

Het Brugse pantheon: nationale en lokale helden samengebracht

De Romantiek kan worden aanzien als dé periode van de historische illustratie. Een historische gebeurtenis werd op talrijke manieren gevisualiseerd. De manier waarop die uitbeelding verliep, vertelde vaak meer over de Romantiek dan over de historische gebeurtenis zelf. Met hun kunst wilden de romantici een effect bewerkstelligen, indruk maken, de toeschouwer treffen en beroeren: 'Romantiek vraagt geen instemming, maar overgave.'¹ De Belgische Romantiek had deze eigenheid verkregen door de gebeurtenissen van 1830. Zowel kunst als historiografie kregen een patriottisch keurslijf aangemeten: 'De historiografie had tot taak de wortels van de eigentijdse verworvenheden te achterhalen om zo de legitimiteitsbewijzen ervan aan te dragen en de nationale identiteit inhoud te geven. Van de kunst verwachtte men dat zij deze informatie in beeld bracht om het publiek in zijn denken en handelen in nationale zin te beïnvloeden. Het verleden diende het negentiende-eeuwse nationaliteitsgevoel te gronden en te versterken, de daden uit vroegere tijden hadden een voorbeeldfunctie en werden gerecipieerd als voorafbeeldingen van een morele regeneratie.'² Het is ook in dat licht dat het ontstaan van nationale pantheons moeten worden bekeken.³ Ook na 1850, wanneer het hoogtepunt van de Romantiek voorbij was, België niet meer zo jong was en het land zijn legitimatie verworven had, bleef de kunst in bepaalde opzichten patriottisch getint. In Brugge zal tot ver in de

1 T. Verschaffel, *Beeld en geschiedenis* (Turnhout 1987) 34.

2 L. Pil, 'Quasimodo of Apollo. De romantische historische verbeelding en de beperkingen van het "heroïsche" monument in het jonge België (1830-1860)', in: J. Tollebeek, F. Ankersmit en W. Krul (ed.), *Romantiek en historische cultuur* (Groningen 1996) 256.

3 J.-Cl. Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes* (Parijs 1998) en H. Stynen, *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de monumenten- en landschapszorg in België, 1835-1940* (Brussel 1998) 85-89.

negentiende eeuw het verleden van België en van de stad op een glorierijke manier worden getoond.

In het negentiende-eeuwse Brugge werd het grootse verleden op verschillende manieren herdacht. Er waren de individuele standbeelden ter ere van Hans Memling, Jan van Eyck en Breydel en De Coninck. Er waren de historische stoeten onder impuls van Adolf Duclos. De neogotiek kende een glorieperiode en de Vlaamse Primitieven worden in 1902 in een grote overzichtstentoonstelling herdacht. Een andere manier was het samenbrengen van verschillende belangrijke historische figuren in éénzelfde kader. Op die manier werden pantheons gecreëerd waar in zekere zin in één oogopslag het nationale verleden kon worden gezien. In Brugge zou er op verschillende manieren een overzicht worden geboden van het eigen Brugse verleden maar tegelijk ook van de Belgische geschiedenis. De uitverkoren plaats daarvoor was het stadhuis, waar zowel aan de buitenkant, in de gevel, als binnenin een pantheon van opmerkelijke figuren werd samengebracht. Een ander gebouw waar het verleden van België en Brugge werd herdacht was het Provinciaal Hof. Brugge zou in amper vijf decennia enkele indrukwekkende beeldengalerijen rijker worden.

Een muur ter herinnering aan het verleden

Vanaf het midden van de jaren 1870 begon in de Brugse gemeenteraad het idee te groeien om de grote bovenzaal van het Brugse stadhuis, de gotische zaal, te restaureren. Dit werden de grootste restauratiewerken worden die het gebouw in de negentiende eeuw onderging; ze duurden van 1890 tot 1905.⁴ Het project omvatte twee grote delen: enerzijds het aanbrengen van grote muurschilderingen met historische tafereelen en anderzijds het verbouwen van de zaal op architecturaal vlak. De plannen voor dit architecturale gedeelte waren van de hand van Louis Delacenserie, de Brugse stadsarchitect die Rudd had opgevolgd.⁵ Gezien de nationale overheid voor het grootste

4 H. Vanden Borre, H. Weissenborn en V. de Houwer, 'De "gotische zaal" van het Brugse stadhuis; neogotische herinrichting en huidige proefrestauratie', in: *Monumenten en Landschappen*, 18 (1999), 4-16.

5 D. Maene, *Levensschets van L. de la Censerie* (Steenbrugge 1938) en L. Devliegher, 'Louis de la Censerie, architect' in: *Nationaal Biografisch Woordenboek*, dl. 1, 1964, 308-309.

gedeelte tussenkwam in de kosten mocht zij de uitvoerder van de muurschilderingen aanduiden. De keuze viel op Albrecht de Vriendt, de directeur van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen.⁶ De Brugse gemeenteraad was tevreden met deze selectie. In haar ogen was De Vriendt één van de meest eminente kunstenaars, een actief en intelligent man 'et qui, chose importante pour nous, connaît à fond l'histoire des Flandres et celle de Bruges en particulier'.⁷ Nochtans was op 16 juli 1886 op het stadhuis een brief toegekomen van drie Brugse kunstenaars, een vorm van sollicitatie voor deze belangrijke artistieke opdracht. De kunstenaars stelden daarbij dat een dergelijk project voor de stad Brugge, in hun ogen een stad in crisis, een uitgelezen kans zou zijn om te tonen dat in de stad nog altijd veel talent aanwezig was. Door de opdracht aan hen toe te kennen kon een samenhang tussen verleden en heden worden opgebouwd: 'L'étranger pourra se convaincre en visitant notre ville, qui a toujours su maintenir son antique réputation artistique et que ses fils sont encore aptes à l'exécution et l'embellissement de ses monuments'.⁸ De gemeenteraad had wel oren naar deze argumenten, maar moest uiteindelijk de keuze van de kunstenaar aan de regering overlaten.

