

WOORD VOORAF

Jari Demeulemeester

2

ARCHIEFAANWINSTEN

VERZAMELING EVERE PIETER CNOPS

Wim van der Elst

9

DE KVS, EEN HUIS VOOR VLAMINGEN

Jolien Gijbels

15

DIGITALISEREN VAN AUDIOVISUELE BRONNEN

Pieter De Praetere

33

CURIOSUM

OPEENS WAS HIJ ER

DE BRUSSELSE STRAATZANGER

Mariet Calsius

63

AAN DE SLAG MET ODIS-2!

EUROPESE INFRASTRUCTUUR VOOR HISTORISCH ONDERZOEK
EN ERFGOEDONTSLUITING

Peter Heyrman, Joris Colla

67

ARCHIEF TE GAST

DE ARCHIEFDIENST VAN DE MIVB

EEN JONGE DIENST MET AMBITIE

Sabrina Keyaerts en Stephanie Waeyenbergh

73

KRONIEK Jimmy Koppen

78

WOORD VOORAF

Jari Demeulemeester

‘Past ain’t past, if it doesn’t exist’

las ik onlangs op een Amerikaanse historische prent. En inderdaad, er verandert veel in het Brussels bestaan van archieven en archiefvormers. Het AMVB volgt al deze verschuivingen en veranderingen op de voet door ze zorgvuldig te registeren, bewaren en te ontsluiten naar menig geïnteresseerde. Want nergens hoort het verleden meer thuis dan in een archief. Maar zelfs wie zich in het verleden stort kan niet zonder de hartenklop van Magister Tijd die ons allen binnen roept wanneer het hem past. Zo moesten we in augustus het heengaan betreuren van Frans Adang, geliefd AMVB-medestander, beginselvast Vlaams en de verpersoonlijkte levenslust. En ook Marian Van Kerckhoven, befaamde theateronderzoekster bij het Kaaitheater, Ivo Goris, medebezieler van de Vlaams-Brusselse renaissance in de jaren 1970, Lou Boisshot, dertig jaren lang vertrouwde figuur in jeugdkringen van deze hoofdstad en in de A.B. en Victoire Coninckx verdwenen onlangs uit het bonte landschap van de Brusselse Vlamingen. Dit is slechts een kleine greep uit het wegwijnende vrijwilligerslegioen.

Al deze lieden en zovele anderen hebben enthousiast en doelmatig het weefsel van Vlaams-Brussel geweven. De herinnering aan de ijver van die koene werkers blijft verder leven in onze werkzaamheden. Het AMVB wil deze geschiedenis samen met dit netwerk van actoren in het Nederlandstalig verenigingsleven valoriseren. De 90-jarige viering van de Vlaamse Club voor Kunst, Wetenschappen en Letteren ging dus niet zomaar aan ons voorbij. Samen met de enthousiaste leden van deze vereniging werkten we aan de opbouw van een overzichtstentoonstelling. Tijdens de

Nocturnes vertelden de bezoekers aan de hand van foto’s, archiefstukken en schilderijen over hun ervaringen en hoogtepunten van deze Brusselse vereniging.

Er beweegt dus veel in het Brussels archieflandschap en daar brengen wij u in deze *Arduin* graag van op de hoogte. Op het menu staan de aanbevelingen over het bewaren van het audiovisueel materiaal en als aanwinst het archief van Pieter Cnops. We willen de ambities van het MIVB-archief ook met jullie delen en meer leren over de Victor De Ruyterperiode in de KVS. Bij wijze van afscheid heeft Mariet Calsius een bijdrage geschreven voor de curiosumrubriek. Uit de jongste twee jaren weten we dat onder haar goedlachse toon een hardnekkig professionalisme schuil gaat. Zij verzorgde met veel gedrevenheid de hoofdredactie van ons lijfblad en visitekaartje *Arduin*. De Odisfolder als bijlage is een warme oproep om gebruik te maken van de nieuwe mogelijkheden in dit programma.

Wij hopen dat u deze brede waaier aan artikels zal kunnen smaken. Als voorzitter heb ik althans het volste vertrouwen in de schrijversploeg die ons rijk belevingsinstrument tweemaal per jaar tot bij u, getrouwe lezer, moet brengen.

En dan deze uitsmijter: de lezer, die in eigen kring nog relicten op de kop kan tikken van het aloude Vlaams-Brussels spektakel *De Brusselse straatzanger* zal door ons gastvrije team op schoon gezang worden onthaald.



Verzameling Pieter Cnops: herberg en winkel van de familie Van Obberghen in de Sint-Vincentiusstraat in 1932. Het kleine meisje rechts is Joanna Van Obberghen, de echtgenote van Pieter Cnops.

VERZAMELING EVERE PIETER CNOPS

Wim van der Elst

Het pas verworven archief van Pieter Cnops is ongetwijfeld de grootste en volledigste documentatie over de geschiedenis van Evere, van landelijk dorp tot verstedelijkt deel van de agglomeratie. Lange tijd maar een gemeente van tweede rang levert het nu met Rudi Vervoort zelfs de minister-president van het Brussels Gewest!

Pieter Cnops

Pieter Cnops (Evere 30 september 1928 – Brussel 10 december 2012) heeft heel zijn leven in Evere gewoond. Hij is er in 1950 gehuwd met Jeanne Van Obberghen, uit een Everse familie die er al generaties landbouwers en herbergiers-bloemisten telde. Hij moet van in zijn jeugd al geboeid zijn geweest door de geschiedenis van zijn dorp, daarin aangemoedigd door Jan Lindemans die hem op weg zette naar een wetenschappelijke aanpak. Na zijn humaniora in het Sint-Pieterscollege tijdens de oorlogsjaren en zijn legerdienst trad hij in 1949 in dienst bij de hoofdkas van de Nationale Bank. Hij zou er later medeoprichter worden van het Museum voor Geld en Geschiedenis, zich toeleggen op numismatiek, vele tentoonstellingen organiseren en artikels over diverse onderwerpen publiceren in het tijdschrift voor het personeel van de Nationale Bank van België.

Oogst van oplegajuntjes in de Walckiersstraat in 1935

Vrijwel onmiddellijk na zijn aanstelling bij de bank begon hij 's middags opzoekingen te doen in het nabijgelegen Rijksarchief. Hij moet jaren besteed hebben aan het uitpluizen van de kerkarchieven. Een massa bewaarde afschriften van de schepenbank e.a., oorspronkelijk met de hand genoteerd en later als fotokopie, getuigen van zijn intense opzoekingsactiviteiten. Dit ijverig doorzettingsvermogen leidde in 1951 al tot een eerste artikel in *Eigen Schoon en De Brabander* (ESB), het tijdschrift van het Geschied- en Oudheidkundig Genootschap van Vlaams-Brabant (nu het Koninklijk Historisch Genootschap van Vlaams-Brabant en Brussel). Het handelde over 'Volksvermaak te lande, in Brabant, in 't begin van de 18de eeuw, naar wat we daarover te Evere vernemen' en was gebaseerd op een *Manuael Boeck der Cure* van Evere, aantekeningen van pastoor Joannes-Antonius Aerts, bewaard in het kerkarchief. Het behandelt de Sint Sebastiaansgilde, de Jongmangilde en Klein Jongmangilde, prijskampen, meifeesten, 'labaaieren' en kermis. Jan Lindemans die als mede-auteur optrad nam de algemene context voor zijn rekening, met vergelijkingen uit Opwijk en Merchtem. Het was het eerste artikel in een lange reeks die in ESB zou verschijnen, het laatste nog in 2011 over de Leekaertstraat in Evere. In 2001 bracht ESB een huldenummer voor Pieter Cnops uit. Het bevatte een bibliografie over zijn leven en een lijst van 168 publicaties waarvan het merendeel over Evere. Dat huldenummer kwam er omdat hij in het jaar 2011 al 50 jaar werkend lid was. In 1961 werd hij penningmeester van het Genootschap en zou dat blijven tot hij in 2006 door mij werd opgevolgd. Zijn bibliografie werd door hemzelf nog vervolledigd. Zijn zoon en ik hebben deze verder aangevuld tot zijn overlijden en het komt neer op 222 publicaties.



Pieter Cnops in zijn museum van Evere

Ereburger

Pieter Cnops zou zich ook plaatselijk inzetten. Hij was tientallen jaren 'voorlezer' in de Sint-Vincentiuskerk, actief in verschillende verenigingen, betrokken bij alle culturele en geschiedkundige initiatieven in Evere. Hij publiceerde tal van bijdragen in het tijdschrift van de Geschiedkundige Kring van Evere, in *Everna*, het maandblad van het gemeenschapscentrum, in het blad van het gemeentepersoneel *persEVERER-en*. In 1972 en 1975 verschenen boekjes met oude postkaarten van Evere uit zijn verzameling in de reeksen uitgegeven te Zaltbommel. In 1997 kwam bij Het Streekboek een lijvig boek uit, *Evere vroeger – Evere jadis* (211 p.), bedoeld als een eerste deel. Aan het vervolg is hij blijven werken en hij heeft er een massa teksten en illustraties voor bijeengebracht. We zullen onderzoeken of we het alsnog kunnen uitgeven.



Boven: Toen "rademakers" nog karrenwielen maakten
Onder: Klompenmakers bij 't Blokske in 1918

In 1994 richtte hij het gemeentelijk museum op in een voormalige dokterswoning in de Stuckensstraat. Tot kort voor zijn dood was hij er de vrijwillige conservator van en organiseerde er verschillende tentoonstellingen. Van daaruit zette hij zijn opzoekingen voort die leidden tot tientallen artikels over alle mogelijke aspecten van het Everse verleden. Hij waakte ook nauwgezet over alles wat over Evere verscheen om fouten of onnauwkeurigheden recht te zetten. In 2011 werd zijn verdienste door de gemeenteoverheid erkend met de titel 'ereburger van het jaar' die toen voor het eerst werd toegekend. Maar meer nog dan het museum was hijzelf het geheugen, de geschiedenis van Evere en het valt te vrezen dat met zijn verdwijnen ook de bezieling en stuwende kracht erachter verloren gaat.

Archief

Wat we in elk geval moeten redden is de enorme verzameling die hij over Evere had bijeengebracht. Het huis dat Pieter Cnops met zijn echtgenote Jeanne Van Obberghen in 1956 in de Ed. De Knoopstraat had gebouwd en nooit verlaten heeft, was van de garage en de kelders tot de zolder volgestapeld. Zijn drie kinderen hebben niet de mogelijkheid dat allemaal te bewaren, laat staan toegankelijk te maken voor onderzoek, maar willen wel het levenswerk van hun vader niet verloren zien gaan. Hij had zijn zoon Jos uitdrukkelijk gevraagd een onderkomen voor zijn archief te vinden. De gemeente Evere toonde niet echt interesse, in het museum is geen plaats en in het beste geval zou alles in een kelder of zolder als oud papier onaangeroerd liggen wachten tot de onvermijdelijke opruiming... Het Historisch Genootschap had evenmin een aangepaste opvang. Er is zeker geen plaats of ruimte in de abdij van Affligem waar het archief van ESB is opgeslagen maar waar het niet consulteerbaar is. Bovendien oogt de toekomst, zoals voor de meeste abdijen, toch maar onzeker. En het zou toch maar raar zijn als een archief dat voor meer dan 90 % over Evere gaat buiten Brussel te zien belanden... Zo kwam het AMVB in beeld. En we mogen er aan toevoegen dat de Brusselse minister Guy Vanhengel, buurman van Pieter Cnops die piste voluit steunde, verwijzend naar wat Herman Mennekens met zijn familiearchief heeft gedaan.

In de loop van de maand augustus heeft Jos Cnops meer dan 60 grote verhuisdozen plus nog enige tientallen kleinere tot bij mij gevoerd voor een eerste sortering en klasering. De summiere inventarissen die wij opstelden beslaan al meer dan 50 pagina's. We kunnen daar natuurlijk niet in detail op ingaan maar om enig idee te geven van de meer dan 20 dozen die al naar het AMVB zijn overgebracht en die we als 'archief' bestempelen (niet de boeken, tijdschriften, plannen en kaarten, enz.) toch het volgende:

- drie dozen over de geschiedenis van de kerken, parochies, kerkgoederen, kunstwerken (met inbegrip van afschriften of fotokopies van de beraadslagingen van de kerkfabrieken);
- twee dozen over Everse families met genealogische opzoekingen en stambomen (er

zijn er ook nog tientallen opgerold op groot formaat);

- drie dozen over straten en gebouwen. Pieter Cnops heeft het zover gedreven dat hij vertrekkend van de kadasterplannen en –gegevens per perceel opgezocht heeft wanneer er gebouwd en verbouwd is, wie er achtereenvolgens gewoond heeft. Hij heeft ook de samenstelling van families gereconstrueerd;

- twee dozen over alle mogelijke verenigingen, met ook originele verslagboeken zoals de standregelen uit 1895 van het Syndikaat der Brabantsche Moeshoveniers, procesverbalen van de Harmonie Sint Cecilia, de Harmonie van Paduwa, de schuttersvereniging en fanfare Leopold, enz.

- twee dozen over de politieke geschiedenis, met afschriften en uittreksels van de beraadslagingen van gemeenteraad en schepencollege, dossiers over de verkiezingen, over burgemeesters, schepenen en gemeentepersoneel, over scholen en onderwijs;

- twee dozen met alle mogelijke publicaties over Evere, en nog aparte documentatie over de luchtvaartgeschiedenis, de witloofteelt, de steenbakkerijen, de windmolen (waar nu het Museum van de Voeding is);

- een doos over de oorlogen, vooral dan over de Tweede Wereldoorlog waarin Evere zwaar te lijden had van bombardementen en een ganse wijk van de kaart werd veegd. Over die periode heeft Pieter Cnops een boek gemaakt dat afgewerkt is en hopelijk postuum zal uitgegeven worden.

Complementair bij dit alles is een enorme en unieke fotoverzameling die wij schatten op meer dan 5.000 stuks plus nog een 1.000 dia's. Daar zitten oude familieportretten en foto's van alle mogelijke verenigingen, feesten, vieringen, stoeten, enz. bij. Maar er zijn ook reeksen foto's die Pieter Cnops zelf kort na de oorlog heeft gemaakt. Een groot deel brengt de schade die door de bombardementen is aangericht in beeld. Hij heeft duidelijk geprobeerd de evolutie van Evere van landelijk dorp tot stedelijke agglomeratie vast te leggen door zelf of door beroepsfotografen op uiteenlopende tijdstippen ganse reportages van alle straten en wijken te laten maken. Het is als het ware een visueel beeld van de naoorlogse geschiedenis. Het hoeft geen betoog dat zoiets bijzonder waardevol is.

Hopelijk vindt het AMVB de komende jaren de tijd en mankracht om dit alles degelijk te ontsluiten. Want het lijkt geen twijfel dat al wie ooit nog over Evere iets wil opzoeken of onderzoeken zich tot één adres moet wenden.

DE KVS, EEN HUIS VOOR VLAMINGEN

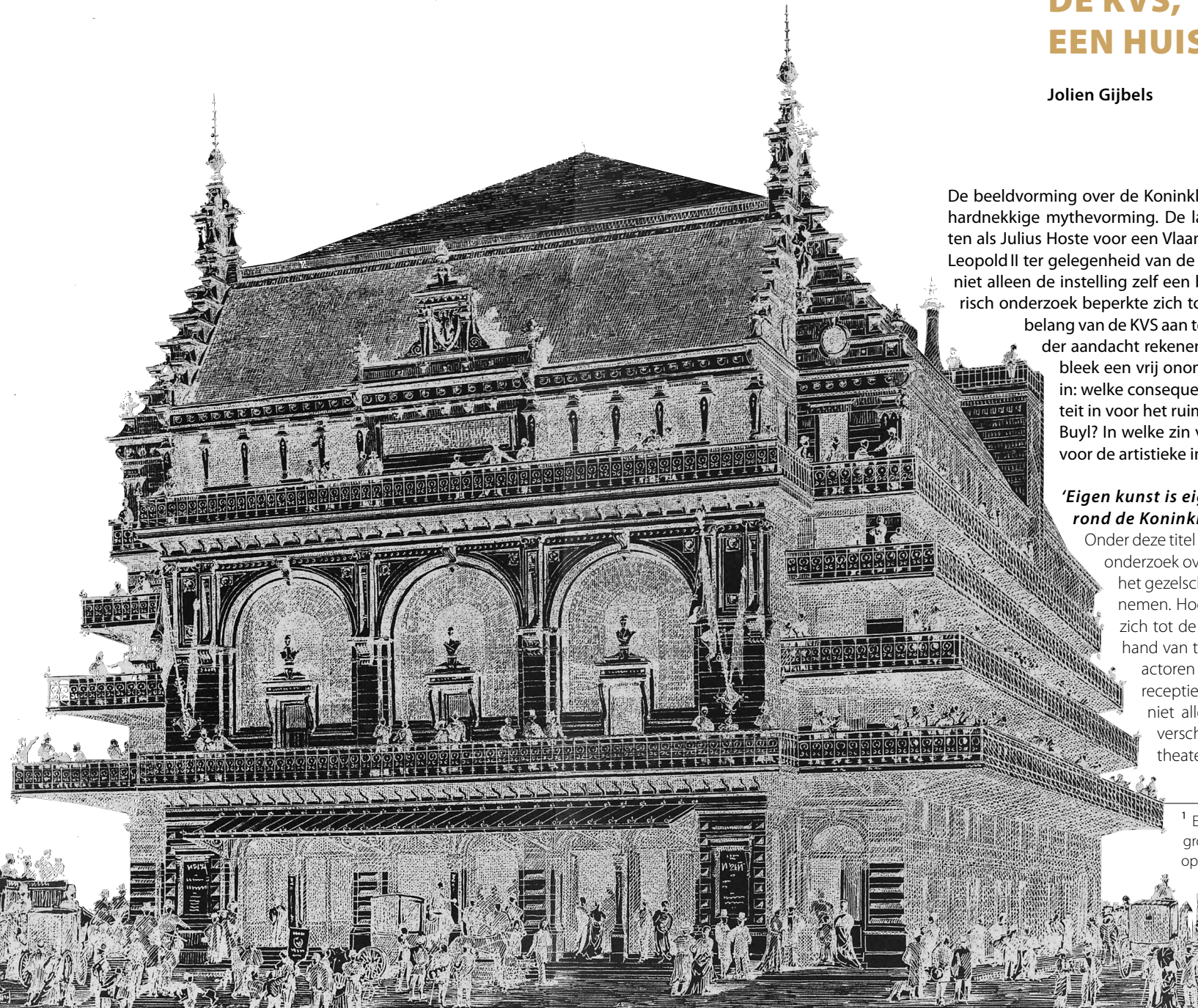
Jolien Gijbels

De beeldvorming over de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) getuigt van een hardnekkige mythevorming. De lange strijd van negentiende-eeuwse flaminganten als Julius Hoste voor een Vlaams theater en de Nederlandstalige toespraak van Leopold II ter gelegenheid van de inhuldiging van het gebouw in 1887 verleenden niet alleen de instelling zelf een bestaansrecht, ook het merendeel van het historisch onderzoek beperkte zich tot deze vroege schouwburggeschiedenis om het belang van de KVS aan te tonen. De twintigste eeuw kon op heel wat minder aandacht rekenen. Vooral de periode na de Tweede Wereldoorlog bleek een vrij onontgonnen terrein.¹ Dit artikel gaat daar dieper op in: welke consequenties hield de definiëring van de 'Vlaamse' identiteit in voor het ruimere artistieke beleid van directeurs De Ruyter en Buyl? In welke zin vormde deze 'Vlaamse' identiteit een struikelblok voor de artistieke interactie met andere gezelschappen?

'Eigen kunst is eigen leven'. Vernieuwing en traditie in en rond de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (1956-1977)

Onder deze titel vult mijn masterproef deze leemtes in het historisch onderzoek over de KVS aan door de ruime artistieke werking van het gezelschap vanaf 1956 tot en met 1977 als uitgangspunt te nemen. Hoe verhiel een traditionele schouwburg als de KVS zich tot de vernieuwingen binnen het theaterwezen? Aan de hand van twee benaderingen, de invalshoek van de artistieke actoren die meewerkten aan de KVS-producties zelf en de receptie van het opgevoerde theater, levert dit onderzoek niet alleen een kleurrijke instellingsgeschiedenis op, het verschaft ook inzicht in het bredere Vlaamse en Brusselse theaterwezen.

