Roller Skating in Vliegende Bladen UGent: map 'Skating Rink'.
3 *Gazette van Gent*, 7 jan 1888.
44 *Gazette van Gent*, 4 dec 1888.
45 W. Lustenhouwer, *De geschiedenis van het café-chantant* (Brugge 1987) 21-22 en Jonckheer, *Kijklust en sensatiezucht, een geschiedenis van revue en variété* (Antwerpen/Amsterdam 2009) 32-22.

BUREEL : Botermarkt, 22.
GENT.
DINSDAG, 4 DECEMBER
en volgende dagen
Café du Limbourg
ST-BAAFSPLEIN, 2
bij M. J. VANDERHAEGHEN
WONDER
der wereld
De LEVENDE TWEELING-BROEDERS Jean en Jacques TOCCI,
Ingangprijs per persoon : 30 centiemen
per kind : 10

Gazette van Gent, 4 december 1888

'koffiehuizen' bijna dagelijks attracties over de vloer. Hier kreeg men naast zangers en zangeressen ook danseressen en diverse 'moderne curiositeiten' te zien, zoals 'een automatisch orkest' in het Palais Indien. Cafés met dergelijke gevarieerde programma's werden algauw met de term 'café-concert' benoemd.[46]

De meeste Gentse café-concerts bevonden zich op het Zollikofer-tracé.[47] Zo vond men onder meer vermaak aan de Brabantdam in het Palais Indien (ca. 1893) en de Olympia (ca. 1899), aan de Kuiperskaai in de Eldorado (ca. 1894), aan de Paddenhoek in de Mozart Taverne en het Deutsche Bierhaus (ca. 1882) en aan de Nederschelde in het Café de la Scala (ca. 1892). Namen als het Palais Indien, Olympia, Eldorado en Scala waren veelgebruikte namen voor dergelijke 'café-concerten' die men in elke grootstad in binnen- en buitenland kon terugvinden. Dergelijke namen roepen een zucht naar exotisme, luxe en verleiding op, geheel passend tussen de nieuwe luxueuze winkels die een veelheid aan nieuwe producten wisten aan te prijzen en het consumeren als hoogste vorm van genot beschouwden.

Opkomst van de variétéschouwburg

De gevarieerde programma's in de café-concerts kunnen als 'variétéprogramma's' omschreven worden en vertoonden heel wat gelijkenissen met circusprogramma's. Het circusprogramma werd gekenmerkt door een snelle opeenvolging van dierennummers, acrobaten, goochelaars en clowns. Dezelfde variëteit vond men terug in het programma van de café-concerts, waar de klemtoon eerder op muziek en dans lag dan op dierennummers. Net als de markt- en foorattracties traden ook de circussen aan het einde van de negentiende eeuw steeds vaker op in af te huren zalen of zogenaamde 'stenen circussen' in plaats van in de tijdelijke houten barakken tijdens de foorperiode. Dit was bijvoorbeeld het geval in de 'Hippodroom De Drie Sleutels' vanaf 1878 in de Sint-Amandsstraat en vanaf 1895 in het 'Nieuwe Cirkus' tussen de Lammerstraat en de Sint-Pietersnieuwstraat.[48] Deze 'stenen circussen' werden niet enkel verhuurd aan circustroepen maar eveneens aan diverse artiesten en maatschappijen die er bals en andere festiviteiten lieten plaatsvinden. Het circusprogramma onderscheidde zich ook van het café-concert in de organisatie van de programma's. In het circus werd het geheel nauwlettend gedirigeerd door een bestuur en directie terwijl doorgaans enkel de caféhouder het programma in goede banen leidde in het café-concert. Het bestuursmodel van het circus werd echter geleidelijk aan overgenomen door de caféhouders die directies gingen aanstellen en het gevarieerde programma op de voorgrond gingen schuiven. Zo ontstond het 'variététheater': hier werd jaarlijks een directie aangesteld door het bestuur om het variétéprogramma in goede banen te leiden. Het aantal toeschouwers voor dergelijke kwalitatief hoogstaande programma's nam snel toe.

