

Holland Festival: feest der paradoxen

Willem Bruls Het Holland Festival krijgt vanaf de start in 1947 enerzijds uitbundige lof voor de gedurfde programmering, hoogstaande kwaliteit en vernieuwende keuzes, anderzijds felle kritiek wegens elitarisme en te radicale programmering. Van de eerste directeur Peter Diamand tot huidig directeur Pierre Audi kenmerkt een reeks paradoxen Nederlands beroemdste festival.

Les extrêmes se touchent. Aan de wieg van het in 1947 opgerichte Holland Festival stond Peter Diamand, een kunstliefhebber en cultuurmanager die in het naoorlogse Nederland een storm van artistiek kosmopolitisme veroorzaakte. Vanaf dat eerste jaar tot 1966, bijna twintig jaar lang, gaf Diamand het nieuwe internationale festival voor kunsten en podiumkunsten een gezicht. Al vanaf het prille begin stuwde hij Nederland op in de liga van grote zomerfestivals, zoals die zich in Salzburg, Edinburgh en Bayreuth afspeelden.

De invloed van Diamand op het Nederlandse cultuurleven valt moeilijk te overschatten, maar een van zijn onbekendere wapenfeiten is de 'ontdekking' van Pierre Audi. Nadat hij in 1978 afscheid had genomen als artistiek leider van het Edinburgh festival, leerde hij in Londen de jonge Libanese theatermaker Audi kennen, die in 1980 zijn Almeida Theatre oprichtte. Dat was een instelling die hedendaagse muziek en

experimenteel muziektheater programmeerde, ook in festivalverband trouwens. Eind jaren tachtig, toen De Nederlandse Opera naarstig zocht naar een opvolger voor de toenmalige intendant – en toekomstige Holland Festival-directeur – Jan van Vlijmen, was het Peter Diamand die de sollicitatiecommissie attent maakte op Audi. In 2004 werd Audi benoemd tot directeur van het Holland Festival, een functie die hij in ieder geval tot 2012 zal uitoefenen, als zijn tweede termijn afloopt.

Les extrêmes se touchent. Diamand had een Roemeense vader en een Oostenrijkse moeder. Hij werd in Berlijn geboren en moest door zijn joodse afkomst zijn land vanwege het nationaal-socialisme ontvluchten. In Nederland vond hij onderdak en, toen de joden ook hier vervolgd werden, een onderduikadres. Door een administratieve fout wist de uiteindelijk toch opgepakte Diamand aan deportatie te ontkomen, en daarmee aan een vrijwel zekere

dood. Toen de oorlog eenmaal voorbij was, begon hij zijn invloedrijke carrière. Pierre Audi werd in Beiroet geboren, in een christelijk Arabisch gezin. In 1975 verliet hij het land in verband met de daar woedende burgeroorlog, en vestigde zich in Parijs en niet veel later in Londen om te studeren. In 1988 werd hij artistiek directeur van De Nederlandse Opera; in 2004 volgde het Holland Festival. Diamand en Audi zijn beiden buitenstaanders die hun licht lieten en laten schijnen over het Nederlandse cultuurleven.

Persoonlijke programmering

Les extrêmes se touchent. Hoewel Diamand vanaf het begin werd bijgestaan door eigenzinnige artistieke partners, was de programmering van het Holland Festival vooral een zaak van zijn persoonlijke voorkeuren. Boze tongen zouden later beweren dat het ook om persoonlijke zakelijke contacten ging, omdat Diamand tegelijkertijd impresario van verschillende artiesten was. In ieder geval spiegelen de programma's van die eerste edities van het festival duidelijk de culturele wereld waarin Diamand vertoefde of waarmee hij zich wilde omringen. Hij richtte zich sterk op de kunstelites van Parijs, Londen, Wenen, Berlijn

Peter Diamand mikte met het Holland Festival op 'High Arts in the Low Lands'

en New York. De bereidwilligheid van Maria Callas in 1959 om in Nederland te komen optreden, wortelde in zijn persoonlijke contact met haar. Opera stond voor hem bovendien boven aan de verlanglijst.