¹ Enkel het onderzoek van Sara Arnauts heeft zich over grotendeels dezelfde periode ontfemd maar focuste enkel op de veranderingen die onder theaterdirecteur Victor de Ruyter werden geïmplementeerd. ARNAUTS (Sara). *De KVS onder directeurschap van Vik de Ruyter (1956-1972)*, onuitg. masterproef Universiteit Antwerpen, Antwerpen, 2009.



Het uitgangspunt zijn de vier doelstellingen die de nieuwe ambitieuze directeur Victor de Ruyter in 1956 voor zichzelf had uitgetekend om de roem van de KVS te vergroten: commercialisering, professionalisering, internationalisering en de 'Vlaamse' profilering van het gezelschap. De eerste twee elementen konden in de jaren 1950 en 1960 rekenen op succes. Hij maakte van de schouwburg een trekpleister door een doorgedreven commercieel beleid. Daarnaast slaagde hij er tot op zekere hoogte in om de schouwburg te bevrijden van zijn amateuristische reputatie door de praktijken binnen het gezelschap te professionaliseren.

Maar niet alles liep van een leien dakje. Tussen de ambities van de directeur en de realiteit bestond vaak een grote kloof. Dat had in eerste instantie met een gebrek aan een duidelijke profilering te maken. Twee van zijn ambities, een duidelijk 'Vlaams' profiel en een internationale uitstraling, bleken reeds vanaf 1956 een moeilijk huwelijk. Hoe kan een gezelschap internationale bekendheid verwerven als het blijft vasthouden aan een provincialistische houding? Maar op de weg naar prestige ondervond het gezelschap ook veel tegenkanting van buitenaf. De starre Belgische toneelinfrastructuur verhinderde een duurzame samenwerking met andere gezelschappen maar ook de regionale gerichtheid van de pers was een doorn in het oog van De Ruyter. Bovendien laaiden de gemoederen binnen het gezelschap zelf geregeld op. De strakke hiërarchische structuur verhinderde de aspiraties van een aantal acteurs en regisseurs die als schakels in het grote geheel weinig in de pap te brokken hadden.

Alle punten van het artistieke beleid van De Ruyter en zijn opvolger Nand Buyl in 1972 wijzen ondubbelzinnig in één richting: het primaat van de traditie. Schouwburgen waren als professionele stadstheaters verantwoording verschuldigd aan een grote gemeenschap, terwijl kleine artistieke gezelschappen zich konden richten op nieuwigheden, zo luidde de redenering. Als traditioneel stadsgezelschap achtten de directeurs het dan ook niet geoorloofd dat de KVS zich zou vergoöien aan experimenten voor een elitair publiek. Ook na het revolutiejaar 1968 vond er, ondanks de groeiende kritiek in de pers en de financiële crisis waarin de KVS belandde, geen koerswijziging plaats. Deze traditionele gerichtheid van de KVS valt echter niet enkel te herleiden tot een risicoloze programmering. Zij heeft in se te maken met de 'Vlaamse' functie die de KVS voor velen moest vervullen.

De Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) is het laatste decennium ingrijpend van gezicht veranderd. Sinds de komst van artistiek directeur Jan Goossens in 2001 profileert de KVS zich als een open Vlaams stadstheater dat inspiratie zoekt in de directe grootste-delijke omgeving. Dat het ooit anders was, hoeft niet te verbazen na een blik op de gerenoveerde schouwburg in de Lakensestraat. Het statige gebouw, dat met trots de borst-

beelden van de Nederlandstalige toneelschrijvers Willem Ogier, Joost van den Vondel en Pieter Langendijk etaleert, roept een nostalgisch beeld van vervlogen ambities op.

In dit artikel ligt de focus op de 'Vlaamse' identiteitsconstructie rond de KVS waarop het artistieke beleid van 1956 tot en met 1977 in essentie beruiste. Hoe leverde het 'Vlaamse' profiel van het gezelschap en de provincialistische houding die ermee gepaard ging problemen op voor de andere ambities van De Ruyter? Hoe kan een schouwburg naast een Vlaams profiel ook nationale en internationale allures bezitten? Dit artikel gaat dieper in op deze vragen. Tenslotte verschuift de blik naar het revolutiejaar 1968 als breukmoment om het failliet van de traditionele 'Vlaamse' profilering van de KVS duidelijk te maken.

'Vlaams' bolwerk

Met de uitspraak 'Eigen kunst is eigen leven' ter gelegenheid van de inhuldiging van het statige KVS-gebouw in 1887 bracht de Brusselse burgemeester Karel Buls zijn vreugde onder woorden over de totstandkoming van de schouwburg. Daarna was het de beurt aan Leopold II die de toevoorders toesprak in het Nederlands. Samen met de voorafgaande pogingen – of 'strijd' – van Brusselse flaminganten als Julius Hoste om een Vlaams theater te vestigen vormden deze gebeurtenissen de ingrediënten voor het bestaansrecht van de KVS tot diep in de twintigste eeuw.

De KVS stond lange tijd symbool voor de ruimtelijke Vlaamse aanwezigheid in Brussel. Het gebouw moest aantonen dat Vlaams theater leefbaar en noodzakelijk was in Brussel. Het deed dienst als ankerpunt of bolwerk waar Vlamingen elkaar konden ontmoeten om als een gemeenschap naar theater te gaan kijken. Bovendien werd de Vlaamse aanwezigheid in Brussel na de Tweede Wereldoorlog des te noodzakelijker geacht omdat de Vlamingen in de minderheid waren geraakt door de onophoudelijke verfransing.

Het idee van de noodzakelijke Vlaamse aanwezigheid behoorde in de jaren 1950 en 1960 tot de algemene consensus. Verschillende instanties aanzagen het bestaan van Vlaamse instellingen als de KVS als noodzakelijk. In de eerste plaats pleitte De Ruyter zelf vanaf 1960 op geregelde tijd voor een tweede Vlaams platform van de KVS. Maar soms zag hij de toekomst nog veel grootser. In een brief aan Guido van Gheluwe uitte De Ruyter zijn wens om de Vlaamse ruimtelijke aanwezigheid te verankeren in een Vlaamse wijk: 'Ik bedoel dat in de hoofdstad een soort Vlaamse wijk zou moeten groeien en het embryo daarvan is sinds lang aanwezig. Als we beginnen bij het Vlaams huis bij de Beurs, de Beursschouwburg, en we komen naar het Noordstation toe vinden we in de Emile Jacqmainlaan *De Standaard* en *Het Laatste Nieuws*, en in de Lakensestraat eindelijk de Vlaamse schouwburg.'²

² BE AMVB 056 KVS-Archief: 15: brief Victor De Ruyter aan Guido van Gheluwe, 22 juni 1965.

Ook de Vlaamse overheid zag de verfransing met lede ogen aan. Renaat Van Elslande, die sinds 1961 als minister een expliciet culturele bevoegdheid waarnam, zette daarom in op een spreidingsbeleid. Door Brussel te voorzien van Vlaamse culturele instellingen hoopte hij de Vlaamse aanwezigheid te verstevigen.³ Daarnaast berichtten ook de Vlaamse journalisten over hun ongenoegen of vreugde als er in het theaterseizoen respectievelijk te weinig of juist erg veel Vlaamse initiatieven in de schouwburgen tot stand waren gekomen. Het merendeel van de critici hield de KVS dan ook verantwoordelijk voor het serveren van Vlaamse kost voor een groot Vlaams publiek. In 1954 bleek dat heel duidelijk toen de voormalige directeur Louis De Bruyn werd bekritiseerd omdat zijn beleid onvoldoende publiek aantrok.⁴ Tenslotte redeneerden ook een aantal schouwburgbezoekers zoals Frans De Schrijver dat hun aanwezigheid noodzakelijk was om aan te tonen dat Vlaams theater leefbaar was in Brussel.⁵

De Vlamingen die samen als een groep de culturele KVS-taferelen aanschouwden, zouden versterkt als gemeenschap de schouwburg verlaten. Zo luidde althans de redenering. Een schouwburgavond was natuurlijk bij uitstek geschikt voor het kweken van een dergelijke elite, aangezien het in de jaren 1950 en 1960 als een hoogstaande gelegenheid werd gezien. Volgens De Ruyter was het dan ook niet meer dan normaal dat iedereen deftig voor de dag kwam om 'het naar voren treden van een mondaine en culturele elite' te bevorderen.⁶

Maar nog belangrijker was de didactische opzet van theater. Vooral door het 'beschaafde' taalgebruik op het podium hadden de bestaande grote Vlaamse stadstheaters, de KVS en de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) in Antwerpen, de taak een culturele elite voort te brengen die op haar beurt een sterker Vlaams zelfbewustzijn zou uitdragen. De Ruyter zag de 'Vlaamse strijd' dan ook wezenlijk als een 'taalstrijd'. Volgens hem moest het gezelschap zich wapenen tegen de diverse dialecten omdat zij enkel de minderwaardigheid versterkten.⁷ De oplossing zag hij in het nabijgelegen noorden. De acteurs moesten zich baseren op het taalgebruik in Nederland om het algemeen Nederlands zo fatsoenlijk mogelijk uit te spreken. De intensieve culturele betrekkingen die de KVS met Nederlandse

³ DE PAUW (Wim). *Absoluut modern. Cultuur en beleid in Vlaanderen*, Brussel, 2007, p.44.

⁴ AMVB, KVS-Archief: 88: E.V.C., 'De hernieuwing van het bestuur in de Kon. Vlaamse Schouwburg: een belangrijke beslissing voor het Vlaamse cultureel gezag van de hoofdstad', in: *Het Volk* (26 januari 1954).

⁵ BE AMVB 056, KVS-Archief: 39: brief Frans De Schrijver aan Victor de Ruyter, 17 februari 1962.

⁶ BE AMVB 056, KVS-Archief: 20: Victor De Ruyter, 'open brief aan Roland', [1968].

⁷ BE AMVB 056, KVS-Archief: 3: brief Victor De Ruyter aan Roger Limbourg, 3 oktober 1958 en BE AMVB 056, KVS-Archief: 18: brief Victor De Ruyter aan Karel Aerts, 18 februari 1967.

gezelschappen onderhield, pasten met andere woorden perfect in dit denkkader. De Ruyter wilde een bijzondere band met Nederland smeden om Vlaanderen als cultuurgemeenschap in zijn identiteit te sterken.

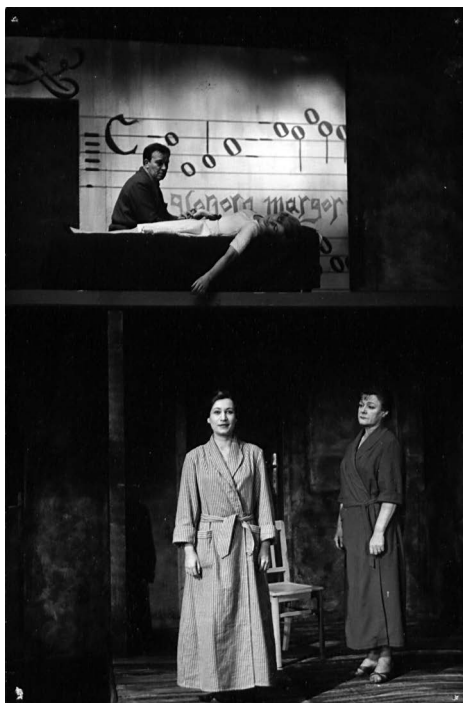
Ook de pers en de schouwburgbezoekers schaalden zich achter de rol van opvoeder die de KVS vervulde. Zo berichtten journalisten wel eens enthousiast over de 'beschaafde' taal en vergastten een aantal ijverige theaterkijkers De Ruyter op hun taaladvies na een voorstelling. De bezorgdheid ging vooral uit naar de wering van Franse invloeden. Ook een te 'Hollandse' manier van spreken kon op de nodige afkeuring rekenen. De Vereniging voor Beschaafde Omgangstaal tikte de KVS wel eens graag op de vingers wanneer woorden als 'lokatie' op het publiek werden afgevuurd. Zelfs spraakwatervallen achtten sommige bezoekers nefast voor bepaalde toeschouwers die het tempo niet konden volgen omdat 'die nog niet zo heel ver staan met de beschaafdheid'.⁸

Tenslotte blijkt het 'Vlaamse' profiel natuurlijk ook uit de opvoeringen zelf. In 1956 nam De Ruyter zich voor om zoveel mogelijk Vlaams werk op de planken te brengen. Soms maakte de directeur een uitzondering op het traditionele repertoire van klassiekers en moderne commerciële stukken door kansen te geven aan een meer gewaagd Vlaams stuk. Vooral Hugo Claus werd in de KVS met open armen ontvangen. Zijn stukken kregen, in tegenstelling tot de andere Vlaamse auteurs van zijn generatie, meermaals de kans op een schouwburgvertoning. De bloei van de Vlaamse toneelschrijfkunst en de schouwburgvertoningen van stukken van aangekondigd jong talent als Tone Brulin ontketenden dan ook een optimistische sfeer bij de Vlaamse pers op het einde van de jaren 1950.⁹

De vreugdekreten in de pers waren echter van korte duur. Het bleek niet gemakkelijk om het repertoire te vullen met kwaliteitsvolle Vlaamse producties, vooral omdat er geen uitgebreid canon bestond om uit te putten. Daarom stelde De Ruyter het repertoire jaarlijks samen uit een amalgaam van West-Europese klassiekers en eigentijdse commerciële stukken. De Vlaamse noot in deze KVS-formule was dan ook meestal schaars. Vanaf het begin van de jaren zestig sloeg het optimisme om in kritiek op de

⁸ BE AMVB 056, KVS-Archief: 36: brief S. J. Ligot aan Victor De Ruyter, 18 oktober 1956 en BE AMVB 056, KVS-Archief: 408: brief Roger Limbourg aan Victor De Ruyter, 1 oktober 1958; BE AMVB 056, KVS-Archief: 39: brief Jo Dejaeger-Wolff aan Victor De Ruyter, 31 augustus 1961 en BE AMVB 056, KVS-Archief: 1066: P. Van Morckhoven, Claus "Suiker" in KVS Brussel. Marguerite Gauthier in sfeer van Zola, in: *De Standaard*, 26 april 1965.

⁹ BE AMVB 056, KVS-Archief: 908: 'Kreatie van Nu het dorp niet meer bestaat van Tone Brulin, in het K.V.S.', in: *De Standaard*, 5 november 1956; BE AMVB 056, KVS-Archief: 908: M. 'Succesrijke creatie van Nu het dorp niet meer bestaat in K.V.S.', in: *Het Volk*, 18 november 1956 en BE AMVB 056, KVS-Archief: 908: J. Guimaud, 'Une création Belge en langue flamande. Le village est assassiné', in: *Le Soir*, 18 november 1956.



Een bruid in de morgen, 1965: Victor de Ruyter wilde dit stuk van Hugo Claus al in 1957 op de planken brengen maar door de laattijdige respons van Claus op zijn vraag naar de toelating tot opvoering bleek dat niet meer mogelijk.

onvoldoende om zich op te beroepen. Ook de didactiek had afgedaan. Maar vooraleer hier een blik op te werpen, is het belangrijk om de tegenstrijdigheden in het KVS-beleid van de jaren 1950 en 1960 in kaart te brengen.

Ieder voor zich

Vanuit de visie dat de KVS een belangrijke rol had te vervullen voor de Vlamingen ijverde De Ruyter voor een prestigieuze positie van de schouwburg in Vlaanderen. Als Vlaams theater van de hoofdstad leek het hem niet meer dan normaal dat het gezelschap door de politiek, de pers en andere theatergroepen werd gesteund in zijn opvoedende rol. Op politiek vlak ijverde hij voor de status van 'Nationaal Toneel'. Deze functie behoorde sinds 1945 toe aan de Antwerpse KNS die als zodanig de Vlaamse helft van het land moest

schijnbaar onverschillige houding van de schouwburg. Naast de Vlaamse pers stuurde ook de overheid duidelijk aan op een 'betere' Vlaamse invulling van het repertoire. Het Koninklijk Besluit van 18 februari 1964 zette de schouwburg onder druk om stukken van eigen bodem te programmeren. In plaats van de twee Belgische stukken die de KVS vóór de nieuwe regeling per jaar moest opvoeren, werd het gezelschap nu verplicht om vier stukken van Benelux-oorsprong op de planken te brengen waarvan zeker twee van de hand van Vlaamse auteurs. Ondanks de ontevredenheid in de pers over te weinig Vlaams werk bleek het 'Vlaamse' project van de KVS geruggensteund door de politiek, de pers en het schouwburgpubliek. Omwille van zijn culturele betekenis stond het belang van de KVS voorop. Dat verklaart ook waarom de toeschouwers de traditionele KVS-formule smaakten. Toen omstreeks 1968 het pleidooi voor culturele vernieuwing op de voorgrond trad, bleek de 'ruimtelijke aanwezigheid'

bedienen met hoogstaande voorstellingen in ruil voor een groot deel van de toneelsubsidies. De Ruyter meende dat de KVS, als kleine broertje van de KNS, stiefmoederlijk werd behandeld en maakte meermaals vruchteloos aanspraak op de titel 'Nationaal Toneel'.¹⁰

Ten tweede had de Vlaamse pers als taak om het aanzien van de KVS in Vlaanderen naar ongekende hoogten te brengen. De Ruyter hekeldde het Vlaamse particularisme – het regionale bereik van de berichtgeving – dat zijn commercieel beleid niet ten goede kwam. Vanaf 1965 pleitte De Ruyter dan ook voor een professioneel theatertijdschrift voor heel Vlaanderen. 'Professioneel' betekende voor hem louter informatief. Het ging niet om een kritische inslag of een interpretatie van het gebrachte toneelstuk maar wel om de feitelijke aspecten die de lezer konden leiden in zijn keuzes.¹¹

Tenslotte zag De Ruyter een constructieve samenwerking tussen de theatergroepen in Vlaanderen als een must. Door andere podia aan te doen kon de KVS pas echt een 'nationale' rol gaan spelen, zo luidde de redenering. Vooral de samenwerkingsverbanden met andere stadsgezelschappen als de KNS en vanaf 1965 Het Nederlands Toneel (NTG) in Gent achtte hij waardevol. Maar ook hier overheerste de regionale gerichtheid van de gezelschappen. Verder dan enkele gastvoorstellingen van het Nationaal Toneel in de Brusselse schouwburg kwam het vaak niet. De volgende uitspraak uit 1959 illustreert treffend de besloten en soms vijandige houding in het Vlaamse toneelwezen van de jaren 1950 en 1960: 'Een Antwerpenaar zal veeleer een vreemd gezelschap in een vreemde taal appreciëren dan een Brussels of een Gents in zijn eigen taal'.¹²

De belangrijke 'nationale' rol van de KVS in Vlaanderen bleef met andere woorden dode letter. De Ruyter zelf, die doorheen de jaren meer en meer werd geconfronteerd met zijn gefnuikt prestigeproject, stak de schuld duidelijk op het politiek beleid, de pers en de andere gezelschappen. Maar is dat wel het volledige plaatje? Enerzijds was er inderdaad, zoals onder andere de klaagzangen van De Ruyter aantonen, weinig artistieke interactie mogelijk door de starre toneelinfrastructuur. Ieder gezelschap richtte zijn ogen binnenshuis op de eigen autonomie. Het grootste probleem daarbij was de grote bemoeienis van de gemeentebesturen in de artistieke gang van zaken. De Vlaamse gezelschappen moesten elk rekenschap afleggen aan het gemeentebestuur omdat ze financieel afhan-

¹⁰ BE AMVB 056, KVS-Archief: 4: brief Victor De Ruyter aan Charles Moureaux, 13 februari 1959.

¹¹ BE AMVB 056, KVS-Archief: 15: brief Victor De Ruyter aan de heer Josi, 12 oktober 1965; Voor een analyse van de gespecialiseerde toneeltijdschriften na de Tweede Wereldoorlog, zie: THIELEMANS (L). *Theaterkritiek in Vlaanderen na 1945 analyse van Vlaamse theatertijdschriften*, onuitg. licentiaatsverhandeling Vrije Universiteit Brussel, Brussel, 1985.

¹² BE AMVB 056, KVS-Archief: 1201: 'De algemene structuur van het toneel in Vlaams België', in: *De Vooruit*, 25 maart 1959.

kelijk waren van de goodwill van de stad. Wanneer de KVS bijvoorbeeld in een andere schouwburg een gastvoorstelling wilde geven, moest het gezelschap eerst onderhandelingen aangaan met het gemeentebestuur van de desbetreffende stad.