Het ontwerp van de muurschilderingen en de keuze van de historische taferelen waren de taak van de kunstenaar. De Vriendt diende op 14 december 1887 een programma in dat een verheerlijking was van de Brugse geschiedenis en er enkele topmomenten uit reconstrueerde. In de Brugse gemeenteraad reageerde men positief: 'La décoration de la grande salle de l'hôtel-de-ville de Bruges retracerait les principaux faits et souvenirs qui caractérisent les différentes périodes de son histoire, de sa splendeur et de ses luttes pour la conservation de ses franchises'.⁹ Maar gezien het grote belang van het project wilde men toch het basisontwerp grondig analyseren. Daarom werd beslist om het voor te leggen aan 'la commission des travaux'. Het rapport van de commissie weerspiegelde een kritische bestudering van De Vriendts programma.

6 D. Peeters, *Juliaan De Vriendt* (Antwerpen 1960) en VandenBorre, Weissenborn en De Houwer, a.w., 26-28.

7 Brugge, *Stadsarchief*: Notulen gemeenteraad 1887, zitting 14 mei 1887.

8 Brugge, *Stadsarchief*: Notulen gemeenteraad 1886, zitting 31 juli 1886.

9 Brugge, *Stadsarchief*: Notulen gemeenteraad 1887, zitting 24 december 1887.

Ten eerste had de commissie kritiek op het onderwerp met de meest monumentale omvang: de terugkeer van de Guldensporenslag. Zij vond – hoewel zij ook beseftte dat het onderwerp reeds vaak was behandeld – dat de uitbeelding van de slag zelf beter in de context paste.¹⁰ De commissie was dan weer bijzonder positief over de scène waarin de magistraten een bezoek aan het atelier van Van Ecyk brachten. Daarin werd, naar haar mening, de meest luisterrijke periode uit de geschiedenis van de Vlaamse schilderschool getoond, maar tegelijk ook de toewijding van de Brugse overheid aan de kunsten. In verband met het door De Vriendt voorgestelde onderwerp van de lepralijders in het Sint-Janshospitaal had de commissie haar twijfel over de historische waarheid van het thema. Dergelijke zieken werden immers buiten de stadsmuren verzorgd. Het paneel over de bouw van het Brugse stadhuis achtte de commissie dan weer weinig decoratief: ‘L’aspect d’un monument en construction entourné de matériaux, d’échafaudages ne serait rien moins que pittoresque.’ De Vriendt had in zijn ontwerp boven de historische taferelen een band doorheen de hele zaal voorzien waarop 33 Vlaamse graven, van Boudewijn met de IJzeren Arm tot Karel V, werden afgebeeld. De commissie waardeerde dit deel van het programma niet. De Vlaamse soevereinen waren immers al vertegenwoordigd in de gevel van het gebouw: ‘Pourquoi placer une seconde fois la moitié d’entr’eux à l’intérieur et laisser l’autre moitié dehors?’¹¹

Het rapport van de commissie werd voorgelezen en besproken in de Brugse gemeenteraad. Ook daar was men niet echt te vinden voor het onderwerp met de lepralijders. De gemeenteraadsleden waren het er over eens dat dit geen thema was dat in een dergelijke zaal kon worden voorgesteld: ‘Ce sujet n’a aucun rapport avec nos libertés ni avec nos institutions communales.’ Er werd voorgesteld om bij de Brugse historicus Joseph Kervyn de Lettenhove naar andere onderwerpen te informeren. Maar eerst en vooral wilden de gemeenteraadsleden de reactie van de kunstenaar op het rapport afwachten.¹² In deze reactie, die De Vriendt in een brief aan het stadsbestuur over-

10 A. Janssens de Bisthoven, ‘De zegetocht van 1302, geschilderd door Albrecht De Vriendt’, in: *Het Brugs Ommeland*, 17 (1977), 197.

11 Brugge, *Stadsarchief*: Notulen gemeenteraad 1888, zitting 14 januari 1888.

12 Brugge, *Stadsarchief*: Notulen gemeenteraad 1888, zitting 14 januari 1888.

maakte, legde hij er eerst en vooral de nadruk op dat bij dergelijke muurschilderingen niet enkel moest worden gezocht naar onderwerpen die het meest de geschiedenis van een volk weergaven, maar dat men ook moest uitkijken naar scènes die zich het beste leenden tot een picturale representatie.