Dit adagium, het festival als persoonlijke keuze, wordt door Audi onderschreven: 'De artistiek leider maakt van het festival zelf een kunstwerk met een duidelijke persoonlijke handtekening.' Audi bekent dat Diamand in dit opzicht een voorbeeld voor hem is geweest, zowel voor de veelheid van genres – opera, muziek, ballet/dans, toneel, niet-westerse muziek en podiumkunst, beeldende kunst, architectuur en literatuur – als voor de particuliere selectie van kunstenaars en artiesten. Diamand mikte met het Holland Festival op 'High Arts in the Low Lands'. Alleen de wereldtop was voor hem goed genoeg: Callas, Karajan, Monteux, Menuhin, Bernstein, Kubelik, Kleiber, Furtwängler, Walter, Klemperer, Giulini, Boulez, Abbado, Britten, Ferrier, Pears, Fischer-Dieskau, Schwarzkopf, Della Casa, De los Angeles, Berganza, Redgrave, Balanchine, Fonteyn, Massine, Bédart, Vilar, Gielgud, Wagner *e tutti quanti*.

Natuurlijk kwamen deze gasten niet alleen vanwege hem. Allereerst omdat het Holland Festival met vaste partners werkte – Concertgebouworkest, De Nederlandse Opera, Wagnervereniging, Kurhaus – die alle hun eigen kwalitatief hoogstaande inbreng hadden. Ten tweede omdat Diamand secondanten had, zoals Anthony Adama Zijlstra en later ook de perschef Jo Elsendoorn, die hun eigen artistieke voorkeuren inbrachten. De neuzen stonden echter duidelijk één kant op, in de richting van de *High Arts*, en de reputatie die het Holland Festival al snel verwierf – een van de leidende festivals in Europa – werd nu eenmaal belichaamd door Diamand, die het als 'kunstwerk met een duidelijke persoonlijke handtekening' vormgaf. Over die fascinatie voor de

hoge kunsten zou Diamand natuurlijk gekapitteld worden in het kleine Nederland. Het zou hem uiteindelijk doen beslissen naar Edinburgh te vertrekken en nog in 1991 merkte hij provocerend op: ‘Mijn grote ambitie was dat het festival zo elitair mogelijk zou zijn, waarbij ik ervan uitga, dat “elitair” een kwaliteitsbepaling inhoudt.’

In de voetsporen van Diamand

Hoewel het woord elitair nog steeds een groot taboe in de Nederlandse culturele kerk is, zelfs nadat de democratiseringsgolven allang zijn uitgewoed, treedt Audi in feite in de voetsporen van Diamand. Ook Audi streeft naar een toonaangevend internationaal podiumkunstenfestival. Eveneens stelt hij dat het festival nu weer terug is bij zijn wortels: ‘Een mix van alle podiumkunsten, een mix van grote namen en gedurfde experimenten.’ Hij wil net als pionier Diamand ‘kwaliteit laten zien en horen die het Nederlandse publiek nergens anders kan beleven’. Muziektheater en muziek vormen ‘het kloppend hart’ van zijn programmering. Opera als totaalkunst staat dus weer in het centrum van de belangstelling. Verder: ‘Westerse en niet-westerse kunstvormen gaan hand in hand en er is naast podiumkunsten (...) ruim aandacht voor beeldende kunsten, literatuur en architectuur.’

Wat dit laatste element betreft geeft Audi een spraakmakend voorbeeld in zijn jongste editie van het Holland Festival. De Iraaks-Britse architecte Zaha Hadid ontwikkelde een ruimte waarin Bachs cellosuites op een bijzondere manier tot hun recht kunnen komen. Het auditorium wordt doorregen met een meanderende spiraal van witte bolle zeilen, die de muziek in een cocon plaatsen. Hadid: ‘Bach schreef zijn muziek immers om gehoord te worden in de intimiteit van de salons.’ Ook andere muziek zal in deze ruimte worden gespeeld, en Hadid houdt eveneens een architectuurlezing.