De herhaaldelijke weigeringen van de steden Leuven, Antwerpen en Gent illustreren hoe de beslotenheid van het theaterwezen in de hand werd gewerkt door de gemeentepolitiek. Het bestuur van Leuven vertoonde volgens De Ruyter tot 1960 een 'anti-Bruxelloise' houding, terwijl de socialistische besturen van Antwerpen en Gent omwille van de blauwe kleur van de stad Brussel de KVS de toegang tot hun platformen ontzegde. Vooral de Gentse casus illustreert hoe de gemeentepolitiek kon leiden tot discriminatie. Het Gentse bestuur hanteerde namelijk twee prijscategorieën voor gastvoorstellingen: een lage prijs voor de Vlaamse gezelschappen en een hogere prijs voor de Franstalige gezelschappen. De KVS werd echter ondanks het gelobby van De Ruyter voor een betere regeling onder die tweede categorie gerekend met dat gevolg dat het Brusselse gezelschap jaren lang geen voet in de Gentse schouwburg zette.¹³

Anderzijds legde ook de KVS onder De Ruyter niet de openheid aan de dag om de beoogde nationale aspiraties waar te maken. Integendeel zelfs, als theater van de hoofdstad verkeerde de Vlaamse schouwburg in een opvallend geïsoleerde positie in de hoofdstad. Deze beslotenheid was echter onvermijdelijk omdat het discours van de Vlaamse noodzakelijke aanwezigheid in Brussel in se van een oppositiefunctie uitging. De Franstalige theaters en de Franstalige pers keken dan ook met argusogen naar het gevaarte in de Lakensestraat. Dat bleek bijvoorbeeld duidelijk uit een discussie in 1964 toen er een stukje publiciteit voor de KVS in het gratis tijdschrift van het Vlaams Aktie Komitee, *Vandaag en Morgen*, was verschenen. Dat was het startsein voor het satirische weekblad *Pourquoi Pas?* om een aanval op de KVS te lanceren: 'Les Bruxellois qui paient de la publicité à leurs Pires ennemis, c'est le comble!'¹⁴

Ook aan Vlaamse zijde kreeg de KVS regelmatig kritiek te verduren. De vrees was dat hét Vlaamse monument onderhevig was aan verfransingsinvloeden. In 1965 werd De Ruyter door het satirische rechtse blad *'t Pallieterke* op de vingers getikt omdat er een brief met een Franstalig adres uit de schouwburg was vertrokken. Naar aanleiding van deze twee voorvallen werd de directeur verplicht om de KVS op een andere manier te profileren. Aan de redactie van *Pourquoi Pas?* liet hij verstaan dat de KVS als theater openstond voor alle Brusselaars en Belgen, terwijl hij zich voor de redactie van *'t Pallieterke* verdedigde als

¹³ BE AMVB 056, KVS-Archief: 9: brief Victor De Ruyter aan E. van Balbine, 28 augustus 1961.

¹⁴ BE AMVB 056, KVS-Archief: 172: 'Payé par les fransquillons', in: *Pourquoi Pas?*, 22 mei 1964.

een volbloed Vlaming: 'Ik zal het waarachtig zo goed mogelijk en Vlaams doen!'¹⁵

Het 'Vlaamse' profiel van de KVS legde bovendien een hypotheek op de interactie met andere Franstalige gezelschappen in de hoofdstad omdat het op artistiek vlak betekende dat de KVS zich opsloot in de eigen cocon. Of anders gezegd, de theaters lieten zich leiden door het principe 'ieder voor zich'. De Franstalige gezelschappen focusten zich op een eigen repertoire zonder enige interesse in de activiteiten van de KVS, terwijl ook omgekeerd de KVS weinig omkeek naar de andere Brusselse theaters. Het privilegiesysteem, dat bepaalde dat elk theater recht had op een eigen monopolie, zorgde ervoor dat de verschillende theaters niet in elkaars vaarwater kwamen. Concreet betekende het dat de Muntschouwburg mocht waken over de opera's, de KVS Engelstalige, Nederlandstalige en Duitstalige spektakels mocht opvoeren en de Franstalige theaters als het Parktheater en het Théâtre National zich mochten ontfemen over 'spectacles de comédie latine'. De uitzondering op die regel was de goede band die De Ruyter onderhield met de directeur van het Parktheater, Oscar Lejeune. In 1958 vond er een Vlaams-Franstalige toneelruil plaats tussen de theaters en in 1962 ontving De Ruyter de Brusselse regisseur Louis Boxus in zijn midden om de regie van *Sirene* te monteren. Deze gebeurtenissen tonen aan dat De Ruyter zich minder principieel opstelde dan een aantal andere instanties als het Théâtre National dat de toenadering ronduit afkeurde. Ook een aantal trouwe theatergangers, waaronder de vaste abonnee Frans de Schrijver, meenden dat de KVS verzaakte aan zijn 'Vlaamse' plicht door Franstalige invloeden te tolereren in de schouwburg.¹⁶

Tot zover werd duidelijk gemaakt dat De Ruyter zijn ambities om het regionale bereik te overstijgen niet kon waarmaken om twee redenen. Het theaterwezen zelf verhinderde een duurzame samenwerking met andere instanties. Maar ook de eigen 'Vlaamse' profilering liet de KVS in een geïsoleerde positie achter. Het is dan ook ironisch te noemen dat De Ruyter met zijn commerciële beleid een oproep deed aan de Vlamingen in de omliggende gemeentes, terwijl de KVS met de directe buurt grotendeels het contact had verloren.¹⁷

Gevangen in Vlaanderen

Het 'Vlaamse' profiel verhinderde niet alleen de artistieke interactie in eigen land, het

¹⁵ BE AMVB 056, KVS-Archief: 172: brief Victor De Ruyter aan Jean Welle, 29 juni 1964 en BE AMVB 056, KVS-Archief: 14: brief Victor De Ruyter aan Jan Nuyts, 17 april 1965.

¹⁶ BE AMVB 056, KVS-Archief: 39: brief Frans de Schrijver aan Victor De Ruyter, 17 februari 1962 en BE AMVB 056, KVS-Archief: 597: brief Oscar Lejeune aan Victor De Ruyter, 29 juli 1960.

¹⁷ Ter vergelijking. In het interbellum bestond er wel nog een bloeiende interactie met de volkse handelswijk waarin de KVS lag: CTRYSSSE (M.). *Het theaterpubliek in Brussel tijdens het interbellum. Een cultuurhistorische studie*, onuit. licentiaatsverhandeling KU Leuven, Leuven, 2006, p. 59-61.

had ook belangrijke consequenties voor het gegeerde internationale profiel van de KVS. De Brusselse schouwburg had in de jaren 1950 en 1960 in feite amper een internationale uitstraling, ook al streefde De Ruyter er uitdrukkelijk naar om de KVS in te schakelen in het internationale toneelgebeuren. Op deze manier zou de status van het gezelschap in eigen land en daarbuiten de hoogte invliegen, zo luidde de redenering.

De redenen daarvoor hebben hoofdzakelijk met de houding van het Brusselse gezelschap zelf te maken. Ten eerste bepaalde de idee van de 'Vlaamse minderwaardigheid' de manier waarop naar het buitenland werd gekeken. Zowel De Ruyter en artistieke krachten als de Vlaamse pers zagen het Vlaamse theaterbestel met lede ogen aan. Zij meenden allen dat er een serieuze kink in de kabel zat waardoor de theaters niet naar behoren konden functioneren. Het is dan ook vanuit die opstelling dat de bewondering voor de buitenlandse spektakels vandaan kwam. Vooral op internationale theaterfestivals, waarbij Vlaamse en buitenlandse theaters optraden, bleek duidelijk dat het Vlaamse theater nog een lange weg af te leggen had.¹⁸

Daaruit volgt dat de internationale oriëntering van de Vlaamse schouwburg vrij beperkt bleef. Het enige buitenland waar het gezelschap op regelmatige basis verscheen, was Nederland. De KVS toonde zich dan ook veeleer als een receptief theater dat de buitenlandse successtukken overnam, gastgezelschappen ontving en zich spiegelde aan de manier van werken in het buitenland. De ogen werden vooral gericht op Londen en Broadway. De Ruyter ging de Londense spektakels regelmatig bezichtigen en had een correspondent ter plaatse in Broadway, de voormalige Amsterdamse theaterrecensent Benjamin Hunningher die hem informeerde over geschikte commerciële spektakels. Ook op technisch vlak was het buitenland het modelvoorbeeld. Verschillende regieassistenten werden op stage gestuurd naar Engelse of Duitse stadstheaters om er hun kennis van zaken bij te scherpen.¹⁹

Ten tweede hadden internationale samenwerkingsverbanden altijd als doel de eigen 'Vlaamse' eigenheid te tonen. Op de wereldtentoonstelling in 1958 en bij gastvoorstellingen in Nederland leek het De Ruyter namelijk het beste om stukken op te voeren 'die bij onze Vlaamse aard passen'. Bovendien had de Nederlands-Vlaamse cultuurruil nog een belangrijker bijkomend doel. Door Vlaanderen bloot te stellen aan het keurige taal-

¹⁸ BE AMVB 056, KVS-Archief: 962: S. K. 'Het "Schauspielhaus van Bochum" in Brussel', in: *Het Laatste Nieuws*, 5 juni 1958 en C. Tindemans, 'Internationaal Theaterfestival Antwerpen 1961', in: *De Nieuwe Gids*, 11 maart 1961.

¹⁹ BE AMVB 056, KVS-Archief: 36: brief Benjamin Hunningher aan Victor De Ruyter, 28 februari 1957; BE AMVB 056, KVS-Archief: 8: brief Victor De Ruyter aan Gaspar Verecken, 11 januari 1961 en AMVB, KVS-Archief: 407: brief Etienne Dujardin aan Victor De Ruyter, 22 januari 1964.

gebruik van de noorderburen zou de regio sterker in de schoenen staan bij de culturele emancipatiestrijd.²⁰ De KVS plooide in zekere zin altijd terug op zichzelf.

De dubieuze verhouding tussen de eigenheid van het gezelschap en de invloeden van buitenaf bleken nog prominenter uit meer verregaande artistieke interacties. Naar aanleiding van de eerste internationale productie *De waaier* van Carlo Goldoni in 1957 zou een Italiaanse regisseur assisteren bij de KVS-productie. Herman Teirlinck tekende echter protest aan tegen deze werkwijze want het gevaar bestond er volgens hem in dat een te verregaande Italiaanse invloed de 'Vlaamse inslag' van de opvoering zou tenietdoen. Hoewel er een compromis werd bereikt om de 'zuivere Vlaamse' realisatie eer aan te doen, toont dit voorbeeld duidelijk aan dat de KVS ervoor terugschrok om de open dialoog met het buitenland ten volle aan te gaan.²¹



Sirene, 1962: dit stuk werd in 1961 bekroond met de Prix du Brabant.

Tegengeluiden

De invulling van het 'Vlaamse' profiel van de KVS zorgde voor een besloten houding, een attitude die op haar beurt artistieke uitwisselingen met andere groepen verhinderde. Wanneer men daar nog eens de grote macht van de directeur en de beperkte artistieke bewegingsruimte van de acteurs en regisseurs bij optelt dan wordt duidelijk waarom de kritiek na 1968 zo scherp was. De artistieke programmatie van 1956 verschilde over het algemeen niet veel van het repertoire in 1965. Toch genoot de KVS tot omstreeks 1965

²⁰ BE AMVB 056, KVS-Archief: 2: brief Victor De Ruyter aan Herman Teirlinck, 25 april 1957; BE AMVB 056, KVS-Archief: 599: brief Victor De Ruyter aan F. Willems, 15 februari 1958 en AMVB, KVS-Archief: 6: brief Victor De Ruyter aan de heer Verecken, 19 januari 1960.

²¹ BE AMVB 056, KVS-Archief: 2: brief Victor De Ruyter aan Julien Kuypers, 24 april 1957; en BE AMVB 056, KVS-Archief: 2: brief Victor De Ruyter aan Julien Kuypers, 8 mei 1957.

een relatief groot succes. Dat had alles te maken met de consensus die er bestond over het belang van de schouwburg. Met andere woorden, de modale Vlaming was best tevreden met de typische KVS-formule van een lach en een traan.

Ook de recensenten lieten zich in de jaren 1950 en 1960 zelden van een kritische kant zien. Recensies waren voornamelijk informatief van aard, met een beschrijving van het stuk, het decor en de voornaamste acteerpresetaties. In dat gezapige recensentendomein was er wel één scherpe pen die geen toneelstuk heel liet in haar analyse. Carlos Tindemans, die vanaf 1960 als recensent werkte voor *De Standaard*, spuide als geen ander kritiek op de middelmatige producties van de schouwburgen. Hij hekelde het gebrek aan een bloeiende artistieke interactie tussen de verschillende theaters, in de hoop dat theatermakers daardoor een kritisch zelfbewustzijn zouden ontwikkelen.²²

Daarnaast bestonden er ook voor 1968 artistieke stemmen die een alternatief vormden op het mainstreamtheater van de schouwburgen. Het kamertoneel dat begin jaren vijftig uit het buitenland overwaaide, experimenteerde met absurdistische teksten van auteurs als Samuel Beckett maar moedigde ook jonge Vlaamse auteurs aan om hun experimenteel materiaal op te voeren. In de jaren 1960 traden, opnieuw vanuit het buitenland, twee nieuwe ontwikkelingen op de voorgrond. Het politieke theater à la Bertolt Brecht stelde het engagement voorop. Deze stukken gingen uit van een bekommernis om het actuele leven. Daarnaast introduceerden werkgemeenschappen, zoals het Laboratoriumtheater van de Pool Jerzy Grotowski, nieuwe werkmethodes. Dat was het begin voor ongekende experimenten waarbij de tekst niet meer de basis vormde. Het diende wel als vertrekpunt om door middel van experimenten met de stem en het lichaam het toneelstuk in al zijn rituele gedaantes te laten ontplooiën. Heel uitzonderlijk kreeg een dergelijke experimentele gastvoorstelling ook toegang tot de Antwerpse en Brusselse schouwburg, zoals *The Brig* van het Amerikaanse gezelschap The Living Theatre in 1964.

Deze vernieuwingen baanden zich eerst aarzelend een weg in Vlaanderen. Slechts enkele theatermakers zochten vanaf de eerste kennismaking hun heil in deze nieuwe aanpak. Tone Brulin en Franz Marijnen, de latere intendant van de KVS, volgden in 1967 een stage bij Grotowski. Daarnaast gooide de experimentele voorstelling *Thyestes* van Claus in 1966 hoge ogen toen zij door het avant-gardistische gezelschap Toneel Vandaag werd gebracht. Binnen de muren van de KVS bleef het echter opvallend stil. Terwijl de KNS enkele Brechtexperimenten aan zijn publiek voorschotelde, veranderde er niets fundamenteels aan het aanbod in Brussel.

²² VAN DEN DRIES (L). 'Carlos Tindemans als theaterrecensent', in: L. van den Dries en F. Peeters (red.), *Bij open doek: liber amicorum Carlos Tindemans*, Kapellen, 1995, p. 237.

Toch was er iets veranderd en dat zag De Ruyter ook in. Het traditionele KVS-publiek leek te zijn uiteengevallen in twee soorten groepen die verschillende eisen stelden. Aan de ene kant waren dat de katholieke toeschouwers die voor de bekende formule van vermaak en opvoeding kozen. Aan de andere kant onderscheidde De Ruyter een jongere groep die zich aangetrokken voelde tot modern toneel. Die tweedeling voorspelde weinig goeds want een toegeving aan één deel van het publiek impliceerde de afkeuring van het andere deel. De eerste voortekenen voor de crisis waar de KVS rond 1970 in zou belanden, waren met andere woorden al in de kiem zichtbaar.²³

De Ruyter koos echter zoals altijd voor een compromis waarbij de KVS haar traditionele gerichtheid behield maar daarnaast ook moderne producties buiten de abonneementreeks bracht. Ook probeerde hij één 'pionierswerk' of 'schokproductie' per jaar op het speelplan te plaatsen. Het was in deze jaren voor de revolutiegolf dat de KVS uitpakte met zijn grootste verwezenlijking verpakt als de 'schokproductie' van het jaar 1966: *De vervolging van de moord op Jean-Paul Marat opgevoerd door de verpleegden van het krankzinnigengesticht te Charenton, onder leiding van de heer De Sade*. Zelfs de buitengewoon kritische Tindemans moest toegeven dat het 'de efficiëntste productie sinds jaren' was.²⁴ Het werd een totaalspektakel waarin dans, zang, pantomime, muziek en tekst in elkaar waren verweven.

Met het revolutiejaar 1968 maakte de vernieuwingsgedachte zich definitief meester van Vlaanderen. De gebeurtenissen volgden elkaar in sneltempo op. In maart van dat jaar verraste de jonge Tillemans pers en publiek met zijn eigenzinnige Brechtproductie *Man is man* in de KNS. Hij transposeerde de tragische levensloop van het hoofdpersonage Galy Gay van het koloniale India naar Viëtnam en leverde zodoende kritiek op de Amerikaanse oorlog op een moment dat er in de Vlaamse pers nog weinig aandacht aan werd besteed. De eerste daad van maatschappelijk engagement was gesteld.²⁵ In april kwamen Tindemans, Claus en Alex van Royen op de proppen met hun manifest *T68* dat een pure aanklacht was op het 'uitzichtloze' stelsel van de repertoiretheaters. In plaats daarvan schoven zij de actualiteitsbeleving naar voren: 'Wij willen een theater voor vandaag te midden van mensen van vandaag.'²⁶ Hun oplossing bestond eruit een

²³ BE AMVB 056, KVS-Archief: 11: brief Victor De Ruyter aan de heren van het bestuur van A.C.M., 22 oktober 1962.

²⁴ TINDEMANS (C.) 'Een jaar is een jaar is', in: *Streven: Maandblad voor Geestesleven en Cultuur*, 19 (1966), p. 964-972.

²⁵ BROUWERS (T.) 'Een controversiële *Man is man* in de Antwerpse KNS', in: R. L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam, 1996, p. 747.

²⁶ CLAUS (Hugo), TINDEMANS (C.), VAN ROYEN (A.) *T68 of de toekomst van het theater in Zuid-Nederland*, Brussel, 1967, p. III.1.

professioneel Rijksgezelschap te stichten waarbij de nadruk op het collectief, het contact met het publiek en de verbeelding moest liggen. Het manifest bleef echter grotendeels dode letter.

Het eerste concrete initiatief tot een collectief zonder leiding of hiërarchie ging reeds van start in 1968. De directie van de Brusselse Beursschouwburg kwam op het idee om de Werkgemeenschap op te richten die moest instaan voor een goede communicatie tussen het theater en publiek, onder meer door na de voorstellingen rechtstreeks de confrontatie met de toeschouwers aan te gaan. Dat was echter niet naar de zin van de toenmalige minister van Cultuur Frans Van Mechelen die alleen heil zag in een receptieve werking van de Beursschouwburg. Alleen zo kon het theater volgens hem, in het kader van 'de Vlaamse strijd', als tegengewicht functioneren voor de Franstalige invloeden. In 1969 drong hij er dan ook op aan de Beursschouwburg te herleiden tot een onthaalplatform. Dit leidde tot acties van de bedreigde Werkgemeenschap. Noemenswaardig in die context is het incident van 13 december 1969 waarbij enkele jonge Vlaamse actievoerders na afloop van de gastvoorstelling *De Nonnen* door Studio Amsterdam een pamflet voorlezen over de inmenging van de overheid. De directie belde vervolgens in paniek de politie, die op haar beurt te maken dacht te hebben met een flamingantenrel. Het gebouw werd hardhandig ontruimd. In 1970 was het definitief gedaan met de Werkgemeenschap.²⁷

Ook andere voorbeelden tonen aan dat de vernieuwende invloeden op tegenkanting botsten maar tegelijkertijd de brug wisten te slaan naar een groter publiek. In juni van 1968 werd Claus veroordeeld tot een vier maanden tellende gevangenisstraf en een boete van 10.000 frank voor de vertoning van *Masscheroen* op 30 december 1967, op het vierde Experimenteel Festival in Knokke, omdat hij er drie naakte mannen als de Heilige Drievuldigheid had laten verschijnen. Protestacties van allerlei aard, persrellen en petitie's, konden zijn veroordeling niet verhinderen maar toonden wel aan dat Claus er met zijn actie in was geslaagd om de theaterdiscussie bij een breed publiek te doen oplaaien.²⁸

Na de gebeurtenissen in 1968 werd de vernieuwingsgedachte niet enkel in een kleine groep van avant-gardistische theatermakers gekoesterd. Er stond als het ware een nieuwe generatie Vlaamse recensenten op die zich in de lijn van Tindemans een kritische

²⁷ VAN ENGEN (M.). '9 oktober 1969, begin van Aktie Tomaat'. In: R. L. Erenstein (red.). *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam, 1996, p. 758 en DE PAUW (W.), SELLESLAGHS (H.) en SWINNEN (J.). *Memorie. Anatomie van een cultuurbeleid (1961-2005)*, Antwerpen, 2005, p. 14-15.