Het eerste echte Gentse variététheater opende in 1883 de deuren in de Korte Dagsteeg onder de naam Eden-Theater.[49] Artiesten uit binnen- en buitenland werden er geprogrammeerd door de Gentse Bovyn die naam gemaakt had in het circus- en foorcircuit als circusbouwer.[50] De toeschouwers konden het spektakel al consumerend aan tafeltjes bijwonen. Naburige restaurants, speelgoedwinkels, warenhuizen, kledingzaken... sponsorden het variététheater in ruil voor reclame in de programmaboekjes en in de hoop dat de aantrekkelijkheden de klanten zouden verleiden hun zaken te bezoeken. Ook tombola's en schoonheidswedstrijden voor de dames met de mooiste toiletten waren het resultaat van de samenwerking tussen de omliggende handelaars en de uitbaters van het variététheater.[51] De variététheaters konden rekenen op een ruime belangstelling en overleefden volledig op eigen financiële kracht.

46 Lustenhouwer, *De geschiedenis*, 25 en Jonckheere, *Kijklust* 18.

47 Vliegende Bladen UGent: map cafés per straat: verzameling van strooibriefjes ter promotie.

48 E. Jonckheere, *Gentse variététheaters van 1880 tot 1914* (onuitgegeven licentiaatsverhandeling UGent), 2007, 14-29.

49 *La Flandre Libérale*, 17 oktober 1883.

50 Bijvoorbeeld *Gazette van Gent*, 28 november 1888 (Bovyn aan het werk in Nederland) of *Gazette van Gent*, 19 april 1895 (Bovyn aan het werk in Frankrijk).

51 Vliegende Bladen UGent: Map 'Eden-Théâtre'.

Afbeelding variétéprogramma Eden-Théâtre Gent 1890. (Universiteitsbibliotheek Gent – Collectie Vliegende Bladen).

Ook de 'Nouveau Cirque' of 'Nieuwe Cirkus' bood naast circusvoorstellingen vanaf oktober 1896 variétéprogramma's aan onder leiding van een internationale directie die door het bestuur werd aangesteld. Het Nieuwe Cirkus werd bovendien ondersteund door een groep aandeelhouders die mee de onderneming konden besturen. De bijna dagelijkse opvoeringen in een zaal van 3600 toeschouwers leverden bij succesvolle vertoningen een aanzienlijke omzet op.[52] Het is dan ook niet verwonderlijk dat er een goede samenwerking was tussen de leden van de Gent-Attractions en het bestuur van het Nieuwe Cirkus.[53] Op die manier bleef handel en spektakel ook bij dergelijke commerciele exploitaties sterk met elkaar verbonden.

52 *Gazette van Gent*, 29 december 1897.

53 *Gazette van Gent*, 16 februari 1900.

'Grootschalige ondernemingen met voor elk wat wils'

In de eerste jaren van het Nieuwe Cirkus was het de Nederlander Heetwinkel die als charismatisch figuur de functie van directie vervulde. Hij was daarvoor aan de slag geweest in de Antwerpse 'Palais Indien' als orkestmeester en ruilde na vier seizoenen het Nieuwe Cirkus om voor de Gentse Lion d'Or, een drukbezocht koffiehuis aan de Gouden Leeuwplaats dat hij wou omvormen tot 'Heetwinkel's Variétés'.[54] Een faillissement zou ervoor zorgen dat hij daar een jaar later spoorloos verdween.[55] Ook Bovyn van het Eden-Theater bleek er geen smetteloze reputatie op na te houden. Zo zou hij in 1885 de armen-

54 *Gazette van Gent*, 9 november 1900.