Verder kenmerkt Audi’s programmering zich door internationaal gevestigde namen als Peter Stein, Trisha Brown, Anne Teresa De Keersmaecker, William Forsythe, William Christie en William Kentridge, door een iets jongere en experimentelere generatie met Jossi Wieler, Alvis Hermanis, Olivier Py en Boris Charmatz en tot slot met een aantal jonge en nieuwe kunstenaars zoals Amal Maher, Stefan Kaegi en Grzegorz Jarzyna. Dit alles ademt echter de inhoudelijke zoektocht van Audi naar kwalitatief hoogstaande én naar avant-gardistische of experimentele kunst. In beide gevallen is duidelijk dat er niet op een massapubliek wordt gemikt, want voor beide richtingen is het publiek nu eenmaal beperkt.

Paradoxen

De uitgangspunten van Diamand en Audi – en vaak ook van de mannen die het festival in de tussenliggende periode hebben geleid – hebben in heden en verleden een groot aantal paradoxen opgeleverd. Het vertrek vanuit een eigen persoonlijke smaak is haast onontbeerlijk voor een artistiek leider. Hij brengt nu eenmaal altijd zijn persoonlijke bagage mee. Dat houdt echter een risico in. Een festival is bedoeld voor een algemeen festivalpubliek, en dat moet die persoonlijke keuze kunnen waarderen en kunnen volgen. Wie te zeer een eigen koers vaart, komt – terecht of ten onrechte – in de problemen als veranderingen in publiek of maatschappij niet voldoende worden waargenomen. Dat overkwam Diamand in het laatste decennium van zijn leiderschap. Zijn eigen smaak begon steeds meer weerstand op te roepen. In de jaren zestig liep de spanning op omdat men zijn beleid te elitair ging vinden. Diamand hierover: ‘De druk van buitenaf nam wel toe. In de eerste jaren heeft men aanvaard dat het festival zich richtte tot een bepaalde kring onder de bevolking, niet tot mensen die het financieel beter hadden, maar tot mensen

wier interesse anders lag dan die van, tussen aanhalingstekens, het volk. Maar naar mate het leven verpolitiseerde, werd de druk sterker om het festival óf helemaal te laten verdwijnen, óf er een populair spel van te maken.'

Onder Diamand werd het Holland Festival geen 'populair spel'. Achteraf beschouwd is het dat eigenlijk ook nooit geworden, onder niemand. De druk van buiten was groot, of het nu de jonge Nederlandse avant-garde, de provocerende radicale democraten of de steeds wisselende Nederlandse politici betrof. Maar de koers van het festival vloei­de na de eerste decennia van internationale topartiesten, met weliswaar enige ongemakkelijke hobbels op de weg, moeiteloos over naar dat van de internationale avant-garde. Wel is het een jonge Nederlandse componist geweest die in de jaren zestig als eerste aan de deuren van het chique instituut rammelde en vooralsnog niet werd binnengelaten. Peter Schat meldde zich in 1964 met zijn opera *Labyrinth* bij Diamand, maar die had het teken des tijds niet echt verstaan en schoof het project op de lange baan. De woedende Schat liep naar de pers en een schandaal was geboren. In 1966 stond *Labyrinth* wel op het programma, ironisch genoeg in het jaar dat

Pierre Audi zoekt naar kwalitatief hoogstaande én avant- gardistische kunst

Diamand teleurgesteld afscheid nam en naar Edinburgh vertrok.