²⁸ DE SOMERE (S.). *Strijdcultuur en strijdtheater. Een cultuurhistorische studie van het politiek theater in Nederland en Vlaanderen in de jaren 70*, onuitg. licentiaatsverhandeling Universiteit Gent, Gent, 2005, p. 24.



De vervolging van en de moord op Jean-Paul Marat, 1966: In dit totaalspektakel werden dans, zang, pantomime, muziek en tekst in elkaar verweven.

houding eigen maakten. De kritiek die zij uitten ging tot op het bot: welke rol hadden de Vlaamse schouwburgen nog te spelen?

Het failliet van de 'Vlaamse' traditie

Uit de analyse van de toneelkritiek in twee culturele tijdschriften *De Vlaamse Gids* en *Kultuurleven* blijkt dat er na 1969 een grote discoursverandering optrad. De 'noodzakelijke Vlaamse aanwezigheid', nog niet zo lang geleden een consensusgedachte, was iets waar de auteurs geen oor meer voor hadden. In de plaats kwam engagement als het nieuwe credo. Het Vlaamse theater had de taak om problemen aan de kaak te stellen, duidelijke standpunten in te nemen en discussies voort te brengen. Theater werd een werkwoord.

De schouwburgen voldeden niet aan die nieuwe eisen. Het was dan ook niet verwonderlijk dat woorden als 'crisis', 'malaise' en 'zielloosheid' de recensies sierden. Het traditionele teksttheater, het gebrek aan een duidelijk standpunt, het 'tuttifrutti-repertoire', dat waren allemaal zaken die als nooit tevoren onder vuur kwamen te liggen. Het schouwburgtoneel was volgens de critici te elitair geworden waardoor het vervreemd was van Jan met de Pet.

Toch ontketenden de gebeurtenissen van 1968 geen grote koerswijziging in de KVS. De Ruyter hield voet bij stuk. Hij bleef de aloude oppositiefunctie van traditioneel theater in de 'professionele' schouwburgen scheiden van avant-gardistische experimenten in kleinere groepen. Meer nog, een traditioneel gezelschap mocht zich volgens hem niet 'vergooien aan experimenten voor een auditorium van een paar snobs of twee'.²⁹

Het revolutiejaar had nochtans wel een schijnbaar grote invloed op de terugval van het theaterpubliek. In vier jaar tijd, van 1966 tot 1970, evolueerde de KVS van een goed draaiende onderneming naar een schouwburg in crisis. De toeschouwers haakten in grote getale af. Welke oorzaken in brede zin aan de grondslag lagen van de dalende publieksopkomst zijn moeilijk te achterhalen. Ongetwijfeld was dat ook deels te wijten aan andere vormen van ontspanning zoals de televisie. Maar een nadere blik op de vaststellingen van directeur De Ruyter en het publieksonderzoek van Fred Bellefroid in 1971 tonen aan dat de precaire situatie van de KVS nauw gerelateerd was aan de divergerende verwachtingen van de toeschouwers.

Reeds tijdens de jaren zestig merkte De Ruyter een duidelijke tweedeling op bij de smaak van de toeschouwers maar de algemene balans was nog positief. Slechts vier jaar later in 1970 veroorzaakte de tweedeling van het publiek een malaisegevoel bij De Ruyter: 'In geen geval wil ik het publiek de schuld geven, maar alleen doen uitschijnen dat tot nog toe de problemen binnen de schouwburg konden worden opgelost, maar dat dit nu niet meer gaat, omdat ik de smaak van het publiek niet meer kan beoordelen'.³⁰

Het onderzoek van Bellefroid kwam tot dezelfde conclusie. Net als De Ruyter kwam Bellefroid tot de constatacie dat de schouwburgzitjes werden gedeeld door twee soorten publiek met aparte voorkeurspatronen: een meerderheid van mensen met een leeftijd die gelijk of ouder was dan 35 jaar had een voorkeur voor het ontspan-

ningstoneel en een beperkte groep van jeugdige toeschouwers verkoos diverse vormen van modern toneel.³¹

De Ruyter eindigde zijn ambtsperiode in mineur. De eens zo bloeiende onderneming had op het einde van het seizoen van 1970 te kampen met een deficit van 4,5 miljoen frank. Zelfs enkele commerciële acties of 'noodkreten' konden onvoldoende publiek naar de schouwburg bewegen.³² De KVS had duidelijk nood aan herbronning maar de oudgediende Nand Buyl, die zijn hele carrière in de KVS had doorgebracht, bracht niets nieuws met zich mee. Hij volgde hetzelfde parcours van traditie en financiële moeilijkheden waarbij enkele 'gewaagde' experimenten buiten de abonnementreeks werden gebracht.³³ Het Brusselse gezelschap bleef in de geest van de negentiende-eeuwse flaminganten als Hoste zijn didactische functie koesteren terwijl een deel van het publiek geen boodschap meer had aan didactiek. In dat opzicht was het niet vreemd dat de KVS blijvend onder de kritiek werd bedolven.

De continuïteit met de negentiende eeuw kreeg op treffende wijze vorm gedurende het eeuwfeest in 1977. Eén blik op de festiviteiten van '100 jaar KVS' 1977 wijst ondubbelzinnig op hetzelfde negentiende-eeuwse verhaal van strijd dat sinds de vestiging van de schouwburg tot bestaansreden van de schouwburg was uitgeroepen. De ontstaansgeschiedenis was immers alomtegenwoordig op het festival, niet alleen logischerwijs in de vorm van een publicatie over de KVS-geschiedenis, maar ook in de gedaante van de toneelvoorstelling *De Brusselse straatzanger*. Het stuk kwam in 1977 op de planken als een historische evocatie van het oorspronkelijke negentiende-eeuwse stuk van Hoste, 'volledig gemonteerd in de speelstijl, de decors en de belichting van toen om zo dicht mogelijk het toneel uit die tijd te benaderen'.³⁴ De huldiging van de vroege geschiedenis bleek ook uit andere zaken. Opvallend daarbij was dat er nauwelijks of niet werd gerept over het recente verleden. De tentoonstelling in de foyer van de KVS bevatte oude afiches, een prentenverzameling uit het begin van de twintigste eeuw en materiaal over de voorgeschiedenis, Hoste, het Brusselse amateurtoneel, en het optreden van het gezelschap in andere zalen. De 'De Ruyter-periode' was de grote afwezige.³⁵

²⁹ BE AMVB 056, KVS-Archief: 548: Victor De Ruyter, verslag van het KVS-festival '68 en BE AMVB 056, KVS-Archief: 41: brief Victor De Ruyter aan Paul-Willem Seghers, 14 augustus 1968.

³⁰ BE AMVB 056, KVS-Archief: 16: brief Victor De Ruyter aan Robert van de Putte, 7 april 1966; BE AMVB 056, KVS-Archief: 21: brief Victor De Ruyter aan M. Carpentier Alting, 19 mei 1970 en BELLEFROID (F.). *De Koninklijke Vlaamse Schouwburg – Brussel. Sociologische studie betreffende de samenstelling van zijn publiek*, Brussel, 1971.

³¹ BELLEFROID (F.). *De Koninklijke Vlaamse Schouwburg – Brussel. Sociologische studie betreffende de samenstelling van zijn publiek*, Brussel, 1971, p.20-23.

³² BE AMVB 056, KVS-Archief: 63: brief Victor De Ruyter aan Yvonne van Leynseele, 4 juni 1970 en BE AMVB 056, KVS-Archief: 63: verslag van de vergadering van de gemeenteraad, 29 juni 1970.

³³ BE AMVB 056, KVS-Archief: 1198: H. De Coninck, 'Humo sprak met Nand Buyl', in: *Humo*, 14 november 1974, 28.

³⁴ BE AMVB 056, KVS-Archief: 576: verslag vergadering '100 jarig bestaan', 12 november 1975.

³⁵ BE AMVB 056, KVS-Archief: 573: verslag over de tentoonstelling, [1977].

Door deze 'wortels' van de KVS in de verf te zetten, deed het Brusselse monument ook aanspraak op zijn blijvende belang in de toekomst. De Vlaamse schouwburg was onmisbaar, zo luidde de boodschap: 'Ook nu speelt de KVS een belangrijke rol, als "bolwerk" van Vlaamse aanwezigheid in Brussel'.³⁶ Tindemans bracht naar aanleiding van het onkritische huldeboek van Hugo Meert zijn afkeuring over deze hang naar de traditie onder woorden: 'Blijkbaar is het blote feit dat KVS het honderd jaar heeft volgehouden voldoende om de maanzieke nostalgie van een kultureel bolwerk te verantwoorden'.³⁷

Ironisch genoeg was het vooral het hedendaagse theaterfestival Kaaitheater dat, als een apart onderdeel van het eeuwfeest, hoge ogen gooide op het eeuwfeest. De KVS zelf dobberde verder op het vertrouwde pad der traditie richting een onzekere maar ook inspiratieloze toekomst. Het 'Vlaamse' profiel van onmisbaarheid, een reminiscentie aan een tijd waarin Buls en Hoste leefden, was een identiteitsconstructie die weinig mogelijkheden tot vernieuwing bood. Het legde veeleer een hypotheek op de toekomst door een oubollig imago in stand te houden.

³⁶ BE AMVB 056, KVS-Archief: 562: brief Koen De Ruyter aan J. Malfliet, 20 december 1977.

³⁷ TINDEMANS (C.): '100 jaar K.V.S.' In: *Ons Erfdeel*, 21 (1978), 283-284.

DIGITALISEREN VAN AUDIOVISUELE BRONNEN

Pieter De Praetere
Adjunct-adviseur dienst Cultuur Provincie West-Vlaanderen

Het digitaliseren van audiovisueel materiaal is een zeer complexe materie waarbij men vaak door de bomen het bos niet meer zit. Mijn thesisonderzoek probeerde om in dit kluwen enkele rode draden te ontdekken en aan kleinere instellingen een hulp te bieden bij het opstellen van een digitaliseringsplan.¹

De kapstok waaraan dit werd opgehangen was de tweede bijlage van de *Leidraad Erfgoed Digitaal* van DEN. In deze studie werd de structuur van een digitaliseringsplan uiteengezet. Ook het Archipelproject nam deze studie over. Niet alle hoofdstukken van de leidraad zijn evenwel behandeld.

Mijn onderzoek is vooral geconcentreerd op het opstellen van prioriteiten voor (deel)collecties. Dit wordt ook gekoppeld aan welke elementen in een beschrijving moeten worden opgenomen om die prioriteiten te kunnen stellen.

Een ander belangrijk onderdeel is de keuze voor het bestandsformaat waar zeer veel aandacht aan geschonken is omdat dit één van de grote lacunes is binnen de bestaande literatuur. Het laatste uitgebreid behandelde aspect is het opstellen van de eisen waaraan digitale bestanden moeten voldoen om van archiveringskwaliteit te zijn.

Dit artikel is bedoeld om een aantal knelpunten uit het digitaliseringsproces naar voren te brengen en ze kort te kaderen. Twee grote knelpunten kunnen onderscheiden worden. Enerzijds is er de problematiek van het stellen van prioriteiten met de daaraan gekoppelde beschrijvings-elementen voor ieder object en anderzijds is er de keuze van het bestandsformaat. De aangereikte elementen zouden voldoende moeten zijn om gefundeerde keuzes te maken binnen een digitaliseringsproces. Het spreekt natuurlijk voor zich dat niet alles tot in detail behandeld kan worden. De andere aspecten van het model van DEN zijn meer in detail opgenomen in de scriptie maar zullen hier niet behandeld worden. De theoretische grondslagen zijn in dit artikel niet altijd opgenomen net zoals de vele voorbeelden of uitwerkingen. Er is gefocust op de praktische elementen die een nut hebben voor instellingen met telkens voldoende context om het geheel begrijpelijk te maken. De achtergrondinformatie is te vinden in mijn scriptie.²

¹ In het academiejaar 2012-2013 liep Pieter De Praetere stage in het AMVB. Hij onderzocht er de audiovisuele bronnen.

² De online versie van de scriptie en de verschillende bijlagen waar naar verwezen wordt, zijn te raadplegen op <http://files.helptux.be/Thesis.pdf>.

BESCHRIJVINGSELEMENTEN

Om op een goede manier een document dat al dan niet moet worden gedigitaliseerd of prioritair moet worden gedigitaliseerd te beschrijven, is het noodzakelijk dat er voldoende informatie over dat document beschikbaar is. Daarom beveelt het CEST-project (Cultureelerfgoedstandaarden-toolbox, opgericht door Packed) aan om eerst de (deel)collectie te registreren op het ontsluitingsniveau.³ CEST stelt dat het 1-op-1-principe richtinggevend moet zijn. Een record moet ofwel de inhoud van de opname ofwel de drager van de geluidsopname ofwel de digitale geluidsopname bevatten. Voor de op te nemen metadata of de structuur ervan wordt door CEST het gebruik van gespecialiseerde systemen aangeraden. Deze werden speciaal ontwikkeld voor audiovisuele objecten. Voor audio-objecten is enkel de IASA Cataloguing Rules geschikt.⁴ Voor de video-objecten wordt deze publicatie, in combinatie met de regels opgesteld door de FIAF, aangeraden.⁵ In dit onderzoek zullen de richtlijnen van de IASA⁶ toonaangevend zijn, omdat zij recenter⁷ zijn, de regels van de FIAF zelf als bron gebruikt hebben en integreren, en ze expliciet als doel audiovisuele objecten hebben.

Dit deel houdt zich enkel bezig met het beschrijven van objecten die deel uitmaken van een digitaliseringsplan en wel op zo'n manier dat ze voldoende informatie bevatten om een prioriteit te krijgen. Het gaat hier dus niet om het zorgvuldig contextualiseren van objecten om ze te ontsluiten. Er wordt een minimumset opgesteld die in principe voldoende is om te kunnen digitaliseren. Eventuele extra informatie kan dan worden gebruikt om prioriteiten fijner te stellen. De beschrijvingselementen zijn onderverdeeld in vier categorieën die gelijkaardige elementen groeperen. Beschrijvingselementen met een sterretje (*) zijn verplicht. Er is ook steeds een korte toelichting voorzien en een equivalente term uit de ISAD(G) en DublinCore-standaarden voor zover die bestaan. De IASA-term, die dient als richtsnoer, is eveneens aangegeven. Omdat in het AMVB gewerkt wordt met AdLib is voor ieder element ook het corresponderend AdLib-veld gezocht, met dien verstande dat die niet altijd bestaan en soms andere velden gehierarchiseerd zijn. Door de omzetting kunnen instellingen AdLib blijven gebruiken en

³ Project CEST, Geluidsopnamens digitaliseren. http://www.projectcest.be/index.php/Geluidsopnames_digitaliseren; geraadpleegd op 2013-07-14.

⁴ Project CEST, Geluidsopnamens digitaliseren, http://www.projectcest.be/index.php/Geluidsopnames_digitaliseren, geraadpleegd op 2013-07-14.

⁵ Project CEST, Video digitaliseren. http://www.projectcest.be/index.php/Video_digitaliseren, geraadpleegd op 2013-07-14.

⁶ MILIANO (Mary) (ed.), *The IASA Cataloguing Rules*. IASA, 1999, <http://www.iasa-web.org/iasa-cataloguing-rules>, geraadpleegd op 2013-07-14.

⁷ HARRISON (Harriet) (ed.), *The FIAF Cataloguing Rules for film archives*. München, 1991, K.G. Saur, passim.

in navolging van het Invulboek⁸ van het AMSAB, een aantal velden een andere invulling geven waardoor ze toch alle informatie bevatten om te kunnen digitaliseren. Twee modules van AdLib (Archief en Audiovisueel) die het best aansluiten bij het materiaal zijn hier gebruikt. AdLib Museum is ook opgenomen omdat het in het Invulboek Mondelinge Bronnen ook gebruikt is.

Inhoud Titel*

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
title proper (1.B) De cijfer-nummer-combinatie tussen haakjes verwijst naar het hoofdstuk in de IASA Rules.	Titel	Titel	Titel

ISAD(G)	DUBLINCORE	ANDERE
	1: Title	

VOORBEELD	
Titel	Der Ring des Nibelungen
Titel	Opname van Der Ring des Nibelungen

Deze term is afkomstig uit de IASA-guidelines. Voor de spelling geven ze aan dat ze exact van de bron moet worden overgeschreven, met uitzondering van punctuatie en hoofdletters. Wanneer de bron geen titel vermeldt, moet de catalogisator zelf een titel afleiden op basis van de inhoud⁹ of andere bronnen. Als de titel uit externe bronnen komt dan moet de titel tussen vierkante haakjes staan. ('[' & ']')

⁸ ROBENSYN (Kim) en VRIELYNCK (Sofie). *Invulboek mondelinge bronnen*. 2012, passim.

⁹ IASA, '1.B. Title proper', <http://www.iasa-web.org/content/1b-title-proper>, geraadpleegd op 2013-07-15.

Inhoudsbeschrijving*

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
note: summary (7.B.24)	Samenvatting	Beschrijving	Bereik en inhoud

ISAD(G)	DUBLINCORE	ANDERE
	4: Description	

VOORBEELD	
Inhoudsbeschrijving	Opname van een uitvoering van Der Ring des Nibelungen (Wagner) door Herbert von Karajan met de Berliner Philharmoniker (1970).

Auteur*

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
statements of responsibility (1.F)	Auteursvermelding + Auteur	Vervaardiger	/

ISAD(G)	DUBLINCORE	ANDERE
Name of creator	2. Creator	

VOORBEELD	
Auteur	Richard Wagner, Herbert von Karajan

Het veld 'auteur' omschrijft de persoon, personen of organisaties die verantwoordelijk zijn voor de intellectuele of artistieke inhoud van het object en/of de personen of organisaties die de opvoering van het werk verzorgd hebben. Omdat een audiovisueel document door veel verschillende personen wordt gemaakt, is het volgens de FIAF wenselijk dat instellingen zelf bepalen welke functies ze willen opnemen. Zo kan bijvoorbeeld wel de regisseur maar niet de producent worden opgeslagen.¹⁰

¹⁰ HARRISON (Harriet) (ed.). *The FIAF Cataloguing Rules*, p. 35.

Publicatie

Behalve 'datum van publicatie' en 'auteursrecht' is deze groep enkel van toepassing op werken die ooit werden uitgegeven.

Uitgever

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
name of publisher (3.D)	Drukker	/	/

ISAD(G)	DUBLINCORE	ANDERE
	5: Publisher	

VOORBEELD	
Uitgever	Polygram

Plaats van publicatie

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
place of publication	Plaats van druk	/	/

ISAD(G)	DUBLINCORE	ANDERE
(3.C)		

VOORBEELD	
Plaats van publicatie	Berlijn

Datum van publicatie*

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
date of publication (3.C)	Jaar	Datering	Datering

ISAD(G)	DUBLINCORE	ANDERE
Date of creation	7: Date	

VOORBEELD	
Datum van publicatie	1970

Wanneer het werk niet werd uitgegeven, wordt deze term vervangen door 'datum van creatie', met daarbij een opmerking dat het hier om een onuitgegeven werk gaat.¹¹ De datum wordt zo precies mogelijk beschreven, in het ISO-8601-formaat.¹²

Auteursrecht*

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
copyright (4.B)	/	/ (evt. Wettelijke eisen /vergunningen)	/

ISAD(G)	DUBLINCORE	ANDERE
Conditions governing reproduction	15: Rights	

VOORBEELD	
Auteursrecht	© Polygram

Om de auteursrechtensituatie te kunnen inschatten, is het noodzakelijk om samen met een eventuele licentie de naam van de auteursrechthebbende op te nemen. Als het om de een of andere reden noodzakelijk is, kan ook de datum waarop de rechten beginnen opgenomen worden. In andere gevallen volstaat de datum van publicatie.

Archiefbeschrijfs-elementen

Unieke code*

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
n.a.	Exemplaarnummer	Objectnummer	Referentie

ISAD(G)	DUBLINCORE	ANDERE
Reference code	10: Identifier	

VOORBEELD	
Unieke code	AMVB0001

Een unieke identificatie van het object is verplicht in ISAD(G)13 en ook in diverse beheerprogramma's zoals AdLib.