55 G. Convents, *Van kinetoscoop tot ciné-café* (Leuven 2000) 235.

Variétéprogramma Nieuwe Cirkus ca. 1900 (Universiteitsbibliotheek Gent: Collectie Vliegende Bladen)

belasting niet betaald hebben[56] en in 1895 werd er een proces-verbaal tegen hem opgesteld omdat hij de hippodroom De Drie Sleutels die sinds 1892 in zijn handen was,[57] zonder toelating had omgebouwd tot een schouwburgzaal.[58] Hierna richtte hij vanaf 1905 in Antwerpen het amusementscomplex 'Anvers-Attractions' op. Ook daar nam hij het niet zeer nauw met de wetgeving, wat resulteerde in hevige twisten met het Antwerpse stadsbestuur.[59]

De financiële exploitatie van dergelijke etablissementen was een niet te verwaarlozen onderneming. Soms diende men zwaar te investeren om de zalen aan te passen aan de snel veranderende normen en smaken van de tijd. Veiligheidsnormen inzake brandveiligheid werden steeds strenger naarmate het aantal toeschouwers toenam. Het bestuur en de directie haalden naast inkomsten uit sponsoring ook inkomsten uit eigen ondernemingen zoals het café, de foyer of het hotel verbonden aan de zaal. Het Eden-Theater beschikte bijvoorbeeld over een eigen koffiehuis en wintertuin, terwijl het Nieuwe Cirkus over haar eigen 'Hôtel Du Nouveau Cirque' beschikte. Uit archiefdocumenten blijkt dat dit hotel wellicht tevens banden had met de huurschouwburg Valentino die ernaast gelegen was lag.[60]

56 Stadsarchief Gent (verder SAG), Politiearchief, R 521-522, - 4549.

57 *Gazette van Gent*, 2 december 1892.

58 *Gazette van Gent*, 22 november 1895.

59 'Op den grond van het arsenaal' in: *De Nieuwe Gazet*, 8 oktober 1910.

60 SAG, 1906, Q3 – Brief van het Hotel Du Nouveau Cirque met de Salle Valentino in de hoofding.

Variétéprogramma Nieuwe Cirkus ca. 1900 (Universiteitsbibliotheek Gent – Collectie Vliegende Bladen)

Net zoals de warenhuizen groeiden ook de variététheaters uit tot steeds grotere ondernemingen. Dit liet een professionalisering van de attracties toe en een toenemende interesse van kapitaalkrachtige aandeelhouders. Ook het karakter van de variétéattracties sloot nauw aan bij de zucht naar 'nouveautés' die de warenhuizen kenmerkten. De attracties volgden steevast de laatste mode met oog voor diversiteit onder het motto 'voor elk wat wils'. Kortom, de nieuwste economische tendensen reflecteerden zich in de wereld van vermaak.

Zangeressen, danseressen, gymnasten, acrobaten en clowns deden geen beroep op het verstand maar spraken onmiddellijk de zintuigen van de toeschouwers aan. Jong of oud, Gentenaar of 'vreemdeling', allen konden deze attracties onmiddellijk begrijpen. Het universele karakter van de variétéattracties pasten perfect binnen de nieuwste globaliseringstendensen. Zowel het Nieuwe

Cirkus als het Eden-Théâtre en de meeste café-concerten en huurschouwburgen waren met hun ligging in de buurt van het Zuidstation ideaal gelegen om de 'vreemdelingen' te vermaken. Dat deze doelgroep niet te verwaarlozen was blijkt uit volgend citaat naar aanleiding van de opening van het Eden-Théâtre in 1883:

> *'Les Gantois ont donc une des curiosités modernes oû ils pourront mener les étrangers. Espérons que l'entreprise réussira, et que la société qui exploite l'Eden-Théâtre aura à coeur d'engager toujours des sujets de choix et de ne mettre au programme que des morceaux de bon goût, de nature à satisfaire tout le monde.'*[61]

De onverzadigbare drang naar 'nouveautés' of 'nieuwigheden' zou het variététheater echter ook de doodsteek toedienen. Zo zou het vanaf 1905 steeds vaker vervangen worden door de 'nieuwere' spektakelvorm 'cinema'.[62] Daarnaast werd het steeds moeilijker de sensatiezucht van de toeschouwers altijd opnieuw te overtreffen. Rokjes werden steeds korter en kostuumpjes steeds verleidelijker. Variététheaters kregen dan ook van tijd tot tijd bevel te sluiten, zoals bijvoorbeeld het Brusselse Eden-Theater in de nieuwe Onze-Lieve-Vrouw-Ter-Sneeuwwijk in 1890 overkwam nadat het al te verleidelijke karakter van de zaal de reputatie van de buurt op het spel zette.[63] Ook in de Gentse variététheaters loerde hetzelfde gevaar om de hoek, zoals blijkt uit het mission statement van de nieuwe directie M. Delaux Fils in 1889 in het Gentse Eden-Theater: *'Honnêteté, moralité: telle est la devise que nous adoptons pour le choix de nos representations. En attendant votre bonne visite, je vous prie de me croire, Mesdames et Messieurs, votre serviteur très respectueux.'*[64]
Niet toevallig dook ook de naam van bestuurder Heetwinkel uit het Nieuwe Cirkus geregeld op in dossiers met betrekking tot 'blanke slavinnen'.[65]