Er kwam een nieuwe artistieke leiding, samengesteld uit oude gezichten – Jaap den Daas en Jo Elsendoorn – en een nieuwe man, Hans de Witte, die zich op toneel en dans zou richten. In deze latere jaren zestig en begin jaren zeventig maakte de muziektheatrale en muzikale avant-garde zich inderdaad meester van het Holland Festival. Het verlenen van opdrachten aan Nederlandse componisten werd gebruik, met als meest spraakmakende resultaat de opera *Reconstructie* van het collectief Claus, Mulisch, Andriessen, De Leeuw, Mengelberg en Van Vlijmen. Het was voornamelijk Jo Elsendoorn die Nederlandse en vooral ook buitenlandse levende componisten met hun composities en muziektheater­voorstellingen naar Nederland haalde. Guillaume Landré, Ton de Leeuw, Pierre Boulez, Bruno Maderna, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Luigi Nono en Mauricio Kagel werden regelmatige gasten. Nederland evolueerde daarmee tot een van de mekka's van de contemporaine klassieke muziek. Bovendien kregen internationale vernieuwingen binnen toneel en dans definitief een plaats. In binnen- en buitenland werd het Holland Festival juist geroemd om producties als *Reconstructie* – die toen in Salzburg, Aix-en-Provence of Glyndebourne nooit op de planken waren gekomen. Deze vrij radicale keuze voor hoogwaardige artistieke avant-garde zou het Holland Festival gedurende enkele decennia tot een van de leidende Europese festivals maken.

Maar ook hier drong zich al snel een paradox op. Henk Reinink, die als cultuurambtenaar en muziekliefhebber de geboorte van het Holland Festival mogelijk had gemaakt, merkte begin jaren zeventig een

beetje verongelijkt en niet zonder ironie op: 'Bij de gemeenteraden, in de Tweede Kamer, bij CRM, overal vond men [Diamands] beleid te elitair. Men wilde een bredere basis... meer toneel, meer ballet, ook film, letterkundige avonden et cetera. De nieuwe tendens trekt inderdaad meer soorten publiek aan, maar naar mijn mening is het avant-gardistische publiek dat voor Berio, Stockhausen en Nono oren heeft veel en veel kleiner, en meer elitair, dan Diamands publiek.' Met grote openings- en afsluitingsmanifestaties probeerde men op de valreep een breder publiek te trekken, maar dat bleven incidenten.

Bovendien ontstond een nieuwe paradox. Peter Schat en de andere *Reconstructie*-medewerkers evolueerden al snel tot de gevestigde kunstenaars binnen de avant-garde en werden ongemerkt deel van het establishment. En nog een paradox stak de kop op: uitgerekend de rechtse pers, met name *De Telegraaf*, protesteerde tegen het elitaire karakter van de nieuwlichters en tegen het politieke misbruik dat van het Holland Festival zou worden gemaakt. Waarom moest er met subsidiegeld een opera worden gemaakt die Che Guevara verheerlijkte? Het waren de jaren van de ongekeerde polarisatie tussen links en rechts in Nederland, en het Holland Festival schipperde daar gevoelig doorheen.

Maar de wezenlijke paradox – de onoplosbare tegenstelling tussen elitair-behoudende kunst en elitair-avant-gardistische kunst versus populariserende tendensen – had het Holland Festival vanaf de jaren vijftig al achtervolgd en die problematiek is tot 2010 niet veranderd. Notenkrakers en Tomatengooiers eisten hun plaats op en kregen die na verloop van tijd ook, wat rechtse politici er weer toe aanzette om het Holland Festival tot een 'kermis der ijdelheid' te bestempelen. Even leek het erop dat het festival in de maalstroom van de politisering zou verdrinken, te meer omdat de 'noodzaak'

tot experiment als een niet-artistieke eis haast werd afgedwongen.

In 1978 werd Frans de Ruiter, die al enkele jaren meedraaide als muzikadviseur, benoemd tot festivaldirecteur. Hij wist de crisis bij het festival te bezweren door zonder blikken of blozen vast te houden aan de oorspronkelijke uitgangspunten. Hij wilde van het Holland Festival geen volksfeest maken, hij bracht de spreiding van de voorstellingen over het land terug tot de Randstad, en streefde verder in eerste instantie naar kwaliteit en internationaliteit. Een nieuw element was de oude muziek, die met een authentiek instrumentarium historisch verantwoord werd uitgevoerd. Maar helemaal op de huid van de tijd zat De Ruiter niet. Hij had problemen om de zalen te vullen en de kritiek op het 'te dure' festival groeide. Rotterdam en Den Haag haakten volledig af als partners.