¹¹ IASA, '3.H. Date(s) of creation (unpublished items)'. <http://www.iasa-web.org/content/3h-dates-creation-unpublished-items-only>, geraadpleegd op 2013-07-15.

¹² ISO, Date and time format – ISO 8601. <http://www.iso.org/iso/iso8601>, geraadpleegd op 2013-07-15.

¹³ ICA, ISAD(G). *General international standard archival description*. 1999, Stockholm, p. 13.

Beschrijfsniveau

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
n.a.	/	/	Niveau

ISAD(G)	DUBLINCORE	ANDERE
Level of description		

VOORBEELD	
Niveau	stuk

Deze term komt, net zoals de unieke code, niet voor in de IASA-richtlijnen maar wel in de ISAD(G)-standaard en wordt om die reden opgenomen.

Verwante beschrijfs-eenheden*

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
n.a.	Relaties	Relaties met andere objecten	Verwante beschrijfs-eenheden + beschrijfs-eenheid op bovenliggend niveau + beschrijfs-eenheid op onderliggend niveau

ISAD(G)	DUBLINCORE	ANDERE
Related units of description	13: Relation	

VOORBEELD	
Verwante beschrijfs-eenheden	
Beschrijfs-eenheid op bovenliggend niveau	Archief van Herbert von Karajan
Beschrijfs-eenheid op onderliggend niveau	

Deze drie termen bevatten belangrijke contextuele informatie, namelijk de beschrijvingseenheden op bovenliggend en onderliggend niveau. Deze termen komen niet voor in de IASA-richtlijnen maar wel in de ISAD(G)-standaard en zijn om die reden opgenomen.

Locatie van aanverwant materiaal*

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
Location of related materials (7.B.31)	Kopie/Reproductie	Relaties met andere objecten	Bestaan en bewaarplaats van kopieën
ISAD(G)	DUBLINCORE	ANDERE	
Existence and location of originals + Existence and location of copies			
VOORBEELD			
Locatie van aanverwant materiaal		Originele master in bezit van Polygram	

Aanverwant materiaal is niet gelijk aan 'bijhorend materiaal' of 'andere beschrijvingseenheden'. Het gaat hier om de locatie van eventuele kopieën en originelen. Deze informatie is van belang om te kunnen bepalen of het beschreven object een origineel is of kan zijn. Als het een kopie blijkt te zijn, kan er worden nagegaan of er elders een exemplaar in betere staat bestaat of werd gedigitaliseerd. Die informatie is van groot belang bij het stellen van prioriteiten.

Als er geen aanverwant materiaal bestaat, kan dit veld leeg gelaten worden. Er moet wel steeds onderzocht worden of dat materiaal al dan niet bestaat.

Bijhorend materiaal

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
Accompanying materials (5.E)	Begeleidend materiaal	Documentatie	/
ISAD(G)	DUBLINCORE	ANDERE	
(3.C)			
VOORBEELD			
Bijhorend materiaal		1 boekje (met biografie van dirigent en colofon)	

Dit is al het andere materiaal (boekjes, doosjes, enz.) dat bij het stuk hoort en ermee samen zit. Deze materialen bevatten veel metadata en extra informatie. Meestal zijn ze niet apart beschreven maar zitten ze samen met het audiovisuele werk onder één nummer. Wanneer dit niet haalbaar is of wanneer een aparte beschrijving toch wenselijk is, kan dit veld gebruikt worden.

Technische beschrijvingselementen

De technische beschrijvingselementen worden hier belangrijker geacht dan in de IASA-richtlijnen¹⁴ of de ISAD(G) en DublinCore-standaarden. De beschrijving van het stuk dient hier immers een specifiek doel, namelijk het klaarmaken van objecten voor digitalisering. De informatie die daarbij nodig is, bepaalt welke elementen al dan niet moeten worden opgenomen. Technische informatie is noodzakelijk om te kunnen bepalen in hoeverre de stukken bedreigd zijn en dus prioriteit moeten krijgen. Een substantieel deel van de hieronder behandelde velden zal dus geen corresponderend ISAD(G)- of DublinCoreveld hebben. In sommige gevallen zullen ook IASA-velden anders worden ingevuld of specifiekere worden opgesteld.

Aantal items*

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
Extent of item (5.B.1.1)	Aantal	Aantal	Omvang
ISAD(G)	DUBLINCORE	ANDERE	
Extent of the unit of description			
VOORBEELD			
Aantal items		1	
Aantal items		2 meter	

In principe wordt hier het aantal objecten binnen één stuk (beschrijvingseenheid) ingevuld. Als het gaat om een afmeting dan moet zeker ook de maat voluit vermeld worden.

¹⁴ MILIANO (Mary) (ed.). *The IASA Cataloguing Rules*. passim.

Type object*

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
n.a.	/	Object->Soort	/
ISAD(G)		DUBLINCORE	ANDERE
VOORBEELD			
Type object		video	

Er worden drie types onderscheiden: audio, video en film. Deze types zijn geen alomvattende categorisatie maar simpelweg een ruwe indicatie van de verwachte digitaliseringsmoeilijkheden. Video vereist een grotere inspanning dan audio en film heeft slechts een heel lage prioriteit omdat het zo stabiel is. Dit beschrijvingselement helpt om de collectie in grote groepen in te delen. Wanneer audio en video of film op één drager gecombineerd zijn, is het type nooit audio, wederom omdat video en film speciale inspanningen vereisen. Verdere omschrijvingen van om het even welk soort materiaal horen thuis bij materiaalomschrijving en de specifieke materiaalomschrijving.

Materiaalomschrijving*

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
Specific material designation (5.B.1)	Fysieke kenmerken	Objectcategorie	Bewaarvorm
ISAD(G)		DUBLINCORE	ANDERE
VOORBEELD			
Materiaalomschrijving		Audiodisc	
Materiaalomschrijving		Andere: audioglasplaat	

Het gaat hier om de materiaalomschrijving zoals opgenomen in de lijst in bijlage I. Wanneer er een object voorkomt dat niet in de lijst staat, kan men 'Andere: <omschrijving>' gebruiken.

Specifieke materiaalomschrijving*

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
Specific type of format (5.B.2)	Fysieke kenmerken	Objectnaam	Bewaarvorm->Bijzonderheden
ISAD(G)		DUBLINCORE	ANDERE
VOORBEELD			
Specifieke materiaalomschrijving		CD	
Specifieke materiaalomschrijving		Andere: DubbelAudioGlasPlaat	

Het gaat hier om de specifieke materiaalomschrijving zoals opgenomen in de lijst in bijlage II. Wanneer er een object voorkomt dat niet in de lijst staat, kan men 'Andere: <omschrijving>' gebruiken.

Extra specificatie van materiaalomschrijving*

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
Further qualification of specific type of format (5.B.3)	Fysieke kenmerken	Object->Bijzonderheden	Bewaarvorm->Bijzonderheden
ISAD(G)		DUBLINCORE	ANDERE
VOORBEELD			
Extra specificatie		PAL, E-120, SP	

In bijlage III is een lijst opgenomen met welke extra kenmerken bij welke specifieke materiaalomschrijving moeten worden opgenomen. Alle andere extra informatie mag altijd worden meegegeven maar de lijst in bijlage III geeft het minimum aan.

Fabrikant-string

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)		
Note: physical description (7.B.14)	Fysieke kenmerken	Objectnaam	Bewaarvorm->Bijzonderheden		
ISAD(G)		DUBLINCORE		ANDERE	
VOORBEELD					
Fabrikant		Philips Ampex 406			

Indien gekend, kunnen de aanduidingen die de fabrikant aan het object gegeven heeft in dit veld opgenomen worden.

Serienummer

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)		
Note: physical description (7.B.14)	Fysieke kenmerken	Serienummer	Bewaarvorm->Bijzonderheden		
ISAD(G)		DUBLINCORE		ANDERE	
VOORBEELD					
Serienummer		00002222			

Indien gekend, kan het serienummer van de drager vermeld worden.

Staat materiaal*

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)		
Note: physical condition (7.B.15)	/	Toestand conservering->Toestand	Toestand->Onderdeel (1 per probleem)		
ISAD(G)		DUBLINCORE		ANDERE	
VOORBEELD					
Staat materiaal		gebroken (matig)			

Dit veld is zeer belangrijk omdat het, samen met de specifieke materiaalomschrijving, toelaat om exact te bepalen hoe kwetsbaar een bepaald object is. Het correct invullen ervan is dan ook van groot belang. De exacte termen voor de verschillende vormen van materiaalstaat kunnen opgezocht worden in bijlage IV. Als er een soort schade optreedt die niet in de lijst staat, kan er gebruik gemaakt worden van 'Andere: <schade>'. Het is ook interessant om te beschrijven hoe ernstig de schade is (licht – matig – ernstig). Deze vaststelling van de schade zal toelaten om nog beter prioriteiten te stellen.

Afspeelduur

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)		
Playing time (5.B.4)	Fysieke kenmerken	Afmetingen->Onderdeel	Bewaarvorm->Bijzonderheden		
ISAD(G)		DUBLINCORE		ANDERE	
VOORBEELD					
Afspeelduur		01:22:33			

De afspeelduur bevat het volledige object en dus ook meerdere opnames. Er kan wel gekozen worden om de startcode van iedere opname op te nemen.¹⁵ De notatie is in ISO-8601-formaat.

Type opname

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)		
Type of recording (5.C.1)	Fysieke kenmerken	/	Bewaarvorm->Bijzonderheden		
ISAD(G)		DUBLINCORE		ANDERE	
VOORBEELD					
Type opname		analoog			

De keuze is tussen analoog en digitaal. Omwille van de defecten aan de drager is een analoge opname minder gevoelig voor informatieverlies.

¹⁵ IASA, '5.B. Extent of item , specific material designation and specific type of format', <http://www.iasa-web.org/content/5b-extent-item-specific-material-designation-and-specific-type-format>, geraadpleegd op 2013-07-15.

Afspeelsnelheid

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
Playback/projection speed (5.C.2)	Fysieke kenmerken	Afmetingen->Onderdeel	Bewaarvorm->Bijzonderheden
ISAD(G)	DUBLINCORE	ANDERE	
VOORBEELD			
Afspeelsnelheid		78 rpm	

Dit moet enkel beschreven worden voor objecten die meerdere afspeelsnelheden kunnen hebben (bijvoorbeeld platen of magneetbanden), in m/s (banden) of rpm (platen).

Afspielmodus

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
Playback mode (5.C.6)	Fysieke kenmerken	/	Bewaarvorm->Bijzonderheden
ISAD(G)	DUBLINCORE	ANDERE	
VOORBEELD			
Afspeelmodus		stereo	

Afhankelijk van het formaat, kan gekozen worden uit stereo of mono.

Afspeleigenschappen

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
Recording and reproduction characteristics (5.C.9)	Fysieke kenmerken	Technieken->Onderdeel	Bewaarvorm->Bijzonderheden
ISAD(G)	DUBLINCORE	ANDERE	
VOORBEELD			
Afspeleigenschappen		Dolby noise reduction	

Deze rubriek bevat alle andere informatie die kan gegeven worden (bijvoorbeeld over 'noise reduction' en e.d.m). Er kan bijvoorbeeld worden opgenomen of het deze eigenschappen vertoont (zie IASA 5.C.9).

Opmerkingen

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
Other notes (7.B.34)	Annotatie	Opmerkingen	Aantekeningen
ISAD(G)	DUBLINCORE	ANDERE	
Note			
VOORBEELD			
Opmerkingen		Auteur liet zijn volledig archief na.	

Onder deze titel worden allerlei opmerkingen opgenomen, die tijdens het beschrijven aan bod komen en van belang kunnen zijn maar waar geen veld voor voorzien is.

Specifiek voor audio-opnames

Aantal tracks

IASA-TERM	ADLIB (AV)	ADLIB (MUSEUM)	ADLIB (ARCHIEF)
Amount of tracks (5.C.5)	Fysieke kenmerken	/	Bewaarvorm->Bijzonderheden
ISAD(G)	DUBLINCORE	ANDERE	
VOORBEELD			
Aantal tracks		2	

Deze rubriek geldt enkel voor tapes, cartridges en cassettes.

Dankzij deze metadata- elementen kan een collectie zodanig beschreven worden om later eenvoudig prioriteiten te kunnen stellen.

In principe zijn de verplichte elementen voldoende maar met meer informatie zal een betere selectie kunnen worden uitgevoerd. Van de meeste termen bestaat een equivalent in de IASA-regels waardoor beide complementair kunnen gebruikt worden wanneer een instelling bijvoorbeeld meer informatie wil toevoegen. Een aantal elementen kunnen ook omgezet worden in ISAD(G) of DublinCore. Ten slotte is het gebruik van Adlib, mits wat aanpassingen en herinterpretatie van velden, zeker mogelijk.

PRIORITEITEN

Het doel van de set metadata is het stellen van prioriteiten. Binnen het onderzoek is gekozen om ze vanuit een invalshoek te benaderen die een onderscheid maakt tussen enerzijds criteria die dienen om een collectie op te bouwen ('selectiecriteria') en anderzijds criteria die worden gebruikt om binnen een al bestaande collectie deelcollecties aan te merken voor prioritaire digitalisering ('prioriteiten'). We zullen enkel de tweede groep behandelen en dit steeds vanuit een praktische invalshoek waarbij het nut voor de instelling voorop staat. Deze groep valt uiteen in drie grote elementen en een aantal kleinere. De grote elementen zijn het institutioneel kader, de waarde van objecten en de fysieke criteria die gebruikt worden om prioriteiten te stellen. De kleinere zijn het vraagstuk van de meervoudigheid, de metadata die bij het object horen en het financiële kader. Wanneer de vragen worden overlopen moet men steeds in het achterhoofd houden dat een groot deel van de te nemen beslissingen zal afhangen van wat het doel van het project is. Waar het mogelijk is, kan aangegeven worden welke criteria voor bepaalde doelen nuttig kunnen zijn. Ieder onderdeel wordt afgesloten met een aantal vragen die een instelling kan gebruiken bij het opstellen van een prioriteitenlijst.

Institutioneel kader

Het institutioneel beleidskader en het collectieplan waarin een instelling werkt, zijn een set criteria die eigenlijk thuishoren bij de selectiebeslissing. Toch zijn er aspecten van dat kader die wel kunnen dienen om stukken een hogere of lagere prioriteit toe te kennen. In het beleidsplan van de instelling kan bijvoorbeeld staan dat ze extra inspanningen wil doen om bepaalde archiefstukken zichtbaarder te maken.

Het is wel nuttig om in dergelijke situatie bij het prioriteren rekening te houden met de beleidsdoelen. De stukken die tot een bepaalde categorie in het beleid van de instelling behoren, krijgen dan extra aandacht door ze hoger op de lijst te zetten dan andere.

Naast het institutioneel kader wordt ook rekening gehouden met de aspecten van waardebeoordeling en meer specifiek met de gebruikswaarde en de meerwaarde van digitalisering voor de instelling zelf.

Als er al een digitale collectie bestaat, kan ook een iets hogere prioriteit worden gegeven aan documenten die daarin passen. De toepasbaarheid daarvan hangt sterk af van de doelstellingen in het project. Indien de bestaande digitale collectie vanuit een ander idee is opgebouwd, heeft het weinig zin om daar specifiek op te selecteren. Wanneer de doelen analoog zijn, is dit selectie criterium van het institutioneel kader al bruikbaar.

De auteursrechtensituatie van het werk kan een argument zijn om een bepaald object niet op te nemen, of toch niet op de manier die was bedoeld. In principe zijn alle werken die zich bevinden in archiefinstellingen beschermd door het auteursrecht voor zover de langstlevende auteur (minder dan 70 jaar geleden) overleden is.¹⁶ De werken mogen niet zonder toelating van de auteursrechthebbende worden vermenigvuldigd.¹⁷ Digitaliseren is een vorm van vermenigvuldigen en is dus in principe verboden. Er bestaan hier een aantal uitzonderingen op. Voor archiefinstellingen is artikel 22, 8e lid bijzonder belangrijk. Dit artikel maakt een uitzondering voor de reproductie die de bewaring van het culturele en wetenschappelijke patrimonium beoogt. De kopieën mogen niet commercieel geëxploiteerd worden en de onderzoekers mogen ze enkel in de leesalen van de instelling raadplegen.¹⁸ Hierdoor mogen de archiefinstellingen de stukken digitaliseren voor zover dat nodig is om de werken te bewaren.

Het is echter niet altijd duidelijk hoe strikt 'noodzakelijk voor de bewaring' geïnterpreteerd moet worden. Bij een projectplan met die specifieke doelstelling is het dus altijd mogelijk. Maar voor andere projecten kan enkel het materiaal waarvan de auteur(s) reeds voldoende lang overleden zijn of waarvoor toelating verkregen is, gebruikt worden. Om dit te vereenvoudigen heeft Packed een modelllicentie en stappenplan ter beschikking gesteld.¹⁹

Als de informatie extern beschikbaar gesteld moet worden, zal er bij het stellen van prioriteiten rekening gehouden moeten worden met de meerkosten die hierdoor worden veroorzaakt. Als deze uitgave te hoog wordt bevonden dan zal men vrede moeten nemen met het aanpassen van de projectdoelstellingen, het materiaal niet extern ter beschikking stellen, of minder of ander materiaal digitaliseren. Tijdens het digitaliseringsproject over de verslagboeken van de Vlaamse amateurverenigingen, werd het AMVB met die verrassing geconfronteerd. Aanvankelijk zouden de guldenboeken gedigitaliseerd en extern beschikbaar gesteld worden. Aangezien deze stukken beschermd zijn door het auteursrecht konden de oorspronkelijke plannen echter niet gerealiseerd worden. Er werd uiteindelijk beslist om enkel de verslagboeken waarvan de rechten eenvoudiger kunnen worden geklaard, te digitaliseren.²⁰ Het is dus zeer belangrijk om

¹⁶De termijn loopt af op 1 januari van het jaar volgend op het 70^e jaar na het overlijden van de auteur.

¹⁷ LEYSEN (Ann). *Auteursrechten audiovisuele archieven. Film- en geluidsarchieven*. Antwerpen, 2001, Stadsarchief Antwerpen, p. 16.

¹⁸ Art. 22 Auteurswet.

¹⁹ Packed vzw. *Gids voor het klaren van auteursrechten*. (tool) 2013, http://www.packed.be/nl/news/detail/gids_voor_het_klaren_van_auteursrechten/P175/, geraadpleegd op 2013-07-09.

²⁰ AERTSEN (Stephanie). 'AMVB gaat digitaal. Stand van zaken.' In *Arduin*, 8 (2010), p. 8.

stil te staan bij de auteursrechten en om zowel projectdoelen als prioriteiten binnen dat kader te stellen. Werken die beschermd zijn door het auteursrecht kunnen geen hoge prioriteit krijgen in projecten die verder gaan dan de uitzonderingen van artikel 22. Bij projecten die daar wel onder vallen speelt deze problematiek minder.

Prioriteitsvragen

Op institutioneel vlak is het soms moeilijk om het onderscheid te maken tussen prioriteiten en selectie.

Bij het stellen van prioriteiten moet altijd de vraag gesteld worden of er bepaalde (deel)collecties zijn die speciale aandacht verdienen en of het binnen de doelstellingen van het project nuttig is om daar prioriteit aan te geven.

Als er een digitale collectie is die past binnen het opzet van het project kan men op dezelfde wijze evalueren of het nuttig is om deze prioritair te behandelen.

Afhankelijk van de doelstelling van een project kunnen auteursrechten bepalen om sommige documenten niet op te nemen. Om onaangename verrassingen te vermijden, is het aan te bevelen om op voorhand de auteursrechten en de acties die binnen het project ingaan tegen deze wettelijke bepalingen in het algemeen en, indien nodig per stuk, te beschrijven.

Waarde

Bij prioritering op basis van waardebepaling gaan we uit van vier onderverdelingen: interne waarde, verwachte waarde voor het doelpubliek (gebruikswaarde), meerwaarde door digitalisering en selectie op basis van context en verwantschap. Interne waarde, context en verwantschap kunnen meer of minder strikt geïnterpreteerd worden. In het eerste geval worden op basis van deze waardecriteria documenten opgenomen of uitgesloten. Het kan zijn dat er op dat ogenblik vragen worden gesteld die veel meer bij een selectie- en acquisitiebeleid horen. Dit kan zich bijvoorbeeld voordoen bij zeer rommelige collecties waar documenten in zitten die eigenlijk niet tot de collecties van de instelling zouden moeten behoren. Ze hebben dan onvoldoende interne waarde om opgenomen te worden in het project en de collectie en voldoen dus ook niet aan het institutioneel criterium. Bij de minder strikte interpretatie van deze waardecriteria krijgen de stukken meer of minder prioriteit naargelang ze voldoen aan deze criteria.