Vervolgens beklemtoonde hij dat het programma een uiting was van zijn inspiratie en zijn visie op de harmonie van de decoratie met de architectuur van het monument. De artistieke vrijheid en het vertrouwen in de kunstenaar waren dus een noodzaak voor het welslagen van het project. De Vriendt begreep de verwerping van zijn fries van graven niet. Hij had dit gedeelte aanzien als de noodzakelijke bekroning en vervolmaking van het werk: 'Est-il possible de se représenter l'histoire de Bruges en faisant abstraction de ses souverains dont l'existence est si intimement lié aux événements mémorables dont cette ville a été le théâtre?' Met het stellen van deze vraag meende de kunstenaar haar reeds op te lossen. Het verdwijnen van de fries zou een lacune betekenen op historisch vlak en een vermindering inhouden van de decoratieve kwaliteit. Wat het onderwerp over de Guldensporenslag betrof, meende De Vriendt dat de triomf van de overwinning beter werd gekarakteriseerd door een terugkerend leger en een uitgelaten volk, en dat een dergelijke scène daarenboven beter paste in een ceremoniezaal.¹³

Het was uiteindelijk de taak van de gemeenteraad om haar visie met die van De Vriendt en de commissie te verzoenen. Over het belangrijkste struikelpunt, de fries met graven, moesten alle drie de partijen water bij de wijn doen. Er werd gezocht naar een oplossing om de monotonie van de fries de doorbreken en het picturale belang van de band in het artistieke geheel werd verminderd. Er werd vooral besloten om de voorgestelde personen, de 33 graven, te vervangen door figuren 'antérieurs à la première moitié du 15^{ième} siècle'. De band stelde zodoende personages voor die een belang hadden gehad voor de Brugse geschiedenis vanaf het ontstaan van de stad tot aan 1450, toen het stadhuis was voltooid: heiligen, graven, wetgevers, helden van 1302, belangrijke poorters, edellieden en kunstenaars. De muurschilderingen beeldden uiteindelijk volgende taferelen uit:

13 Brugge, *Stadsarchief*, nr. IX A 18: stadsgebouwen/gotische zaal.

Diederik van den Elzas brengt het Heilig Bloed naar Brugge, de Armentafel, de gemeente Brugge krijgt haar keure onder Filips van de Elzas, de Bruggelingen keren zegevierend terug van de Slag der Gulden Sporen, de magistraten bezoeken het atelier van Jan van Eyck, Jacob van Maerlant schrijft zijn *Spiegel Historiael*, Lodewijk van Male legt de eerste steen voor de bouw van het stadhuis, het eerste kapittel van het Gulden Vlies, de vrije jaarmarkt te Brugge en de inhuldiging van de nieuwe vaart Het Swin in 1404.¹⁴ Het geheel was monumentaal en kaderde volledig in de geest van de Romantiek.

De historieschilderkunst was een typisch romantisch fenomeen. De introductie van thema's uit de vaderlandse geschiedenis was voor een belangrijk deel terug te voeren op het ontstaan van de Belgische natie. Haar legitimatie vond België in haar eigen geschiedenis, maar ook in haar eigen nationale – romantische – kunst. Het hoogtepunt van de Belgische Romantiek, die dus bij uitstek de kunst van de historische reconstructie was, lag tussen 1830 en 1850. Maar het visualiseren van het verleden in de kunst raakte daarna niet in verval: 'Het is precies deze [historische] reconstructie die ook in de latere postromantische visualisatie wordt betracht. In de negentiende eeuw is men op grote schaal de geschiedenis gaan visualiseren (...).'¹⁵ De manier waarop kunstenaars de geschiedenis in de tweede helft van de eeuw gingen afbeelden, verschilde echter enigszins met de stijl die tijdens het hoogtepunt van de Romantiek was gehanteerd. Terwijl men voordien vooral interesse had voor beweging, heftig kleurgebruik en dramatische scènes uit de geschiedenis, werd de 'barokke' dramatiek nu meer en meer vervangen door meer uitgewogen composities. De losse toets maakte plaats voor meer zin voor detaillering.

De historische muurschilderingen waren eigen aan de tweede helft van de negentiende eeuw.¹⁶ Zij waren geïntroduceerd door de Nazareners, een groep Duitse kunstenaars die dit gebruik hadden

14 Brugge, *Stadsarchief*: Notulen gemeenteraad 1888, zitting 24 maart 1888.

15 T. Verschaffel, *Beeld en geschiedenis*, 208.

16 R. Kerremans, 'Middelleeuwen en collectieve verbeelding in de Belgische schilderen beeldhouwkunst van de 19^{de} eeuw', in: J. van Cleven (ed.), *Neogotiek in België* (Tielt 1994) 32-37 en J. Ogonovszky, 'De monumentale schilderkunst, "aanschouwelijk onderwijs in vaderlandse geschiedenis"', in: A. Morelli (ed.), *De grote mythen uit de geschiedenis van België, Vlaanderen en Wallonië* (Berchem 1996) 147-158.

leren kennen door een herontdekking van middeleeuwse kunstenaars en muurschilderkunst.¹⁷ Vanuit Duitsland werd die idee uitgedragen naar andere landen. Een eerste voorbeeld van dit *renouveau* van de historische muurschilderkunst in België werd gebracht door de schilders Jean-Baptiste van Eyckers en Jean Portaels. Zij kregen de opdracht om in het salon van een Brusselse arts de geschiedenis van de geneeskunde te schilderen. De ontdekking van de muurschilderkunst bij de restauratie van historische gebouwen leverde een grote stimulans voor de ontwikkeling ervan.¹⁸

Nadat de muurschilderkunst een vaak toegepaste kerkdecoratie was geworden, kwam het fenomeen eveneens op in profane gebouwen. In België zijn verschillende grote voorbeelden bekend. Tussen 1855 en 1858 werd de Beurs in Antwerpen versierd door Godfried Guffens en Jan Swerts. Zij schetsten er in een aantal taferelen de geschiedenis van de handel in Antwerpen. Weinig mensen hebben het werk van Guffens en Swerts kunnen bewonderen; het brandde tien dagen voor de opening af. Het stadhuis van Antwerpen kreeg tussen 1863 en 1869 muurschilderingen door Hendrik Leys en was daarmee het eerste Belgische stadhuis dat op dergelijke manier werd gedecoreerd. Daarna volgden nog de Lakenhalle van Ieper in 1872, de schepenzaal van het Kortrijkse stadhuis in 1875, het stadhuis van Leuven in 1878 en uiteindelijk dus in 1888 het stadhuis van Brugge.