Postmoderne blik

Toen in 1986 Ad 's-Gravesande aantrad als directeur, brak er een nieuwe en derde fase aan voor het Holland Festival. Niet meer voornamelijk internationale elitekunst, niet meer voornamelijk internationale avant-garde, maar – meer naar de geest des tijds – een postmoderne blik op kunsten en podiumkunsten. Door de economische crises van de jaren zeventig en tachtig waren Europa en Nederland in een ander vaarwater gekomen. Men keek terug op oudere artistieke waarden of combineerde die met de eigentijdse. De onomstotelijke waarheden van links en rechts verdwenen. Protest richtte zich nu op de innerlijke afgronden, niet meer op de tegenstanders van een Cubaanse heilstaat. Om juist die vertaalslag te maken, was de moderne cultuurmanager 's-Gravesande de juiste persoon. Hij wist de politiek te bewerken en een modern sponsorbeleid te introduceren. Daarmee redde hij het festival van een financiële teloorgang.

Maar hoe succesvol de edities van 's-Gravesande, en zijn opvolgers Jan van Vlijmen en vervolgens Ivo van Hove ook waren, ze werden allen dwarsgezet door een nieuwe paradox, die zich al eerder aankondigde, maar die nu essentieel zou worden. In de eerste decennia na de oorlog had het Holland Festival in wezen carte blanche in een cultureel braakliggend land. De belangrijke culturele partners, zoals de Nederlandse Opera, het Kurhaus en de Wagnervereeniging, moesten zelf overeind krabbelen. Bovendien was het aanbod minimaal en voornamelijk op het binnenland gericht. In dat betrekkelijke vacuüm had het Holland Festival vrij spel. Maar die partners ontwikkelden zich steeds meer, en er kwamen nieuwe instellingen bij. In de jaren tachtig bloeide de Nederlandse dans, het Muziektheater gaf een enorme impuls aan de opera, het Concertgebouw werd de drukst bespeelde concertzaal ter wereld, en links en rechts ontwikkelden zich talloze initiatieven én festivals. Bovendien nodigde men steeds vaker internationale gezelschappen en kunstenaars uit om hier te werken. Hoe moest het Holland Festival zich nog onderscheiden van de partners waar het nota bene mee samenwerkte, en van al het andere aanbod?

Even leek
het erop
dat het
festival
in de maal-
stroom
van politi-
sering zou
verdrinken

Vanwege zijn persoonlijke voorkeur én vanwege verdere overheidsbezuinigingen richtte Ivo van Hove zich daarom meer op toneel en muziektheater in plaats van op muziek en de veel duurdere opera. Om het publiek te verbreden introduceerde hij concerten en voorstellingen met pop-artiesten. Hij richtte zich eveneens op een verdere ontwikkeling van de interdisciplinaire podiumkunsten, met theatermakers als Marthaler en Platel. Ook maakte hij van de Amsterdamse Stadsschouwburg een echt festivalhart. Maar met al deze veranderingen en met een steeds minder willige overheid om over de brug te komen, verwijderde Van Hove zich steeds verder van de oorspronkelijke uitgangspunten van het Holland Festival. Dat was gevaarlijk, want het was de grote vraag of een ánder soort festival meer draagkracht zou vinden en meer bestaansrecht zou hebben dan de formules waarmee het festival – hoewel soms met vallen en opstaan – al meer dan vijftig jaar functioneerde.