Vooraleer de gebruikswaarde kan worden bepaald, moeten eerst de verwachtingen van het doelpubliek worden onderzocht. Wat is het profiel van zowel de huidige gebruikers als van de eventuele toekomstige gebruikers? Dan pas kan nagegaan worden welke aspecten van het digitaliseringsproject een meerwaarde voor de gebruikers kunnen bieden. De documenten die binnen die aspecten passen, kunnen dan een hogere prioriteit krijgen dan andere. Om te slagen moet er in het projectplan ook aandacht zijn voor het

realiseren van de waarde voor het doelpubliek. Als het project enkel op preservering gericht is en de meerwaarde voor het publiek niet kan aantonen dan kan dit criterium veilig achterwege gelaten worden. Het past dan immers niet in de opzet van het project.

Bij *Beelden voor de Toekomst* wordt digitaliseren in functie van de waarde voor het doelpubliek expliciet opgenomen.²¹ In het *Save Our Soundsproject* ging men zelfs nog een stap verder en werd een volledige collectie rond Pearl Harbour opgenomen in het digitaliseringsplan omdat er een brede publieksinteresse voor was.²² Wanneer er ruimte voor zulke flexibiliteit bestaat in het projectplan is het zeker nuttig om ook materiaal te selecteren op basis van de meerwaarde die het kan bieden voor de gebruikers. De meerwaarde van de digitale objecten kan op analoge wijze als criterium worden gebruikt. Opnieuw moet rekening gehouden worden met de beperkingen die worden gesteld door het projectplan. Men zal moeten nagaan of het geven van prioriteit aan deze objecten strookt met de doelstellingen.

Voor de digitalisering op basis van verwantschap en context moeten beide aspecten gescheiden behandeld worden. Als men streng selecteert op context loopt men het gevaar om unieke, waardevolle stukken niet op te nemen omdat ze te weinig contextuele informatie hebben. In zulke gevallen is het beter om dit criterium losser te bekijken en het, afhankelijk van de projectdoelen, slechts als achterliggend motief te gebruiken bij het opstellen van prioriteiten. Voor prioriteren van documenten die verwant zijn met andere objecten die zullen worden gedigitaliseerd, is het aan te bevelen om hier pragmatisch mee om te gaan en de projectdoelen niet uit het oog te verliezen. Net zoals met context is het beter om dit als een achterliggend criterium te beschouwen. Dat, in samenspraak met een aantal andere aspecten, bepaalt of iets hogere prioriteit krijgt of niet.

Prioriteitsvragen

Als een deel van het projectplan expliciet verwijst naar de interne (culturele, historische, wetenschappelijke) waarde van documenten, dan zullen, afhankelijk van hoe strikt dit gesteld is, enkel stukken die voldoende hoog scoren op die waardecriteria opgenomen worden of eerder een hogere prioriteit krijgen.

Documenten die voor (groepen) gebruikers interessanter zijn, kunnen prioriteit krijgen als dit het doel van het project is of als de beleidsdoelen van de instellingen stellen dat die groepen grotere aandacht verdienen. Documenten die een hogere meerwaarde

²¹ *Beelden voor de Toekomst: beschikbaar maken en doelgroepen*. <http://beeldenvoortetekomst.nl/project/beschikbaar-maken-en-doelgroepen>. geraadpleegd op 27/02/2013.

²² TAFT (Michael). *Sound Savings*, http://www.arl.org/preserv/sound_savings_proceedings/Save_our_Sound.html. geraadpleegd op 27/02/2013.

na digitalisering hebben, kunnen prioriteit krijgen voor zover dat een doel van het project is.

In de mate van het mogelijk en het wenselijke kan men ervoor kiezen om materiaal te prioriteren of op te nemen omdat het in een verband staat met ander materiaal dat al is opgenomen. Als het past binnen de doelen kan dat ook voor werken die beter ge-contextualiseerd zijn dan andere.

Fysieke criteria

De praktische toepassing van de fysieke criteria is specifiek voor iedere materiaalsoort. In dit artikel zal enkel de audiovisuele invulling aan bod komen. Twee elementen van de fysieke criteria zullen verder uitgediept worden: de materiaalstaat en het type materiaal. De kwaliteit na digitalisering komt hier niet aan bod omdat dit criterium enkel van belang is wanneer men tussen verschillende objecten met dezelfde inhoud moet kiezen. Als men die keuze niet heeft, zal men vrede moeten nemen met het object dat er is, ongeacht het een hoge of slechts gemiddelde kwaliteit heeft.

Audiovisuele documenten zijn zeer kwetsbaar en gaan onherroepelijk verloren wanneer de drager defect raakt of de afspeelapparatuur onbruikbaar is. Om die reden is het aan te bevelen om de fysieke criteria als belangrijkste leidraad voor het prioriteren te gebruiken. Als een document om een of andere reden laag op de ladder komt te staan zonder daarbij de fysieke criteria in acht te nemen en dus niet wordt gedigitaliseerd, bestaat immers de kans dat het voorgoed verloren gaat. Fysieke criteria zijn dus een stuk belangrijker dan andere door de verwevenheid tussen drager en object bij audiovisuele materialen.

Audiovisuele documenten bestaan in een verscheidenheid aan materialen en het is zeker niet altijd eenvoudig om te bepalen welk materiaal kwetsbaarder is en dus prioritair. Een eerste stap die genomen moet worden, is het bepalen welk type het object eigenlijk is. Deze vaststelling wordt soms bemoeilijkt door de afwezigheid van productnamen of serienummers op de objecten. Er bestaan een aantal websites en tools die gebruikt kunnen worden om het materiaal juist te determineren. Als dat gebeurd is, kan de lijst uit bijlage I gebruikt worden om de kwetsbaarheid te bepalen en dus de prioriteit af te leiden. Dit criterium moet samen met de materiaalstaat behandeld worden omdat sommige types gevoeliger zijn voor bepaalde soorten verval en omdat in sommige gevallen de combinatie van een bepaald type met een bepaald defect het snel digitaliseren veel belangrijker maakt (zie bijlage III).

Ook de staat van het materiaal oefent een belangrijke invloed uit op de kwaliteit en mogelijkheden van het audiovisueel document en moet dus ook meegenomen worden

in selectiebeslissingen. Om te kunnen prioriteren op basis van de materiaalstaat moet bij ieder audiovisueel document in de metadata opgenomen worden welke problemen er al zijn opgetreden. Ook de materiaalsoort moet in die metadata zijn opgenomen. Op basis van die combinatie kan dan een inschatting gegeven worden van de kwetsbaarheid en van hoe acuut digitalisering is. In bijlage II is een lijst met een aantal van de meest voorkomende problemen opgenomen. Ze is opgedeeld in problemen die zeer kritiek zijn en problemen die onrustwekkend zijn maar niet meteen aanleiding geven tot zware afspeelproblemen. Het herkennen van sommige vraagstukken kan gebeuren met het fotomateriaal dat is opgenomen in de geciteerde bronnen. Opnieuw kan hier gesteld worden dat, wat de doelen van het project ook zijn, zowel materiaalstaat als type materiaal belangrijke criteria zijn omdat zij de mogelijkheden van de dragers zeer beperken.

Prioriteitsvragen

Bepaal het type materiaal en evalueer de kwetsbaarheidsfactor. Afhankelijk van de drempel die in het projectplan werd gesteld, wordt prioriteit gegeven aan alle objecten vanaf een bepaalde categorie.

Bekijk of het type materiaal bepaalde kwetsbaarheden heeft (bijlage III) en zo ja, dan behoort het ook een hogere prioriteit te krijgen.

Bekijk of de objecten beschadigd zijn en zo ja, of die schade ernstig genoeg is om een hogere prioriteit te krijgen.

Meervoudigheid

Is het document een origineel of een kopie? Indien het document een kopie is, bestaat het origineel nog? Als dat niet zo is, is de kopie in bezit van de instelling dan van voldoende kwaliteit om gedigitaliseerd te worden?

Zijn er kopieën van het materiaal elders gedigitaliseerd? Zo ja, voldoen die aan de eisen van het eigen projectplan en kunnen ze dus achterwege gelaten worden?

Metadata

Bevat het document voldoende metadata (minimumdataset) om te digitaliseren? Zo nee, past het binnen het projectplan om die tijdens de digitalisering toe te voegen?

Financieel kader

Het financieel kader dient vooral als achtergrond en moet bij de evaluatie van de verschillende prioriteiten meespelen om de beslissing te verantwoorden. Het is op zich niet echt bruikbaar om als criterium te dienen, onder meer omdat het inschatten van verschillende kostprijzen voor ieder document niet altijd mogelijk is en, paradoxaal genoeg, de kostprijs zou opdrijven. Het is beter om er in de bepaling van alle prioriteiten rekening mee te houden.

Conclusie

De evaluatie van de criteria in de praktijk moet vooral in functie van de projectdoelen gezien worden. Deze bepalen de parameters waarin de voorop gestelde vragen kunnen worden behandeld. Een aantal criteria kunnen ook in functie van de doelen en middelen als raamwerk ingezet worden zoals het financieel kader. Tot slot blijft het belangrijk om de fysieke criteria zeker niet uit het oog te verliezen, wat de projectdoelen ook zijn.

BESTANDSFORMAAT

Een digitaal audio- of videobestand bestaat grosso modo uit twee onderscheiden delen. Enerzijds is er de 'wrapper', een abstract containerformaat dat intern verschillende bitstreams kan bevatten.²³ Het wrapperformaat zelf is dus geen formaat dat data in een bepaalde vorm opslaat maar eerder een vorm van metadata, 'container', die rond de data zit met daarin metadata en informatie over hoe de bitstreams opgeslagen zijn en in welke vorm. Een wrapper kan dus meerdere bitstreams bevatten, wat bijvoorbeeld bij video vrijwel altijd het geval is.²⁴ De bitstream zelf is in feite de data, gecodeerd volgens een bepaalde codec. De precieze aard van deze codec bepaalt voor een groot deel wat de kwaliteit en andere eigenschappen van het bestand zullen zijn. Omdat wrapper en codec altijd tezamen voorkomen, is het noodzakelijk dat ze beide voldoen aan de duurzaamheidseisen, maar een codec moet ook voldoen aan een aantal kwaliteitseisen. Daarom is het goed om de evaluatie van bestandsformaten om te zetten in een deel 'wrapper' en een deel 'codec'. Hierbij moet wel altijd rekening gehouden worden met de compatibiliteit tussen de gekozen wrapper en de gekozen codec. Niet alle wrappers ondersteunen immers alle codecs.

Bij een digitalisering van audiovisueel materiaal worden meerdere bestanden opge maakt. Het is immers niet voldoende om enkel een 'archiefmaster' te creëren die in principe een 1-op-1-kopie is van het oorspronkelijke analoge document.²⁵ Er worden ook reproductiebestanden gemaakt die als basis voor de aanmaak van speciale kopieën en raadpleegkopieën kunnen dienen. Deze dubbels kunnen dan op hun beurt ingezet

²³ Library and Archives Canada. *Local Digital Format Registry: File format guidelines for preservation and long-term access. Version 1.0.* Library and Archives Canada, p. 4.

²⁴ Zie onder meer MXF, MKV, AVI e.d.m.

²⁵ CASEY (Mike) & GORDON (Bruce). *Sound directions. Best practices for audio preservation.* Harvard & Indiana, 2007, Harvard & Indiana, p. 36.

worden voor externe verspreiding, intern en extern gebruik indien mogelijk.²⁶

De keuze voor een bepaald bestandsformaat is voor al deze categorieën belangrijk maar het zijn vooral de archiefmasters die moeten voldoen aan de strengste eisen. Archiefmasters moeten immers op zeer lange termijn bewaard worden en het is voor die groep dan ook veel belangrijker om te kiezen voor een duurzaam bestandsformaat dan voor een raadpleegkopie waarvoor andere eisen voorop staan. Aangezien raadpleegkopieën in principe iedere keer als het nodig is kunnen worden aangemaakt op basis van het masterbestand, hoeft die kopie geen duurzaam bestandsformaat te zijn maar zal zij moeten voldoen aan andere eisen (bijvoorbeeld bestandsgrootte). Dit artikel behandelt enkel de eigenschappen van de archiefkopie. Als die niet duurzaam is, hebben de andere bestanden ook geen nut meer.

Dat een 'goed' bestandsformaat noodzakelijk is, staat buiten kijf. Wat echter veel minder duidelijk is, zijn de voorwaarden waaraan een formaat moet voldoen om nuttig te zijn als archiveringsformaat.

Op basis van een literatuurstudie waarin onder meer de aanbevelingen van de Amerikaanse Library of Congress verwerkt zijn, wordt een overzicht gegeven van de belangrijkste criteria. Aan elk criterium worden een aantal eigenschappen toegekend die elk een bepaalde wegingsfactor hebben en een bepaalde waarde kunnen aannemen. Hoe hoger de waarde, hoe meer een formaat de eigenschap bezit. Wanneer alle criteria ingevuld zijn, kan bepaald worden in welke mate het bestand voldoet aan de eisen voor een duurzaam archiveringsformaat. Door de waarde vermenigvuldigd met de wegingsfactor op te tellen, bekomt men de totale score die dan kan omgezet worden naar een percentage. Binnen dit onderzoek werden de scores verdeeld in drie groepen:²⁷

> 90%: geschikt als archiefformaat (bijvoorbeeld LPCM, MKV)

80%-90%: geschikt als archiefformaat maar behoudens bepaalde uitzonderingen niet aan te bevelen (bijvoorbeeld FLAC)

70%-80%: niet bruikbaar als archiefformaat behalve in héél specifieke gevallen

< 70%: niet bruikbaar als archiefformaat (bijvoorbeeld MJPEG2000)

Mits er goede redenen zijn, kan een instelling natuurlijk altijd besluiten om een bepaald formaat toch te gebruiken ondanks de eventuele lage score. Uit het onderzoek kwam naar voor dat de combinaties LPCM-BWF voor audio en FV1-MKV (en in de toekomst MXF) voor video de beste combinaties zijn.

²⁶ Project CEST, *Video digitaliseren*. http://www.projectcest.be/index.php/Video_digitaliseren#4_Maak_archiverings-2C_reproductie- en_raadplegingsbestanden, geraadpleegd op 2013-05-06.

²⁷ Besprekingen van de hier vernoemde bestandsformaten zijn raadpleegbaar in de onlineversie.

CRITERIUM2	EIGENSCHAP (MET WEGINGSFACTOR)	WAARDE	OMSCHRIJVING
Openheid			
	Specificatie (6)	2	Volledige specificatie is vrij beschikbaar.
		1	Volledige specificatie is beschikbaar maar niet vrij.
		0	Volledige specificatie is niet beschikbaar.
	Patentsituatie (4)	2	Er rusten geen patent/auteursrechten op/er is een royalty-free-patent agreement.
		0,5	Er rusten patenten op maar die worden niet afgedwongen.
		0	Er rusten patenten op die worden afgedwongen.
Onafhankelijkheid			
	Onafhankelijk van specifieke hardware (5)	2	Volledig onafhankelijk.
		1	Afhankelijk maar specificaties van hardware zijn vrij beschikbaar.
		0	Afhankelijk van specifieke hardware.
	Onafhankelijk van specifieke software (viewer + besturingssysteem) (5)	2	Volledig onafhankelijk.
		1	Afhankelijk maar specificaties van software zijn vrij beschikbaar.
		0	Afhankelijk van specifieke software.
Uitwisselbaarheid			
	Uitwisselbaarheid tussen systemen (4)	2	Viewers zijn niet gebonden aan specifieke hard- en softwarecombinaties.

CRITERIUM2	EIGENSCHAP (MET WEGINGSFACTOR)	WAARDE	OMSCHRIJVING
		0,75	Viewers zijn soft- of hardwaregebonden maar de specificatie is beschikbaar zodat viewers voor andere platformen kunnen worden geprogrammeerd.
		0	Viewers zijn gebonden aan één platform en kunnen of mogen niet worden omgezet.
	Compatibiliteit (1,5)	2	Bestanden in eerdere versies kunnen zonder problemen worden geopend in latere versies.
		1,5	Niet alle oude versies worden ondersteund maar de meest recente wel. Door beschikbaarheid van specificaties is het mogelijk om ook voor oudere versies viewers te ontwikkelen.
		0,5	Oudere versies worden niet ondersteund maar specificaties zijn wel beschikbaar.
		0	Oudere versies worden niet ondersteund en specificaties zijn niet beschikbaar.
Gebruik			
	Adoptie (3)	2	Formaat is een standaardformaat of aanbevolen formaat bij programma's uit die niche.
		1,5	Formaat wordt ondersteund door programma's uit die niche.
		0,5	Formaat wordt niet native-ondersteund maar wel door plugins.

CRITERIUM2	EIGENSCHAP (MET WEGINGSFACTOR)	WAARDE	OMSCHRIJVING
		0	Formaat wordt niet ondersteund.
	Gebruik in erfgoedsector (3,5)	2	Formaat is een aanbevolen/veel gebruikt formaat in de erfgoedsector.
		1	Formaat wordt gebruikt in de erfgoedsector maar niet veel/wordt niet aangeraden.
		0	Formaat wordt niet gebruikt/wordt afgeraden.
	Ondersteuning door verschillende fabrikanten/producten (2,5)	2	Het formaat wordt ondersteund en/of ontwikkeld door verschillende producenten of er is een groep producenten betrokken bij de ontwikkeling en er zijn verschillende fabrikanten die het gebruiken in hun producten.
		1	Het formaat wordt ontwikkeld door één fabrikant maar gebruikt door verschillende andere in hun producten.
		0	Het formaat wordt ontwikkeld door één fabrikant en (vrijwel) alleen door hem gebruikt.
Functionaliteit			
	Bugs (1,5)	2	Het formaat bevat weinig gekende bugs en heeft een open specificatie/bugs in de specificatie worden snel opgelost.
		1,5	Het formaat bevat relatief veel bugs die worden opgelost en de specificatie is open.

CRITERIUM2	EIGENSCHAP (MET WEGINGSFACTOR)	WAARDE	OMSCHRIJVING
		1	Het formaat bevat weinig gekende bugs maar die worden slechts traag opgelost. Specificatie is open.
		0	Het formaat bevat veel bugs die traag/niet worden opgelost en/of de specificatie is niet open.
Metadata			
	Embedden (6)	2	Het formaat ondersteunt het embedden van een willekeurige set metadata.
		1,75	Het formaat ondersteunt het embedden van een beperkte set metadata. De indeling van de metadata is vastgelegd.
		1	Het formaat ondersteunt het embedden van een beperkte of ongelimiteerde set metadata maar de structuur ervan ligt niet vast en/of de set is ontoereikend.
		0	Het formaat ondersteunt geen ingebedde metadata.
Kwaliteit			
	Hoogste kwaliteit (6)	2	Het formaat ondersteunt de vereisten van hoge kwaliteit voor audio/video en biedt ondersteuning voor lossless compressie en ongecomprimeerde opslag.