In het Antwerpse stadhuis had Leys in een allegorische voorstelling de stad weergegeven als de beschermster van de burgers, de handel en de kunsten. De Antwerpse stadsarchivaris Pieter Génard interpreteerde in 1863 deze kunst op een interessante manier: 'L'hôtel-de-ville est le palais de la commune, c'est le siège des députés des habitants. Comme tel, il doit avoir un cachet particulier; chaque tableau, chaque ornement, chaque emblème doit être en rapport avec l'histoire de nos institutions civiles, à mon avis, ce monument doit être, pour ainsi dire, un livre ouvert dans lequel chaque citoyen puisse apprendre à connaître ses droits et s'inspirer des nobles exemples de nos

17 R. Hoozee, 'De invloed van de Nazareners', in: Van Cleven (ed.), *a.w.*, 112-116 en A. Bergmans, *Middeleeuwse muurschilderingen in de 19^{de} eeuw* (Leuven 1998).

18 F. Demeyer, 'De Guldensporenslag, Jan Breydel en Pieter de Coninck iconografisch bekeken', in: *Breydel en De Coninck herdacht, 1887-1987*, F. Demeyer (ed.), (Brugge 1987) 39-48.

ancêtres.⁷¹⁹ Génard karakteriseerde met deze uitspraak een belangrijke eigenschap van de historische schilderkunst van de tweede helft van de negentiende eeuw. Hoewel die kunst nog steeds de patriottische opzet van de Romantiek in zich droeg, verschoven de thema's vaak van het nationale naar het regionale vlak. Ook in andere steden waar de taferelen niet meer op een allegorische manier maar als historische voorbeelden werden opgevat, stonden dikwijls de gemeentelijke vrijheden en geschiedenis centraal.

Dit gold ook voor de muurschilderingen van het Brugse stadhuis. Boven de historische taferelen schilderde De Vriendt een heuse galerij van figuren, figuren die geen vaderlands maar wel een Brugs pantheon moesten vormen. In dat pantheon kwamen allerlei belangrijke personages voor die nauw verbonden waren met de geschiedenis van de stad Brugge. De selectie voor deze galerij werd beperkt tot figuren die niet later leefden dan de tweede helft van de vijftiende eeuw. Dat was dan meteen ook de grens waarna de macht en de glorie van Brugge begon te vervallen. Het werd dus een pantheon met historische figuren, die leefden en bijdroegen tot de meest luisterrijke periode van het verleden van die stad. De triomf van dat verleden werd vooral bewerkstelligd door de evocaties, in muurschilderingen van indrukwekkende omvang, van enkele hoofdgebeurtenissen uit de Brugse geschiedenis. Deze grondig uitgekozen onderwerpen moesten de toeschouwer vervullen met respect en bewondering voor dat verleden. Dit onderricht over de geschiedenis diende het belang van de stad te tonen. De voorgestelde figuren fungeerden daarbij als voorbeelden voor de inwoners. De monumentale gotische zaal moest een bron van inspiratie worden voor de bevolking, opdat zij net als de historische figuren, zouden bijdragen tot de grootsheid van het land én de stad. Uiteindelijk moesten de historische muurschilderingen ook de roem van de hedendaagse stad bevorderen. Voorbeelden van deze gedachtegang waren eveneens in andere steden dan Brugge te vinden.

Van 1862 tot 1872 decoreerde Nicaise De Keyser het oude Antwerpse Museum, het tempeltje van de Antwerpse Academie aan de Mutsaertstraat. Deze decoratie was niet enkel gericht op één bepaalde stad, maar had bovendien één specifiek thema: de geschiedenis van de lokale kunst. De Keyser omschreef dit project als volgt:

19 Geciteerd in Demeyer, 'De Guldensporenslag', 42.

'Zij zal een hommage creëren aan hun genie en tegelijkertijd een getuigenis brengen van hun grote betekenis in de annalen van onze vaderlandse kunst. Zij zal ook getuigen van de grootse en gepaste fierheid die wij koesteren ten aanzien van deze artistieke falanx die zo veel heeft bijgedragen tot de glorie van onze school.'²⁰ Bij de officiële inhuldiging op 19 augustus 1872 benadrukte de burgemeester de band tussen de voorstelling van het verleden en de potentiële invloed daarvan in het heden: 'Bij deze plechtige tafereelen zal onze vaderlandslievende bevolking de grootheid onzer school bewonderen, en de toekomstige geslachten zullen er moed komen scheppen, in het beschouwen der schitterende daden door hunne voorzaten op het veld der kunst verricht.'²¹ Dit voorbeeld illustreert het grote belang dat in de negentiende eeuw werd gehecht aan het artistieke verleden van een stad en het land. Dit was ook in Brugge niet anders. Drie kunstenaars waren vertegenwoordigd in het pantheon van het stadhuis: Van Eyck, Memling en Gerard David. Men wilde tegelijk ook de interesse van de stad voor de kunsten bewijzen. Dit werd bewerkstelligd door het inpassen van het tafereel 'Van Eyck krijgt bezoek van de Brugse magistraat'. De band tussen verleden en heden lag hier voor de hand: net zoals de Brugse overheid toen belangstelling voor de kunsten had gekend, was dat ook nu nog het geval en dat werd aangetoond precies door die monumentale muurschilderingen zelf.