Traditie als rode draad

Deze overwegingen moeten hebben mee-ge-speeld om Pierre Audi in 2004 als opvolger te benoemen. 'Traditie revisited.' Zo wordt de editie 2010 van het Holland Festival door hemzelf onder woorden gebracht. 'Traditie als een inspirerende bron voor vernieuwing is een rode draad in de festivaleditie van 2010. [...] Kunnen wij in de 21^{ste} eeuw ruimte vinden voor en betekenis vinden in klassieke esthetiek? Kan klassieke schoonheid in onze moderne tijd een bron van inspiratie zijn?' *Les extrêmes se touchent*, want voor Diamand gold evenzeer de esthetiek van de schoonheid. Zo lijkt het Holland Festival weer terug bij af. Ouderwets? De esthetische opvatting is dat zeker, maar wie naar de uitwerking in de programmering kijkt, ziet dat juist de post-moderne lijn van de jaren tachtig verder

Willem Bruls

is dramaturg en publicist

wordt ontwikkeld en dat de combinatie, mix en/of botsing van oud en nieuw, van mooi en lelijk, van gevestigd en experimenteel juist een kracht van de programmering zijn geworden.

Niet iedereen is het daarmee eens. De geschiedenis herhaalt zich nu eenmaal op alle fronten. In 1966 beweerde een Amsterdamse kunstwethouder over het Holland Festival dat 'men [...] niet tevreden was over de samenstelling van de programma's, waarin men het Nederlandse element onvoldoende vertegenwoordigd achtte. Voorts meende men dat slechts een zeer beperkte, financieel krachtige groep van de bevolking zou kunnen genieten van de uitvoeringen, die zij echter anders ook zou kunnen bezoeken. Men vond, dat aan de sociale cultuurspreiding onvoldoende aandacht werd geschonken.' De wethouder dreigde met het intrekken van de subsidie. In 2008 schreef de Amsterdamse Kunstraad in zijn advies over het festival: 'In plaats van zichzelf te vernieuwen op basis van financieel realisme en inzicht in wat wel en wat niet kan en past in de Amsterdamse context, is het huidige plan doortrokken van wat wordt ervaren als "Weense ambities": in verlangen om tot de grote spelers in Europa te behoren, vraagt het Holland Festival als in een reflex steeds hogere subsidiebedragen aan. Maar Wenen ligt aan de Donau en aan het IJ gelden andere realiteiten.' De artistieke koers die het festival vaart, vindt men 'on-Nederlands, te zeer gericht op het gevestigde en daarmee niet voldoende onafhankelijk in zijn eigen beleid'. Conclusie: geen enkele verhoging van het budget.

Daarmee stuiten we op de laatste paradox, die er waarschijnlijk niet eens een is. Dat is die van de onveranderlijkheid. Wie de meer dan zestig jaar van het festival overziet, ziet ook dat het consequent presenteren van de topkunst en de avant-garde van een bepaald moment constante factoren zijn gebleken. Over subsidies is onophoudelijk geklaagd, door gevers en ontvangers. Het zou onzin zijn om zich te willen

meten met enig ander festival in het buitenland, al zijn er nu minder overeenkomsten met Salzburg, Aix, Glyndebourne of Bayreuth en schuift het Holland Festival veel meer in de richting van festivals als Edinburgh, de Ruhr-triennale, het Kunstenfestivaldesarts en de Wiener Festwochen – waarvan het laatste zich daadwerkelijk aan de Donau afspeelt.

Wat wel wezenlijk veranderde, zijn onze landsgrenzen. Die zijn Europees geworden. Vergelijken met andere Europese festivals hoeft dus niet, maar de culturele ruimte die het Holland Festival moet beslaan, is veel en veel groter geworden, wat zowel een uitdaging als een bedreiging kan betekenen. Koers houden brengt ons in zo'n geval het beste op onze bestemming, ook in spannende stormen.

Literatuur

- Blokker, J. (1987) *'Wij zullen dan maar hopen dat we er met een kleiner bedrag afkomen'*. *Het Holland Festival en de Hollandse samenleving*. Den Haag: Staatsuitgeverij.
- Brommer, C. (2003) *Holland Festival: een aantrekkelijke confrontatie*. Amsterdam: Holland Festival.
- Geijn, M. van, en J. van Veen (2003) *Future of Festival formulae*. Amsterdam: Holland Festival.
- Voeten, J. (1997) *Een Nederlands wonder: vijftig jaar Holland Festival*. Amsterdam: Walburg Pers/Holland Festival.