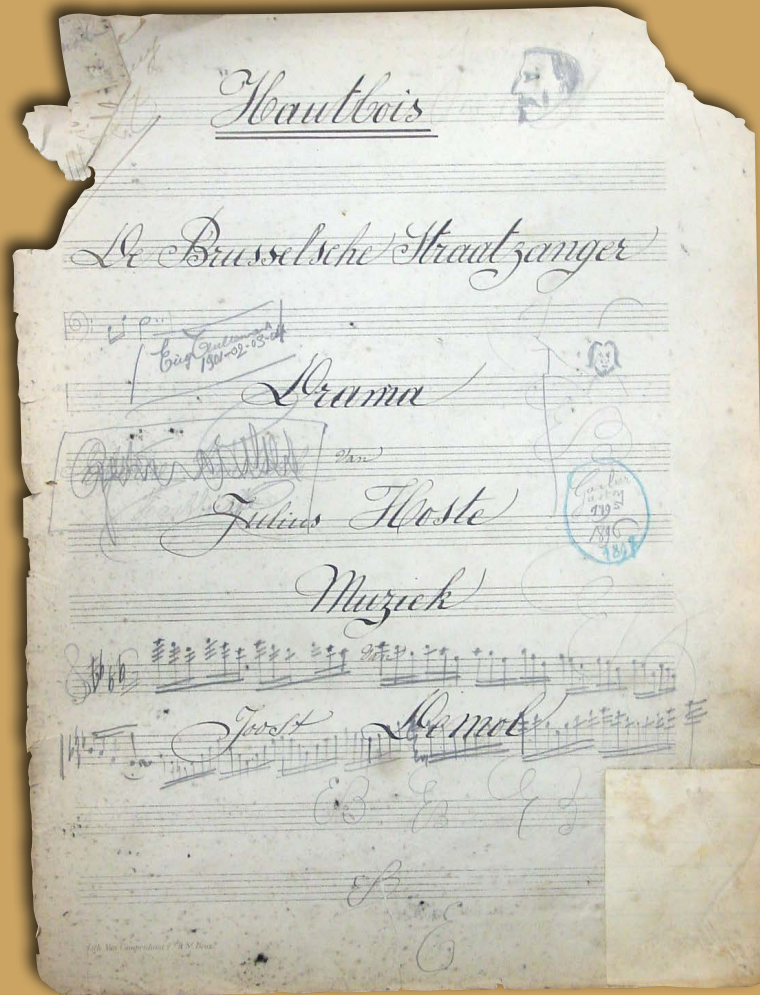
CRITERIUM2	EIGENSCHAP (MET WEGINGSFACTOR)	WAARDE	OMSCHRIJVING
		1,75	Het formaat ondersteunt de vereisten van hoge kwaliteit voor audio/video en biedt enkel ondersteuning voor ongecomprimeerde opslag.
		1,5	Het formaat ondersteunt de vereisten van hoge kwaliteit voor audio/video en biedt enkel ondersteuning voor lossless-compressie.
		0	Het formaat ondersteunt de vereisten van hoge kwaliteit niet.
	Toekomst (1)	2	Ondersteuning voor kwaliteitseisen die hoger liggen dan de huidige is aanwezig of kan toekomstig aanwezig zijn.
		1	Ondersteuning voor hogere eisen dan de huidige is niet aanwezig maar in de toekomst wel.
		0	Ondersteuning voor hogere eisen is niet aanwezig en er kan niet verwacht worden dat ze zullen aanwezig zijn in de toekomst.
Volledigheid			
	Grootte (2)	2	Het document past volledig in één bestand.
		0	Het document past niet volledig in één bestand.
Archiefformaat			
	Geschiktheidsfactor (in %)		Indicatie van de geschiktheid (in %). Hoe hoger, hoe geschikter.

CONCLUSIE

Drie onderwerpen uit het volledige digitaliseringsproces zijn aan bod gekomen in dit artikel. Om goed te kunnen digitaliseren moeten bestanden over voldoende informatie beschikken. Die informatie dient niet zozeer om de gedigitaliseerde objecten te ontsluiten maar wel om voldoende gegevens te hebben waarop de prioriteiten kunnen gebaseerd worden. Er is een onderscheid gemaakt tussen het minimum dat strikt noodzakelijk is en eventuele extra elementen die de beslissing kunnen ondersteunen maar geen conditio sine qua non zijn voor een goede digitalisering. Van ieder element is ook geprobeerd om het equivalent te geven in het beheersysteem Adlib. Als van ieder object de gegevens geregistreerd zijn, kan overgegaan worden op de volgende stap: het stellen van prioriteiten. Prioriteiten kunnen op vele gronden gestoeld zijn maar de basis moet altijd het projectdoel zijn. Door de specifieke aard van audiovisuele materialen is het bovendien aan te bevelen dat fysieke criteria een zeer groot gewicht krijgen binnen de vastlegging van prioriteiten. Meer inhouds- en waardegebaseerde elementen spelen een mindere rol al blijven ze onmisbaar voor een goed uitgevoerd project. De keuze van een bestandsformaat maakt of kraakt een digitaliseringsproject. Objecten die gedigitaliseerd zijn in niet-duurzame formaten zijn immers even verloren voor het nageslacht als de originele analoge. Daarom is het belangrijk dat het bestandsformaat duurzaam en kwaliteitsvol is. Om deze abstracte criteria ook echt te kunnen gebruiken is een praktisch instrument ontwikkeld. Dit hulpmiddel lijst een aantal criteria op die zijn onderverdeeld in elementen. Het formaat kan worden geëvalueerd aan de hand van deze elementen en kan een score krijgen. Dit kan een cijfer zijn gebaseerd op de mate waaraan het formaat voldoet aan dat element. Op die manier kan een totaalscore worden bekomen die aangeeft in hoeverre het formaat geschikt is voor archiefgebruik. Het staat de instelling evenwel altijd vrij om zelf een andere keuze te maken wanneer de doelen van het project zoiets rechtvaardigen. Welk bestand ze ook kiest, de duurzaamheid ervan moet gewaarborgd blijven wil het project enig nut gehad hebben.

OPEENS WAS HIJ ER, DE BRUSSELSE STRAATZANGER

Mariet Calsius



Merkwaardig toch hoe erfgoed kan opduiken. Zo lag er plots de partituur van de Brusselse straatzanger met de partijen. Zoon Mennekens was gepasseerd.

In 1883 schreef Julius Hoste sr. (1848-1933) zijn *Brusselse Straatzanger*. Een drama in zes bedrijven over de Spaanse bezetting onder het bewind van de hertog van Alva met de nodige helden en liefdesperikelen, op muziek gezet door Joost Demol. Dat er ooit een partituur geweest zou zijn, wisten we vanuit het archief van de KVS waarin de hobopartij tussen de documenten van vóór de brand zat.

Julius Hoste senior is u wel bekend als stichter van *Het Laatste Nieuws* en *De Zweep*. Zijn buste prijkt in het AMVB. Joost Demol is minder gekend. Wellicht een tijdgenoot van Hoste die ook in de KVS-buurt vertoefde. Hij zou pianoleraar zijn geweest aan de muziekschool te Anderlecht. Genealogisch onderzoek kan misschien uitwijzen of hij een familielid was van de bekendere Willem Demol (1846-1874), componist van *Ik ken een lied*.

De muziek bij het drama betreft eerder muzikale *intermezzi*. Naargelang het drama vordert, wordt ook al eens een lied gezongen. Halverwege zingt de jongste rol, Bertje, *Des winters als het regent*. En op het einde wordt ook nog een kinderkoor opgevoerd. Van de 36 nummers in de partituur doet nummer 27 ook dienst als ouverture. Het orkest is bezet met strijkers, een fluit, twee klarinetten, twee cornetten, een trombone en twee hoorns. En die hobo? Het was ook niet 'de' partituur die opdook. Het is een bundel van verschillende bewerkingen. De mooiste versie is deze die wellicht in de bibliotheek van SABAM bewaard werd. Er is immers ook een omslag met briefwisseling over opvoeringen en aanvragen in de jaren dertig. Die kopijen dateren van 1931. Een partituur uit 1930 is dan weer mooi geïllustreerd. Als je het programma van de KVS voor die jaren boven haalt, wordt de complete cast van het gezelschap erop gezet: bekende namen zoals Dolf Denis, Clemy Van Outryve, Henriette Cabanier ... Waarlijk een kaskraker want het drama staat enkele seizoenen geprogrammeerd. Hoogstwaarschijnlijk is de muziek bij die opvoeringen geregistreerd bij SABAM.

Een andere reeks met de stempel van Hoste lijkt de meest volledige te zijn maar is het daarom de oudste? Je vindt alleszins veel herstelwerk met tape, maar eveneens met

Musical manuscript for a vocal solo. At the top right, it is titled *La jure Espagn*. The manuscript contains several staves of handwritten musical notation. A prominent section is titled *1^{re} Bedryf*. Below this, there are markings *N^o: 1 - 2 - 3 - Cacot* and *en tab 1904-1905*. The notation includes treble clefs, various time signatures, and musical notes. On the left side, there are handwritten notes: *1^{re} Bedryf*, *1^{re} Bedryf*, and *1^{re} Bedryf*. The paper is aged and has some staining.

Musical manuscript, likely a continuation of the previous piece. It features handwritten musical notation on several staves. A section is titled *2^{de} Bedryf*. There are also markings such as *10*, *and^{te} 7^e*, and *Cacot*. The notation includes treble clefs, time signatures, and musical notes. On the left side, there are handwritten notes: *1^{re} Bedryf*, *1^{re} Bedryf*, and *1^{re} Bedryf*. The paper is aged and has some staining.

plakbriefjes waar je '1910' op herkent. Nog steeds geen hobopartij. Toch is er nog een oudere reeks geweest zoals uit die hobopartij van het KVS-archief blijkt. In een mooie traditie zie je de namen van de muzikanten prijken: Gaston Garlier in 1895, 1896 en 1897, vervolgens Eugene Beulemans van 1901 tot 1904. Het staat mooi op de partij geschreven. De tekeningetjes - van de hoofdpersonages allicht - maken ook duidelijk dat er niet zoveel te spelen is voor de hobo.

Maar het blijft een mysterie. Op een laatste reeks staat telkens een stempel van Aug. Cornelis voorafgegaan door 'eigendom' in handschrift. In eenzelfde handschrift staat ook 'Poperinghe' te lezen. De kopiist van de muziek is echter een zeker Bayens, december 1886 Antwerpen. Maar de hobo heeft veel te doen. Er is zelfs een partij voor een fagot en hier prijkt achter de naam van Bayens 'schobbejak'

En de tekst van het drama zelf? Helaas bezit het AMVB geen oudere uitgave dan die van 1902. En velen onder u, waarde lezer, hebben misschien de heropvoering mee-gemaakt bij het honderdjarig bestaan van de KVS. Voor die gelegenheid bewerkt door Frank De Keyser.

AAN DE SLAG MET ODIS-2!

EUROPESE INFRASTRUCTUUR VOOR HISTORISCH ONDERZOEK EN ERFGOEDONTSLUITING

Peter Heyrman, Joris Colla, KADOC

The logo for ODIS (ODIS - Onderzoekssteunpunt en Databank Intermediaire Structuren in Vlaanderen) features the word 'odis' in a lowercase, rounded, sans-serif font. The letter 'o' is a dark red color, while the letters 'dis' are a dark brown color. A small red circle is positioned above the letter 'i'.

Op vrijdag 29 november 2013 werd in het Vlaams Parlement in Brussel de vernieuwde ODIS-databank gelanceerd (www.odis.be). Deze contextuele web-databank biedt gegevens over de geschiedenis van het middenveld in de 19^e en 20^e eeuw en toont onderzoekers de weg naar het bronnenmateriaal

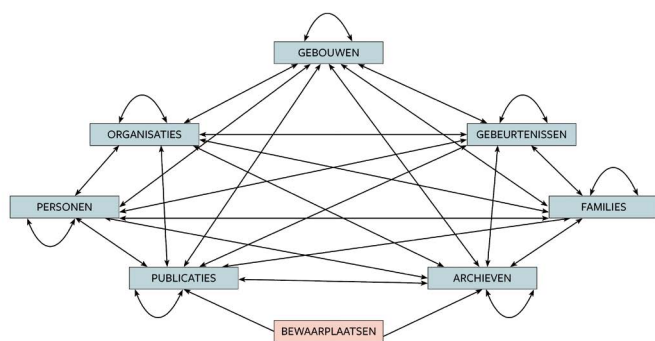
over dit onderwerp. ODIS (voluit: ONDERZOEKSSTEUNPUNT EN DATABANK INTERMEDIAIRE STRUCTUREN IN VLAANDEREN, 19^e-20^e EEUW) bevordert de samenwerking tussen wetenschappers en erfgoedorganisaties. De kwaliteit van het historisch onderzoek over intermediaire structuren wordt versterkt maar ook de weerklank van hun documentair erfgoed. Tijdens de voorbije jaren onderging het apparaat een grondige opknapping, zowel technisch als functioneel. ODIS lijkt klaar om een rol op te nemen in de groeiende Europese infrastructuur voor historisch onderzoek en erfgoedontsluiting.

Historisch repertorium van het Vlaamse middenveld in Brussel

ODIS kon in 2000-2003 worden gebouwd dankzij de steun van het Vlaams Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek (FWO-Max Wildiers)¹. Voor de constructie ervan sloegen vier belangrijke Vlaamse private archief- en onderzoeksinstituten de handen in elkaar: ADVN, Amsab-ISG, KADOC-KU Leuven en Liberaal Archief. Hun project kreeg de steun van wetenschappelijke promotoren uit de belangrijkste Vlaamse universiteiten (KU Leuven, Universiteit Antwerpen, Universiteit Gent en VUB). Deze samenwerking werd in 2006 verankerd door de oprichting van de vzw ODIS. Ondertussen hebben tal van partners, onder wie ook het AMVB, zich aangesloten bij dit consortium. Deze partners werken samen in één technische omgeving maar kiezen hun eigen invalshoek en beheren specifieke dataserieën. AMVB biedt in ODIS o.m. een contextueel overzicht van de door de instelling bewaarde archiefbestanden en bouwt er stapsgewijs aan een historisch repertorium van het Vlaamse middenveld in Brussel en de daarin actieve personen.

¹ HEYRMAN (Peter), WEBER (Donald). Intermediaire structuren in Vlaanderen: ODIS. Het Max Wildiersfonds geëvalueerd. Archief en wetenschappelijk onderzoek. Handelingen van het contactforum 'Archief en Wetenschappelijk onderzoek: het Max Wildiersfonds geëvalueerd'. *Archiefkunde* 9, Berchem, 2007, pp.73-80.

De samenwerking van al die partners in ODIS leidde tot interessante resultaten. Ze heeft tijdens de voorbije tien jaar in Vlaanderen duidelijk aangetoond hoe een eigentijds en multifunctioneel online-instrument ondersteuning kan bieden aan uiteenlopende onderzoeks- en erfgoedinitiatieven. Door bruggen te bouwen stelt de databank wetenschappers en erfgoedorganisaties in staat om samen te werken en expertise uit te wisselen. De ODIS-webdatabank ondersteunt onderzoek naar de geschiedenis van het middenveld. Daartoe biedt ze een duurzame kennisverzameling waar heel verschillende contextuele dataseries over organisaties en hun protagonisten worden aangeboden, dit samen met uitvoerige informatie over hun documentair bronnenmateriaal en ander erfgoed. Onderzoekers gebruiken ODIS niet louter als een encyclopedie waar ze duidelijke en betrouwbare organisatorische en biografische gegevens kunnen terugvinden. Ze stellen ook de exhaustieve referenties naar archieven, periodieke publicaties en vele andere (online) bronnen op prijs.



Entity-relationship-diagram (ERD) van de ODIS-2-databank

106.000 gebruikers

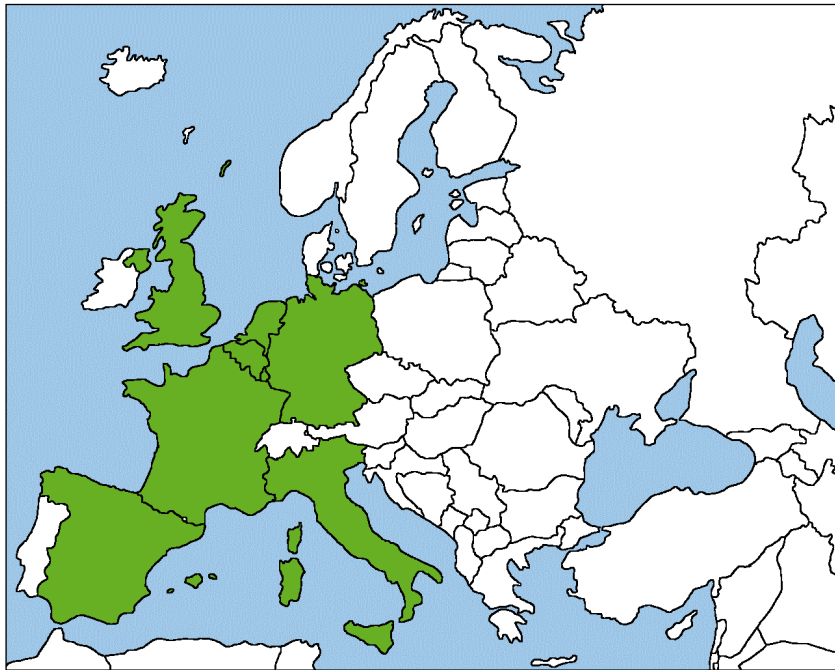
Gedurende het voorbije decennium is de reikwijdte van ODIS snel toegenomen. Begin 2013 bevatte het instrument informatie over 31.381 organisaties, 101.215 personen, 22.652 (vooral periodieke) publicaties en 9.056 archiefbestanden. De bekendheid van het apparaat nam snel toe. In 2012 werd ODIS geraadpleegd door ca. 106.000 gebruikers die samen nagenoeg 620.000 steekkaarten consulteerden. Diverse onlineapparaten bieden verwijzingen naar ODIS of nemen gegevens uit de databank over. Veel informatie over archieven wordt bijvoorbeeld ook aangeboden in Archiefbank Vlaanderen, het

door de Vlaamse overheid erkend centraal informatiepunt over private archieven.²

Hoewel de inhoud van ODIS momenteel is toegespitst op de geschiedenis van het Vlaamse/Belgische middenveld biedt de databank ook nu al informatie over intermediaire structuren in andere Europese landen en over internationale organisaties. Tal van onderzoekers erkennen de unieke functionaliteiten van het instrument en spoorden het ODIS-consortium aan om de reikwijdte van het apparaat te verbreden. ODIS was een handig instrument maar moest beter worden afgestemd op de behoeften van onderzoeksgroepen die intermediaire structuren en hun netwerken willen bestuderen in een internationaal comparatief perspectief. Dit was een belangrijke stimulans om de ODIS-databank tijdens de voorbije jaren grondig te vernieuwen en te moderniseren. Het vergde een grote investering die enkel mogelijk werd dankzij de steun van de Herculesstichting, het Vlaams agentschap voor de financiering van onderzoek infrastructuur. De doelstelling van ODIS was om binnen een duurzame en eigentijdse technische omgeving en in een breed netwerk van gegevensverzamelingen een informatieknoppunt met meer en gebruiksvriendelijke onderzoeksondersteunende functies te ontwikkelen.

De nieuwe ODIS-databank blijft een betrouwbaar, flexibel en gebruiksvriendelijk apparaat. De hard- en software van de databank werd grondig vernieuwd zodat het apparaat aansluit bij de moderne webtechnologie. Er zijn ook verschillende nieuwe componenten en functionaliteiten beschikbaar. De interface laat bijvoorbeeld toe om onderling verbonden datareeksen op te bouwen, niet alleen over organisaties, personen, publicaties en archieven, maar nu ook over families, gebouwen en zelfs gebeurtenissen. De partners kunnen het apparaat ook beter afstemmen op hun noden en wensen. Vanzelfsprekend laat de databank nog steeds toe om bepaalde gegevenselementen systematisch in te voeren en om steekkaarten op allerlei manieren met elkaar te verbinden. In de nieuwe ODIS-databank kunnen gebruikers de datareeksen nog diepgaander analyseren en ze ook ruimtelijk weergeven. Er kunnen ook meer en duurzamer verwijzingen worden gelegd naar andere online-instrumenten, bijvoorbeeld bibliotheekcatalogen. Dit alles komt niet louter onderzoekers of erfgoedzorgers ten goede maar vooral het brede, in geschiedenis en erfgoed geïnteresseerde publiek.

² <http://www.archiefbank.be/>



De nieuwe ODIS biedt voor volgende landen aangepaste keuzelijsten.
Die reikwijdte wordt verder uitgebreid.