Het kan niet verwonderlijk zijn dat ook de Guldensporenslag nadrukkelijk was vertegenwoordigd in de Brugse gotische zaal.²² De scène die de triomfantelijke terugkeer van het slagveld reconstrueerde, had met een lengte van zestien en een hoogte van bijna drie meter de meest monumentale omvang. Bovendien hielden zes van de vijftientig afgebeelde figuren van het pantheon verband met de Slag van Kortrijk: Willem van Saafingen, Willem van Gulik, Jan van Namen, Jan Borluut, Jan Breydel en Pieter de Coninck. Het was

20 Geciteerd in M. Holthof, "'Glorifier à jamais la patrie!'" De Belgische romantische kunst in het teken van het nationalisme', in: *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19^{de} eeuw* (Antwerpen 1999) 22.

21 Geciteerd in Holthof, "'Glorifier à jamais la patrie!'", 23.

22 N. Geirnaert en L. Vandamme, 'De Brugse helden van 1302: Jan Breydel en Pieter de Coninc', in: Idem, *Brugge. Een verhaal van 2000 jaar* (Brugge 1996) 38-39 en A. Vandewalle, 'De Brugse metten', in: Ryckaert, Vandewalle, D'hondt, Geirnaert en Vandamme (ed.), *Brugge. De geschiedenis van een Europese stad* (Tielt 1999) 39.

ongetwijfeld van belang dat precies in 1887, het jaar dat De Vriendt zijn studie voor de muurschilderingen begon, in Brugge een beeld voor de helden Breydel en De Coninck werd ingehuldigd. Daarenboven was de kunstenaar bevriend met Julius Sabbe, de grote ijveraar voor dit beeld. Het titelblad van *De Halletoren*, het tijdschrift verbonden aan de Breydelcommissie, zou door De Vriendt zijn getekend.

Maar die nadrukkelijke aanwezigheid van de Guldensporenslag was door meer te verklaren dan door een initiatief van de kunstenaar alleen. Terwijl in de vijf eeuwen voordien de Guldensporenslag slechts een marginale betekenis in het collectief geheugen had ingenomen, begon vanaf het einde van de achttiende eeuw de belangstelling voor de Slag op te komen. Toch was het vooral vanaf 1830 dat het belang van '11 juli 1302' begon te groeien. België zocht zijn legitimatie in de geschiedenis en de Guldensporenslag nam in die zoektocht naar een nationaal verleden een belangrijke plaats in.²³ Dat werd bewezen door de plaats die de Slag kreeg in de vele nationale geschiedenissen die vooral vanaf 1839 verschenen, zoals bijvoorbeeld de *Histoire de Belgique* van Théodore Juste uit 1840: 'De Guldensporenslag vormde voor Juste een hoogtepunt in de strijd voor de vrijheid die de Belgische voorouders eeuwenlang hadden gevoerd.'²⁴

In de *Biographie des Hommes remarquables de la Flandre Occidentale* van onder meer Carton stond geschreven: 'Si l'individualité de la Flandre n'avait pas déjà existée avant 1302, elle serait né de cette victoire.'²⁵ Met de September-Revolutie was die vrijheid dan voorgoed gevestigd. Het ophemelen van de Guldensporenslag en het middeleeuwse Vlaanderen was voor Juste een manier om het nationale bewustzijn te versterken, mede als een dam tegen externe dreiging:

-
- 23 J.F. Verbruggen, 'De historiografie van de Guldensporenslag', in: *De Leiegouw*, 19 (1977), 245-272; J. Tollebeek, 'De Guldensporenslag. De cultus van 1302 en de Vlaamse strijd', in: Morelli (ed.), *De grote mythen uit de geschiedenis van België, Vlaanderen en Wallonië*, 191-202 en J. Tollebeek en T. Verschaffel, 'Guldensporenslag', in: *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (Tielt 1998) dl. 2, 1382-1386.
- 24 J. Tollebeek, 'Een feest voor de natie. De mythe van de Guldensporenslag', in: Idem (ed.), *De ekster en de kooi. Nieuwe opstellen over de geschiedschrijving* (Amsterdam 1996) 166.
- 25 C. Carton e.a., *Biographie des hommes remarquables de la Flandre Occidentale* (Brugge 1843) dl. 1, XIV.

‘De constatering dat 1302 een terechtwijzing voor “het al te trotse ras van Hugo Capet” was geweest, had bovendien niet alleen betrekking op het verleden. Zij moest ook worden begrepen als een antwoord op de annexionistische dreiging die nog steeds van Frankrijk uitging. De Fransen dienden te beseffen, zo suggereerden Juste en zijn collega’s, dat het eigentijdse België zich op dezelfde krachtdadige manier tegen een aanslag op zijn onafhankelijkheid zou te weer stellen als het graafschap Vlaanderen dat meer dan vijf eeuwen tevoren had gedaan. De heldhaftigheid van 1302 gold als een waarborg voor het behoud van de in 1830 gewonnen vrijheid.’²⁶