61 *La Flandre Libérale*, 17 oktober 1883.

62 Jonckheere, *Gentse* variététheaters, 78-83.

63 D. Berger e.a., *Nachtraven, Het uitgangsleven in Brussel van 1830 tot 1940* (Brussel 1987) 71.

64 Vliegende Bladen UGent: map 'Eden-Théâtre'.

65 Convents, *Van kinetoscoop*, 235.

66 Wat Gent betreft: *De Vrije burgersbond*, vakblad van de 'neringdoenden' en *De Herbergier en De Eendracht*, vakbladen van de drankslijters.

67 Vliegende Bladen UGent: map 'Bruxelles-Attractions'.

68 *Anvers-Attractions : journal théâtral, artistique mondain et sportif*,(Antwerpen 1896).

Besluit

Het onderzoek naar de commerciële attracties in de laat-negentiende-eeuwse stad staat nog in de kinderschoenen en dit heeft zo zijn redenen. Enerzijds zorgde het private commerciële karakter ervoor dat hun beleidsdocumenten niet in officiële archieven terug te vinden zijn, dit in tegenstelling tot het gesubsidieerde vermaak waartoe de officiële schouwburgen en musea behoren. Over de commerciële vermakelijkheden had de stad dan ook minder controle waardoor zedenpraktijken sommige zaken in een slecht daglicht stelden en hiermee ook hun sporen uitgewist werden.

Dit hoofdzakelijk Gentse verhaal is vooral gebaseerd op iconografisch materiaal uit de unieke collectie 'Vliegende Bladen' in de Gentse universiteitsbibliotheek. Deze collectie bevat een veelheid aan archiefmateriaal inzake stedelijke attractiecultuur aan het einde van de negentiende eeuw in diverse Belgische steden, aangevuld met materiaal uit stadsarchieven en private archieven. Aangezien de commerciële attracties vaak verbonden waren met het foor- en marktcircuit en openbare feestelijkheden, zit het materiaal hierover vaak verborgen in mappen onder algemene noemers als 'feestelijkheden' of 'vermakelijkheden'.

Naast iconografische bronnen leverde ook een gedetailleerd personderzoek een schat aan informatie op. Elke dag verschenen in de dagbladen rubrieken met 'vermakelijkheden' of 'schouwburgnieuws', waaronder ook verslag werd gegeven van de commerciële attracties. Bovendien plaatsten de uitbaters vaak advertenties in de krant om hun activiteiten aan te kondigen. Slechts wanneer een bepaalde onderneming in contact werd gebracht met zedenpraktijken verdween de naam uit de dagelijkse pers.

Nog gedetailleerder kan men te werk gaan wanneer men registers met betrekking tot de armenbelasting raadpleegt. Elke commerciële vorm van vermaak diende immers een bepaald percentage van de omzet af te geven aan de stad waarmee vervolgens liefdadigheidsprojecten werden ondersteund. Wanneer deze registers geraadpleegd worden, krijgt men een uitgebreid overzicht van uitbaters en de omzet van hun vermakelijke ondernemingen in de stad. Informatie met betrekking tot de reglementeringen en ordevoorschriften van de populaire attractievormen vindt men terug in verslagen van de gemeenteraad, de overtredingen hierop in de dossiers van de lokale politie.