Internationale onderzoeksprojecten en erfgoednetwerken

De ODIS-2-databank gaat resoluut internationaal. De interface is momenteel beschikbaar in zowel het Nederlands als het Engels. Op termijn kan ook het gebruik van andere talen worden gefaciliteerd. In die meertalige omgeving kunnen de ODIS-partners hun gegevensreeksen dus voorleggen aan een breder en anderstalig publiek. Ze kunnen ook gemakkelijker dataseries aanmaken over internationale organisaties en hun bestuursleden. Het vertalen van alle ODIS-records wordt vanzelfsprekend een werk van lange adem. Maar de meerwaarde die op die manier kan worden gecreëerd, is beslist de inspanning waard. Het in Vlaanderen bewaarde erfgoed zal beter bekend worden in het buitenland. De expertise over de bijzondere ontwikkeling van het Belgische middenveld kan adequater worden ingeschakeld in internationaal vergelijkend onderzoek. Sommige partners willen ODIS ook gebruiken in internationale onderzoeksprojecten en erfgoednetwerken. Een mooi voorbeeld hiervan is het NISE-project, voluit

National Movements & Intermediary Structures in Europe. Het Antwerpse ADVN (Archief, Documentatie en Onderzoekscentrum voor het Vlaams-nationalisme) wil met tal van Europese partners gegevens samenbrengen over nationalistische bewegingen, hun protagonisten en het erfgoed dat ze hebben nagelaten.³ Ook andere onderzoekers en erfgoedinstellingen willen in internationaal perspectief biografische of organisatorische gegevens samenbrengen of de deelname aan internationale congressen systematisch in kaart brengen. Of ze dromen ervan om in Europees perspectief thematische registers van bijvoorbeeld archieven en tijdschriften op te bouwen. De nieuwe ODIS-databank biedt hun voor dat alles een multifunctioneel maar ook laagdrempelig instrument. Tal van vergeten, verspreide of nauwelijks toegankelijke repertoria en gegevensreeksen kunnen in het apparaat worden ingeladen en zo 'een nieuw leven' krijgen. De feestelijke lancering van de nieuwe ODIS is vanzelfsprekend geen eindpunt. Het sterke Vlaamse partnerschap dat de databank ondersteunt, beseft maar al te goed dat de ingebruikname van het nieuwe apparaat louter een etappe vormt op een lang en nog grotendeels onbekend parcours. Maar het erkent dat de databank in haar nieuwe vorm veel potentieel herbergt. Het komt er nu op aan om die mogelijkheden ook optimaal te benutten en te valoriseren. We houden u hiervan op de hoogte.

³ <http://www.nise.eu>; BOEVA (L.), BROES, (E.) en STYNEN, (A.) (eds.). *Developing the NISE platform. Proceedings of the first NISE conference*. Skopje (Macedonia), 27-28 May 2010, NISE Proceedings 1, Antwerpen: ADVN, 2011.



DE ARCHIEFDIENST VAN DE MIVB

EEN JONGE DIENST MET AMBITIE

Sabrina Keyaerts en Stephanie Waeyenberg

Het openbaar vervoer in Brussel is vandaag onmisbaar, toch nam het ook in het verleden al een prominente plaats in het stadsbeeld in. De Maatschappij voor het Intercommunaal Vervoer te Brussel (MIVB) verzorgt het stadsvervoer in de 19 gemeenten van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest en in 11 randgemeenten. De maatschappij werd in 1954 opgericht maar de wortels van het openbaar vervoer in de hoofdstad reiken dieper. De Archiefdienst van de MIVB beheert daardoor niet alleen het hedendaagse archief van de maatschappij, maar heeft ook een rijk historisch archief onder haar hoede. In 2014 bereikt de MIVB twee mijlpalen: de Archiefdienst viert zijn 5e verjaardag en de MIVB zelf blaast 60 kaarsjes uit. Naar aanleiding van die feestelijke gebeurtenissen stelt de MIVB graag de archiefdienst en de onderneming aan u voor.

Een veelzijdige (voor)geschiedenis

Met de inwijding van de spoorwegen in 1835 werd de noodzaak gevoeld om reizigers in Brussel met hun bagage te vervoeren. Vanaf het midden van de 19^e eeuw verzochten particuliere maatschappijen het stadsbestuur om een concessie voor de uitbating van een omnibusdienst met paardentram. De bekendste sporen van het openbaar vervoer in Brussel gaan terug tot *Les Tramways Bruxellois*, een voorloper van de MIVB. De maatschappij ontstond in 1874 uit de fusie van de *Compagnie des Voies Ferrées*, of de *Société Morris*, en *The Belgian Street Railways and Omnibus Co*, of de *Société Vaucamps*. De drang naar uitbreiding van de *Tramways Bruxellois* culmineerde in haar pogingen om een concessie voor de exploitatie van heel het Brusselse net te bekomen. Ze verwierf die concessie in 1899.

Op technologisch vlak deden zich in snel tempo ingrijpende veranderingen voor. De testen met stoomtractie en elektrische tractie via accumulatoren op het einde van de 19de eeuw werden verlaten voor een elektrificatie van het net via de trolleytang. In 1907 werden de eerste autobussen in dienst gesteld maar door kinderziektes en de eerste wereldoorlog werd pas midden jaren '20 met *Les Autobus Bruxellois* het startschot voor die nieuwe vorm van openbaar vervoer gegeven. De concessie van *Les Tramways Bruxellois* liep op haar einde in december 1945. Nadien nam het Voorlopig Beheerscomité voor het Stedelijk Vervoer in de Brusselse agglome-

ratie de uitbating van het net voor zijn rekening tot de MIVB in 1954 het roer overnam.

De Wereldtentoonstelling van 1958 vormde een eerste grote uitdaging voor de jonge MIVB die investeerde in tramhaltes en de uitbouw van het net. Midden jaren '60 werd de hoofdstad op verschillende plaatsen tot een werf herschapen voor de aanleg van de tunnels voor de ondergrondse tram, de zgn. 'premetro'. Het was de voorbode van de ingebruikname van de eerste metrolijn in september 1976 die sindsdien de ruggengraat van het openbaar vervoer in de hoofdstad vormt.

Door de regionalisering van het openbaar vervoer in 1989 kwam de MIVB onder de voogdij van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. In de praktijk vertaalt zich dat in een vijfjaarlijks beheerscontract met wederzijdse rechten en plichten.

Het MIVB-net telt anno 2013 4 metrolijnen, 18 tramlijnen, 50 buslijnen en 11 nachtbuslijnen, goed voor een netwerk van meer dan 600 km. In 2012 maakten 348,8 miljoen reizigers ervan gebruik om zich in de hoofdstad te verplaatsen. De MIVB is met meer dan 7.000 personeelsleden één van de grootste werkgevers van het Brusselse gewest.

Ondersteunend

De 'nieuwe' Archiefdienst werd opgericht in 2009 naar aanleiding van de verhuizing van de hoofdzetel aan de Guldenvlieslaan naar de Koloniënstraat vanuit een visie naar modernisering. Het werd een onderdeel van de dienst *Document Services*, die de opdracht had het documentbeheer en elektronisch archiveren uit te bouwen. Voordien was de taak van de toenmalige 'Archives générales' beperkt tot het klasseren en opzoeken van de stukken van het Algemeen Secretariaat en enkele andere diensten in een thematisch classificatiesysteem.

Sinds 2012 maakt de Archiefdienst deel uit van de directie *Facility Management* waarmee zijn taak als ondersteunende entiteit wordt benadrukt.

De Archiefdienst ondersteunt de werking van de verschillende diensten van de MIVB. De traditionele archieftaken zijn deze dienst niet vreemd: overdrachten in goede banen leiden, opzoekingen uitvoeren, overgedragen archief ter beschikking stellen, selecteren, archiefbeheerplannen opstellen en advies verlenen over het (digitaal) documentbeheer en de archieflokale beheerd door de diensten.

Er wordt gestreefd naar een systematische overdracht van de documenten uit de diensten, het zgn. 'semi-dynamisch archief'. Zo blijven de documenten tijdens de administratieve of juridische bewaartermijn snel raadpleegbaar terwijl de diensten op de werkvloer ruimte winnen, wat past binnen het *dynamic office*-principe. Om het contact met de diensten en de verspreiding van de archiefprocedures te vergemakkelijken, hande-

len *floor-stewards* als tussenpersoon tussen de Archiefdienst en de andere diensten. In juni 2013 organiseerde de dienst voor hen een inleidende opleiding tot de archivering.

Maar ook meer...

De Archiefdienst heeft naast zijn ondersteunende taak in het documentbeheer ook de verantwoordelijkheid over het historisch archief. De bedoeling is om niet alleen de archieven onder eigen beheer te ontsluiten maar ook de 'verloren' archieven te identificeren, te lokaliseren, te centraliseren en indien mogelijk te recupereren.

Zo startte de dienst in 2009 met het verwerken van de reeksen van de 'Archives générales'. Het inventariseren, schonen en herverpakken van het archief, dat vanaf de oprichting van *Les Tramways Bruxellois* in 1874 tot in 2009 liep, wordt in fases afgewerkt.

Momenteel loopt een digitaliseringsproject voor het fotoarchief van het vroegere departement Rollend Materieel. Het project behelst eveneens de inventarisering en de herverpakking van het archief, bestaande uit albums, fotoafdrukken, diapositieven, negatieven en glasplaten.

Om het collectieve geheugen van de MIVB te bewaren, gebeuren er afscheidsinterviews met werknemers die een lange en interessante staat van dienst hebben en met pensi-



oen gaan. De directe aanleiding is het massale vertrek van de 'metrogeneratie' (werknemers aangeworven voor de indienststelling van de metro) de voorbije en de komende jaren.

Ook levert de Archiefdienst een bijdrage aan de festiviteiten rond de 60ste verjaardag van de MIVB in de loop van 2014 met de organisatie van een fototentoonstelling.

Voorlopig blijven de opzoekingsaanvragen van buitenaf beperkt maar het is de ambitie om in de toekomst het historisch archief van de MIVB te valoriseren en bekender te maken bij onderzoekers, studenten en andere geïnteresseerden.

De Archiefdienst heeft op twee locaties archieflokalen in eigen beheer, enerzijds in het Royal Atrium, de hoofdzetel van de MIVB, en anderzijds in het complex aan de Demetskaai dat oorspronkelijk als elektriciteitscentrale was gebouwd.

Aangezien net als de archieflokalen ook de diensten van de MIVB versnipperd zijn over verscheidene vestigingen in het Brusselse gewest is het niet altijd eenvoudig om op alle werkplekken een coherent archiefbeleid te implementeren.

Snuisteren door het archief

De Archiefdienst beheert in totaal ongeveer vier strekkende km archief waarvan het merendeel bestaat uit semi-dynamisch archief. Het historisch archief beslaat grosso modo één km.

Het historische luik bevat onder andere het archief van de *Tramways Bruxellois* (1874-1945). De belangrijkste reeksen zijn de briefwisseling van de *Tramways Bruxellois*, de proces-verbalen van de algemene vergaderingen en de concessiedossiers voor de uitbating van de lijnen toegekend door de stadsbesturen. Het oudste document dateert uit 1869. Daarnaast zijn waarschijnlijk nog pareltjes te ontdekken in het onverwerkte gedeelte van het historisch archief waarvan de verwerking de komende jaren op de agenda staat.

Het is ook de bedoeling om de kaarten, plannen en technische tekeningen, met hun afwijkende formaten - enkele plannen in de concessiedossiers zijn meer dan 20 meter breed en stellen specifieke bewaringsvereisten - binnen een afzienbare tijd te restaureren of te digitaliseren om hun bewaring veilig te stellen.

Dit jaar werden 35 plannen uit de reeks van de concessiedossiers gerestaureerd.

Het 'semi-dynamisch archief' bestaat uit reeksen die de werking van de MIVB weerspiegelen zoals personeelsdossiers, beheerscontracten, dossiers betwiste zaken (ongevallen en incidenten), ingekomen poststukken, boekhoudkundige stukken, jaarverslagen, pv's van de algemene vergaderingen en aanbestedingen.

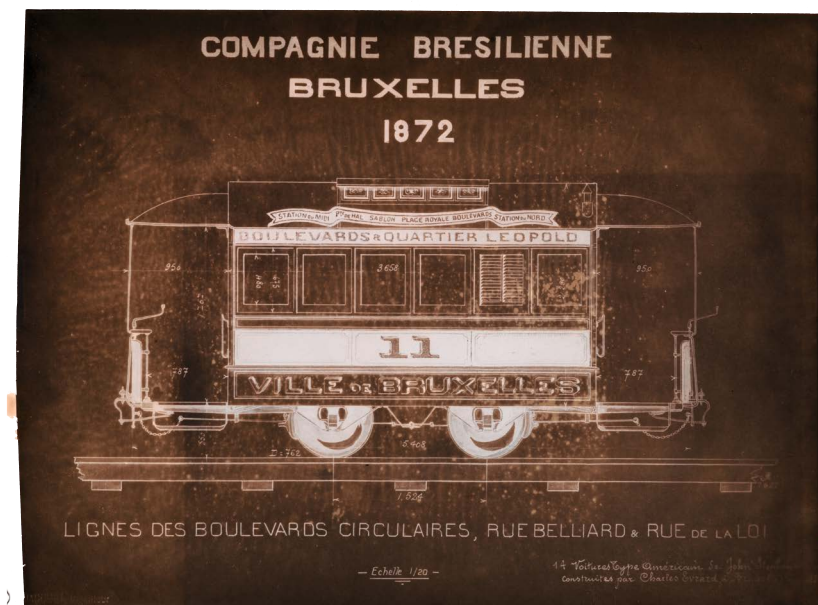
Vroeger versus nu

Ter gelegenheid van het 60-jarig bestaan van de MIVB in 2014 organiseert de Archiefdienst een fototentoonstelling rond het thema *De grenzeloosheid van de MIVB*. In deze expo gaat het verleden de confrontatie met het heden aan waarbij de voortdurende ontwikkeling van de MIVB (de technologie, de voertuigen, de infrastructuur, het net, de werkomgeving, enz.), de impact daarvan op het stadsbeeld en de internationale uitstraling van de MIVB centraal staan. De tentoonstelling vormt een tweeluik met de projectie naar de toekomst die door de directie *Communicatie* wordt samengesteld. De fototentoonstelling zal in het voorjaar van 2014 voor het grote publiek toegankelijk zijn.

VOOR MEER INFORMATIE OVER DE ARCHIEFDIENST EN DE MIVB

ARCHIVES@MIVB.IRISNET.BE

WWW.MIVB.BE



Twee eeuwen balie van Brussel

Ter gelegenheid van de tweehonderdste verjaardag van de balie van Brussel werd aan rechtshistorici Bart Coppein en Jérôme de Brouwer de opdracht gegeven om haar geschiedenis te schrijven. Op zich is dit een opmerkelijk feit: ondanks haar rijke geschiedenis voelde tot dusver niemand er zich toe geroepen om de Brusselse beroepsvereniging van advocaten aan een historisch onderzoek te onderwerpen. Dit boek kan daarom ook niet alle elementen in even veel detail benaderen en zoals in de inleiding wordt uitgedrukt is dat eigenlijk ook niet de bedoeling. Wel biedt dit werk een degelijk overzicht van twee eeuwen geschiedenis van de Brusselse advocatuur en de rechtbank met tal van aanknopingspunten voor mogelijke toekomstige research.

Zoals vaak het geval met overzichtswerken wordt aan de lezer een chronologisch overzicht aangeboden. Logischerwijze start dit boek dan ook met de stichting van de balie onder het napoleontisch regime, om te eindigen bij de splitsing van de orde in een autonome Franstalige en Nederlandstalige balie. Niet haar hele historiek is even interessant; de naoorlogse periode bijvoorbeeld wordt - terecht - in een draffe afgehandeld. De negentiende eeuw daarentegen is een bijzonder boeiende periode. In de centrale



decennia van de eeuw kan er, aldus de auteurs, met recht en rede van 'het koninkrijk der advocaten' worden gesproken. De Brusselse balie vormde van de jaren 1830 tot vlak na de Eerste Wereldoorlog een onwaarschijnlijke kweekvijver van politiek en rechtskundig talent. Een blik op de portrettengalerij van de stafhouders alleen al illustreert dit. Joseph Defrenne, eerste Grootmeester van het Grootoosten van België, was een van de eerste die dit mandaat vervulde. Daarna kwamen onder meer Alexandre Gendebien, voormalig lid van het Voorlopig Bewind van 1830; Louis Orts, vader van Brussels liberaal

scheppen en eveneens advocaat Auguste; Pierre-Théodore Verhaegen, stichter van de Université libre de Bruxelles en mede-initiatiefnemer van het congres van de Liberale Partij van 1846; André Fontainas, Brussels burgemeester; Pierre Van Humbeeck, de latere liberale onderwijsminister; Jules Bara, net als Van Humbeeck sterkhouder in de liberale regering van Frère-Orban; Paul Janson, boegbeeld van de Progressistische Partij, alsook zijn zoon Paul-Emile, de latere premier; katholiek senator Alexandre Braun; minister Charles Graux; katholiek justitieminister Théophile de Lantsheere en minister van koloniën Jules Renkin. Dan hebben we het nog niet over alle anderen die op een of andere manier hebben bijgedragen aan de werking van de Brusselse rechtbanken, zoals de latere premiers Auguste Beernaert en Léon Délacroix, of de onvermijdelijke Edmond Picard. De passages in het boek waarin deze namen aan bod komen, lezen daarom als een microhistorie van de Belgische politieke geschiedenis.

De auteurs hebben minutieus, met zin voor detail en nuancering en met een erudiet voetnotenapparaat, een prachtig werk afgeleverd waar ook wordt ingegaan - hoewel niet altijd even uitvoerig - op bijvoorbeeld de bouw van het Justitiepaleis, geruchtmakende rechtszaken, de vernederlandsing van de rechtsgang en de vervrouwelijking van het advocatenberoep. Van alle stafhouders die zowel de unitaire, Franse als Nederlandse Orde telde is er trouwens in tweehonderd jaar maar één vrouw geweest. Er is zelfs even aandacht voor de bibliotheek van de balie, in een kort hoofdstuk geschreven door historica Ellen Tistaert. De bibliothecaris ervan

was Felix van de Sande, die in zijn vrije tijd toneelstukken van dubieuze kwaliteit schreef en ook regelmatig zelf op de planken stond maar wiens verdienste er vooral uit bestond dat hij in de jaren 1870 de (Koninklijke) Vlaamse Schouwburg oprichtte.

De opdrachtgevers van dit boek hebben ervoor gekozen om de hoofdstukken afwisselend in het Frans en het Nederlands op te stellen waardoor er maar één versie van deze uitgave bestaat. Voor deze keuze valt iets te zeggen; minder begripvol ben ik voor de oubollige vormgeving waarin dit 'feestboek' wordt gepresenteerd. Uitgeverij Bruylant heeft de pagina's met teveel tekst gevuld en verluchting door illustraties bijvoorbeeld ontbreekt. Hierdoor wordt het boek onoverzichtelijk en niet licht verteerbaar. Voor een uitgave die zich tot een nichepubliek richt is dit, ondanks de hoge kwaliteit van de tekst, erg jammer.

JIMMY KOPPEN, Vrije Universiteit Brussel

**BART COPPEIN
JÉRÔME DE BROUWER.
HISTOIRE DU BARREAU DE
BRUXELLES
1811-2011
GESCHIEDENIS VAN DE
BALIE VAN BRUSSEL
Brussel, Bruylant, 2012,
271 p.**

COLOFON

Zesmaandelijks tijdschrift van het Archief en Museum voor het Vlaams leven te Brussel vzw

VERANTWOORDELIJKE UITGEVER

Jari Demeulemeester, Arduinkaai 28 1000 Brussel

REDACTIE

Kathleen De Blauwe, Guy De Groote, Jari Demeulemeester, Frederik Geysen, Patricia Quintens, Wim Van der Elst, Frank Vanhaecke

MEDEWERKERS AAN DIT NUMMER

Jimmy Koppen, Mariet Calsius, Sabrina Keyaerts en Stephanie Waeyenbergh

REDACTIEADRES

Arduinkaai 28 1000 Brussel
arduin@amvb.be

VORMGEVING

L-ink

DRUK

epo

ISSN: 1784-3111

Abonnement op *Arduin* en *@arduin*: € 20,00

Losse nummers *Arduin*: € 10,00 (exclusief verzendingskosten)

KBC: 433-1062071-43 – BIC: KREDBEBB – IBAN: BE66 4331 0620 7143

Het AMVB tracht de wettelijke voorschriften inzake auteursrecht toe te passen. Instellingen en personen kunnen contact opnemen met de redactie indien zij menen rechten te kunnen laten gelden.

AMVB

Arduinkaai 28

1000 Brussel

Tel: 02-209 06 01 – Fax: 02-502 83 21

www.amvb.be

Algemeen: info@amvb.be

Directie: patricia.quintens@amvb.be

Arduin: arduin@amvb.be (redactionele vragen en opmerkingen)

De leeszaal van het AMVB is gedurende de weekdagen toegankelijk van 10.00 tot 17.00 uur, gesloten tijdens het weekend en op feestdagen.

erfgoed
BRUSSEL

**ERKENDE
CULTUREEL
ARCHIEF**

Met steun van de
Vlaamse overheid



VLAAMSE
GEMEENS-
CHAPSCO
MMISSIE