Aan het einde van de negentiende eeuw was die Franse dreiging verdwenen. Maar toen was de Guldensporenslag reeds uitgegroeid tot een vaste *lieu de mémoire* voor het Belgische volk. Ook in Brugge was die gebeurtenis uitgegroeid tot een vast ijkpunt in de herinnering van het verleden van de stad. De beide helden Breydel en De Coninck kregen er meerdere betekenissen toegewezen. Sabbe en met hem de liberalen zag de Guldensporenslag als een overwinning van het Nederlands op het Frans. De katholieken bekeken dat gegeven, in navolging van Joris Helleputte, als een succes van de ambachten. In socialistische kringen was de overwinning van Breydel en De Coninck er dan weer één van de werkende op de leidinggevende klasse. Maar Breydel en De Coninck deden de Bruggelingen toch vooral terugdenken aan een tijd waarin hun stad als een middelpunt in de toen bestaande wereld werd aanzien. Daarom kon de ophemeling en herdenking aan beide mannen een stimulans zijn voor de herleving van Brugge. Die grote betekenis die elke partij in Brugge, aan de Guldensporenslag gaf, verklaarde het overwicht ervan in de gotische zaal en de plaats van het standbeeld van Breydel en De Coninck op de Grote Markt.²⁷

De restauratie van de gotische zaal van het Brugse stadhuis was een groot en belangrijk project. Verschillende Brugse kunstenaars, waaronder Emiel Rommelaere en Julius Dobbelaere stonden De Vriendt bij in de realisatie van het project. Meerdere keren werd er in de Brugse gemeenteraad op aangedrongen om spoed achter de werken te zetten. Schepen Alfred Ronse stelde de leden gerust:

26 Tollebeek, ‘Een feest voor de natie’, 166.

27 Demeyer, ‘De Guldensporenslag’, 48.

‘Messieurs, je puis assurer que le travail sera exécuté avant la fin du siècle, et même longtemps avant.’²⁸ De werken liepen echter wel degelijk aanzienlijke vertraging op, mede ook door het overlijden van De Vriendt in 1900. Die had toen al tien van de twaalf historische tafere-len voltooid. De laatste twee werden geschilderd door zijn broer Juliaan. Die kon het werk beëindigen in 1905.

Tegelijk met de restauratie van de schepenzaal, begon men ook aan de verbouwing van de grote benedenzaal. Burgemeester Visart pleitte sterk voor deze restauratie: ‘Quand on aura fait la restauration des salles supérieures, on ne reviendra pas au vestibule et cette restauration si désirable, sans laquelle l’unité architecturale de l’hôtel-de-ville est détruite sera devenue impossible. Pendant des années, des siècles, on nous reprocherait d’avoir manqué cette occasion de faire de l’hôtel-de-ville, par excellence l’édifice communal, un monument complet.’²⁹ Het stadhuis werd in harmonie gebracht door het vervan-gen van de Dorische zuilen en de gewelven van de benedenzaal door kolommen in witte steen en een vlakke eikenhouten zoldering. Zo was aan het begin van de twintigste eeuw het Brugse stadhuis na grootse restauratiewerken een indrukwekkend gebouw, dat een nog grotere herinnering aan het middeleeuwse Brugge opriep.

Het verleden samengebald

Enkele Brugse pleinen hadden gedurende de negentiende eeuw een standbeeld verworven, er waren de beelden van Stevin, Memling, Van Eyck, Breydel en De Coninck. Dat was overigens een tendens die voor heel België gold. De gebeurtenissen in 1830 hadden bij de Belgische overheid een bijna ontembare drang opgeroepen om grote figuren in beelden te vereeuwigen, zodat bij sommigen de spottende gedachte opkwam dat België geen pleinen genoeg zou hebben om al die beelden te plaatsen.³⁰ Aan dit ‘gebrek’ zou het oprichten van pantheons kunnen verhelpen. Ook dit fenomeen zou typisch negentien-

28 Brugge, *Stadsarchief*: Notulen gemeenteraad 1892, zitting 11 maart 1892.

29 Brugge, *Stadsarchief*: Notulen gemeenteraad 1892, zitting 14 mei 1892.

30 J. Tollebeek en T. Verschaffel, ‘Het pantheon. De geschiedenis tot weinigen herleid’, in Hoozee, Tollebeek en Verschaffel (eds.), *Mise-en-scène. Keizer Karel en de verbeelding van de negentiende eeuw* (Gent 1999) 56.

de-eeuws worden. Deze pantheons hadden bovendien nog een ander voordeel: 'Bij de monumentale sculpturen moest men het land afreizen om een overzicht van 's lands grootheden te bewonderen, terwijl men ze hier allemaal naast elkaar, op een rij had staan.'³¹ Het was in Frankrijk aan het einde van de achttiende eeuw dat voor 't eerst de gedachte opkwam om de herinnering aan illustere personages in één geheel samen te brengen. In 1791 werd een "Temple de la renommée" opgericht met eregraven voor de roemrijke burgers van het land. De naam Panthéon was afkomstig van de Romeinen. Het Pantheon was de tempel die de Romeinen aan al hun goden hadden gewijd.³²

Het pantheon paste perfect in de personencultus van de negentiende eeuw. Uiteindelijk waren de pantheons galerijen waar de geschiedenis aan de hand van grote figuren werd bijeengebracht. 'De vaderlandse geschiedenis wordt samengebond tot een verhaal met bijna uitsluitend grote figuren.'³³ Deze figuren werden aanzien als helden, als de centrale personages in de voorbije nationale geschiedenis. Het pantheon verenigde dus figuren die allemaal dezelfde betekenis hadden: zij hadden bijgedragen tot de vorming van de Belgische onafhankelijke en vrije natie. Of: 'De vaderlandse helden dienden daarom te worden geroemd, niet alleen om hun individualiteit, maar ook om wat zij vertegenwoordigen: de vrijheid, de welvaart, de roem van de natie.'³⁴ In feite sloot het negentiende-eeuwse idee van een pantheon bijzonder goed aan bij het Romeinse: de tempel voor de goden werd in de negentiende eeuw een soort tempel voor de natie. De vereerden van deze tempels waren de historische figuren die tijdens hun leven aan de opgang van de natie hadden meegewerkt.