Het verhaal van de laat-negentiende-eeuwse saneringsprojecten, het ongenoegen van kleinhandelaars ten aanzien van marktkramers en de opkomst van de groothandel in de stad werden reeds gedocumenteerd door diverse historici. Toch kunnen ook dergelijke bronnen nog nieuwe informatie verstrekken inzake de attractiecultuur. Vaktijdschriften van de herbergiersbond of kleinhandelaars[66] bieden interessante informatie zoals de oprichting en doelstelling van verenigingen als Gent-Attractions, Bruxelles-Attractions[67] of Antwerpen-Attractions.[68]

De link tussen de economische expansie van de stad en de opkomst van een stedelijke commerciële attractiecultuur in de vorm van café-concerts en variétéschouwburgen werd tot op vandaag nauwelijks beschreven in België. Verder onderzoek binnen dit domein in diverse steden is dan ook aangewezen. Met deze kennis in het achterhoofd kan men ook anders gaan kijken naar de organisatie van stedelijke feestelijkheden en de ontwikkeling van stadsbuurten zoals de stationsbuurt aan het einde van de negentiende eeuw.

Beknopte bibliografie

F. Adriaenssen, D. Delbeke-Casteleyn, R. De Herdt, e.a., 'Urbanisatie in de 19de eeuw', *Tijdschrift voor geschiedenis van techniek en industriële cultuur*, 4;1/2 (1986).
D. Berger, D. Colard, M. De Reymaker e.a., *Nachtraven, Het uitgangsleven in Brussel van 1830 tot 1940* (Brussel 1987).
M. Boone en G. Deneckere, (reds.), *Gent, stad van alle tijden* (Antwerpen 2010).
A. Capiteyn, e.a., *Gentse torens achter rook van schoorstenen, Gent in de periode van 1860-1895* (Gent 1983).
L. Cocquyt, e.a., *Werk en plezier rond het Zuidkwartier, Stadsgids* (Gent 1984).
E. Collet, (red.), *Delhaize "De Leeuw", Kruideniers sinds 1867* (Tielt 2003).
G. Convents, *Van kinetoscoop tot ciné-café* (Leuven 2000).
H. De Bot, G. Deseijn, G. Rogge, e.a., *Gent op het spoor, stations maken de stad* (Gent/Kortrijk 2010).
R. De Meyer en L. Prims, *Het Zuid (Antwerpen 1875-1890) : architectuur en maatschappij*, (Schoten 1993).
E. Jonckheere, *Gentse variététheaters van 1880 tot 1914* (onuitgegeven licentiaatsverhandeling UGent) 2007.
E. Jonckheere, *Kijklust en sensatiezucht, een geschiedenis van revue en variété* (Antwerpen/Amsterdam 2009).
M. Keyser, *Komt dat Zien! De Amsterdamse kermis in de negentiende eeuw*, (Amsterdam/Rotterdam 1976).
W. Lustenhouwer, *De geschiedenis van het café-chantant* (Brugge 1987).
R. Miellet en M. Voorn, *Winkelen in Weelde, warenhuizen in West-Europa, 1860-2000* (Zutphen 2001).
P. Roberts-Jones (red.), *Brussel, Fin de siècle* (Saint-Amand-Montrond 1994).
M. Roose (red.), *De kranten van ... Gent*, 1860-1914 (Gent 1996).
M. Van Bergen, 'De Sodaliteit', *Ghendtsche Tydinghen*, 9: 3 (1980).
J. Van De Wiele, (red.), *De Markt* (Leuven 1988).
L. Van Schoors, *Tussen ijzeren weg en Manchonfabriek, honderdvijftig jaar stationswijk Gent Zuid* (Gent 1985).
H. Van Werveke, *Gent, schets van een sociale geschiedenis* (Gent 1947).

Biografie

Evelien Jonckheere (°Roeselare, 1985) won in 2007 de Vlaamse Scriptieprijs met haar scriptie 'Gentse Variététheaters van 1880-1914', waarmee ze afstudeerde als Kunstwetenschapper aan de UGent. Sinds januari 2008 voert ze een doctoraatsonderzoek naar Belgische variététheaters. In mei 2009 verscheen haar boek 'Kijklust en sensatiezucht, een geschiedenis van revue en variété' bij Meulenhoff/Manteau, samen met de tentoonstelling 'De dolle jaren van het variététheater' in het Gentse museum Huis van Alijn.