De pantheons konden op verschillende manieren tot stand komen. Er waren de beeldhouwde pantheons, met zowel beelden als bustes. Zo besliste de nationale overheid in 1845 om in het parlamentsgebouw een verzameling van standbeelden van nationale figuren bijeen te brengen. Een specifieke variant op de beeldhouwde pantheons waren de beelden in de gevels van enkele gotische stadhuizen.

31 B. Stroobants, 'De "Vlaemse School" in brons en steen', in: *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19^{de} eeuw* (Antwerpen 1999) 31.

32 Tollebeek en Verschaffel, *a.w.*, 47.

33 Holthof, "'Glorifier à jamais la patrie!'", 21.

34 Tollebeek en Verschaffel, *a.w.*, 47.

Daarnaast bestonden er ook geschilderde pantheons die de helden van het nationale verleden samenbrachten. Zo kreeg het halfronnd van de senaat tussen 1865 en 1875 een galerij van vijftien portretten van de hand van Louis Gallait. De pantheons kenden ook verschillende typologieën. De figuren konden, in beelden of in schilderijen, naast elkaar worden geplaatst. De erezaal van het Antwerpse stadhuis kreeg vanaf 1864 een dergelijk pantheon door Leys. Daarentegen konden ze ook tot één geheel worden verwerkt in een portret. De Keyser maakte in 1872 een dergelijke ‘Antwerpen kroont haar kunstenaars’. Beide types konden bovendien worden gecombineerd zoals Ernest Slingener deed in zijn ‘Glories van België’. In het pantheon werden de figuren op een chronologische of thematische manier geordend. Soms werd er onder de figuren een hiërarchie aangebracht naar de machtsorde.³⁵

De rol van historici en archeologen bij het samenstellen van het ‘programma’ van het pantheon was belangrijk. Ook de invloed van de kunstenaar zelf was groot. De figuren die tot het pantheon werden toegelaten, hadden allemaal iets bijzonders gepresteerd in hun leven, hun daden moesten verdienstelijk geweest zijn voor het land: ‘Deze figuren representeren niet alleen zichzelf maar vooral hun persoonlijke verdiensten en ze fungeren in die zin als personificatie en medium voor een tot voorbeeld strekkend feit of idee.’³⁶ Het samenbrengen van de vaderlandse helden had dus het dubbele voordeel dat de burgers hun verleden en de dragers ervan leerden kennen en tegelijk konden worden geïnspireerd en gestimuleerd door het zien van al deze roem. De opname in een pantheon gaf de figuur bijzonder veel aanzien en was dus ook een eerbewijs aan zijn persoon en daden. Op die manier gingen de burgers deze helden ook als voorbeelden aannemen. Tenslotte bracht het pantheon de hele geschiedenis van de natie bijeen en dat werkte het eenheidsgevoel in de hand: ‘De in de pantheons verzamelde helden stonden voor de grootsheid en de kracht van de natie en vormden binnen deze imaginaire beelden een hechte en harmonieuze gemeenschap. Zij leerden dat België een levensvatbare staat met een eigen karakter was en dat eendracht macht maakte.’³⁷

35 Tollebeck en Verschaffel, *a.w.*, 48-53.

36 H. Stynen, *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de monumenten- en landschapszorg in België, 1835-1940* (Brussel 1998) 86.

37 Tollebeck en Verschaffel, *a.w.*, 50.

‘Om bij de nieuwe Belgen een nationaal bewustzijn aan te kweken, besliste de overheid onder meer tot het stimuleren van historisch onderzoek naar het verleden van de Belgische staat. Daarbij werd speciale aandacht geschonken aan de grote helden die als voorbeeld voor de nieuwe Belgen konden dienen. Het resultaat was de uitgave van een nationale biografie – een bundeling van levensbeschrijvingen van beroemde Belgen – en een aantal “Geschiedenissen van België”.³⁸ Net zoals de nationale overheid werd dat evenzeer gestimuleerd door de provinciale overheid. Informatie en inspiratie over de historische personen werden gehaald uit grote overzichtswerken. Een voorbeeld daarvan was het vierdelige werk *Biographie des hommes remarquables de la Flandre Occidentale* uit 1843, samengesteld door Carton, Ferdinand van de Putte, De Mersseman en Octave Delepierre.³⁹ De sfeer in het nieuwe België staat perfect in de inleiding beschreven: ‘Lorsque la Belgique fut reconnue par les puissances de l’Europe, les Belges à-peu-près seuls ne furent pas étonnés de cet acte de justice; les uns s’imaginaient que l’on venait de créer un peuple nouveau, chose impossible au XIX^{ème} siècle; les autres soutenaient que les éléments d’une nationalité nous manquaient et nous contestaient une histoire propre.’ De auteurs beschreven verder hoe na meer dan zes eeuwen vreemde overheersing ‘l’esprit national’ nooit was gedooft. Zelfs in de tijd van Napoleon, toen het Belgische volk naast het Franse marcheerde en zijn vijanden ook deze van de Belgen waren, werden de Fransen nooit ‘nos frères’. De geschiedenis van dit nieuwe volk was er één van voortdurende strijd, maar het was een verleden ‘ni sans gloire, ni sans dignité’. Ook de provincie West-Vlaanderen had een roemvolle geschiedenis gekend, ‘plein des hommes marquants’. Gouverneur De Muelenaere vereerde met dit initiatief zijn provincie zodat door deze lijvige biografie voorgoed de juiste eer zou toekomen aan alle illustere voorouders van de West-Vlamingen.⁴⁰

Het negentiende-eeuwse Brugge ontbrak niet op de lijst van steden die een pantheon kregen. Al in 1853 werd in de stad voor het

38 Stroobants, ‘De “Vlaemsche School”’, 25.

39 A. Schouteet en E.I. Strubbe, *Honderd jaar geschiedschrijving in West-Vlaanderen (1839-1939)* (Brugge 1950) 14-37 en S. Vrielinck en R. van Eenoo, *Ijveren voor geschiedenis. 150 jaar genootschap voor geschiedenis Société d’Emulation te Brugge* (Brugge 1989) 7-16.

40 C. Carton e.a., *Biographie des hommes remarquables*, dl. 1, 1843, VII-XXVI.

eerst het nationale verleden aanschouwelijk gemaakt en dat in een gelegenheidspantheon. De Grote Markt van Brugge werd tijdelijk gedecoreerd met talrijke beelden, bustes en medaillons. In het ontwerp van Rudd was een duidelijke hiërarchie aanwezig, de figuren werden in het geheel volgens belangrijkheid geordend. Maar Brugge verwerf in de negentiende eeuw eveneens drie blijvende pantheons: aan de gevel en in de schepenzaal van het stadhuis en in het Provinciaal Hof. Met de restauratie van de gevel van het stadhuis werd begonnen in 1852; de laatste hand aan de muurschilderingen in de gotische zaal en aan de sculpturen in het Provinciaal Hof werd gelegd in 1905. In een halve eeuw tijd werden in Brugge drie belangrijke projecten verwezenlijkt waarin telkens het verleden centraal stond. Deze lange periode van vijftig jaar toonde precies ook de verschillen tussen de pantheons in Brugge. Terwijl de gevel van het stadhuis tijdens het hoogtepunt van de Belgische beeldendrang viel, behoorden de muurschilderingen in het stadhuis en de beelden in het Provinciaal Hof tot de uitlopers van het negentiende-eeuwse gedachtegoed van historische reconstructie.

Toch waren ook in de Brugse pantheons de basissenmerken die deze beeldengroepen hadden doen ontstaan, aanwezig. De verzamelingen van historische figuren toonden een lange nationale geschiedenis. Daarin werden beelden van soevereinen bijeengebracht die als souvenir golden van patriottisme en nationalisme. Ook kunstenaars en wetenschappers waren vertegenwoordigd in de Brugse pantheons. Zij toonden evenzeer de glorie van het verleden als de beeldengalerij van machthebbers dat deed. In de Brugse gotische zaal werden de grote figuren uit het verleden bovendien verbonden met de grote momenten uit de geschiedenis van de stad. Monumentale muurschilderingen moesten de toeschouwer vervullen met eerbied en bewondering voor het verleden. Eigenlijk werd niet alleen het nationale verleden voorgesteld, maar ook vooral het Brugse. De geschiedenis van de stad stond centraal en dat was juist vooral te merken in die muurschilderingen van de gotische zaal. De Guldensporenslag nam daar een centrale positie in en dat gebeuren verwees naar dé glorieperiode uit de nationale en Brugse geschiedenis. Ook de restauratie van het stadhuis op zich was in feite het in zijn volle pracht herstellen van een middeleeuws gebouw. De beelden op de eretrap van het Provinciaal Hof verwezen naar West-Vlaamse en vaak Brugse kunstenaars en weten-

schappers. De stad Brugge was zich bewust van haar verleden en wilde die roemvolle stedelijke geschiedenis ten volle tonen in de decoratie van haar gebouwen.

Wanneer het gotische stadhuis op een indrukwekkende manier werd gerestaureerd, bracht men niet alleen een nationaal verleden in zicht, maar stuurde men ook aan op glorie voor de initiatiefnemers van dat project. De Brugse gemeenteraad was de opdrachtgever en dus meende zij dat ook aan haar een zekere roem moest toekomen. Aan het verleden kwam dus alle lof en eer toe, maar ook aan het heden. Was het niet dankzij de huidige stad dat een dergelijk monumentaal gebouw weer in zijn volle pracht kon worden hersteld? Ook in de gevelbeelden zelf werd aangestuurd op continuïteit tussen heden en verleden. De rij van soevereinen vanaf Boudewijn met de IJzeren Arm werd afgesloten door Leopold I, de eerste koning van het onafhankelijke België. In het Provinciaal Hof was een nederig pantheon voorzien voor acht personen die belangrijk waren geweest bij de bouw van het negentiende-eeuwse gebouw. Er werd nadruk gelegd op het feit dat net zoals in het verleden, ook nog in de eigen tijd 'helden' bestonden. In de pantheons werd een stamboom van het verleden opgesteld, een stamboom die in een continue lijn verder liep tot in het heden. Dit bewijst opnieuw dat Brugge in de late negentiende eeuw een stad was die – onder impuls van de Brugse notablen - krampachtig aan haar verleden vasthield en die dat verleden ook beschouwde als een stimulans voor het heden. De pantheons in Brugge brachten bijgevolg een niet vrijblijvende synthese van illustere figuren en hoogtepunten uit de nationale maar vooral Brugse geschiedenis.