

Puriteins kunstbeleid

Het Nederlands cultuurbestel na de religieuze omslag

Cas Smithuijsen* Het Nederlands kunstbestel lijkt zich te hebben losgemaakt van kerk en religie. Smithuijsen gelooft niet dat die scheiding waterdicht is. Hij beschrijft parareligieuze omgangsvormen rond de kunst-receptie, onthult opvallende gelijkenissen tussen de inrichting van moderne theaters en die van protestantse kerken en vraagt zich af hoe het staat met de kansen voor participatie van allochtonen in dat niet geheel religievrije bestel.

Dit essay is een bewerkte vorm van de Marga Klompé-lezing (28 oktober 1996 in de Amsterdamse Balie), een lezing die jaarlijks wordt gehouden op initiatief van het Theater Instituut Nederland.

Kunst boven de zuilen

Kunst is voor alle Nederlanders, ongeacht huidskleur, politieke gezindheid of godsdienst. Waar Nederland als godsdienstig land nog zuilen kende (en nog enigszins kent), daar heeft kunst altijd boven de partijen gestaan. Het concertgebouw en de schouwburg waren er van meet af aan voor iedereen. De Nederlandse kunstpolitiek ijverde er zeker sinds Boekman voor om iedereen deel te laten hebben aan het artistieke aanbod. Het beginsel van 'kunst voor iedereen' werd zelfs een vast uitgangspunt voor het handelen van alle naoorlogse ministers van cultuur. Variatie zat alleen nog in de groepen

waarop de politieke activiteit specifiek werd gericht. Dat waren aanvankelijk de kansarmen en minder bedeelden. Recente politieke uitspraken over kunstparticipatie gaan meer in de richting van allochtone groepen in de Nederlandse samenleving. Zo wees staatssecretaris Nuis er vorig jaar nog op dat allochtone Nederlanders relatief weinig gebruik maken van de nationale kunstvoorzieningen. Hij constateerde dat het aandeel van migranten in de 'door allen gedeelde culturele ruimte' weliswaar groeit, maar dat dat in het openbare culturele leven nog nauwelijks merkbaar is.

} *'In onze tijd zoekt men daar waar men niet zou moeten zoeken. En wat erger is, men vindt het daar waar men het niet zou moeten vinden. Men wil gesticht worden in het theater, men wil een esthetische ervaring opdoen in de kerk, bekeerd worden door romans, genot ontleen aan stichtelijke teksten'*
(Kierkegaard in Braun 1992, 45).

Maar pogingen om het aandeel van migranten in de Nederlandse cultuur te vergroten moeten wel aan spelregels gebonden zijn, aldus Nuis: 'waardering van het eigen culturele erfdeel mag (...) niet omslaan in reservaatvorming' (*Pantser of Ruggengraat* 1996, 17 resp. 6). De vraag is waaraan deze opvatting is gerelateerd, of zij een verbijzondering is van een meeromvattend regeringsstandpunt inzake het te voeren allochtonenbeleid. Op het eerste gezicht lijkt dat niet het geval te zijn. Terwijl het Nederlands stadsbeeld hier en daar wordt aangevuld met het silhouet van moskeeën (godsdienstpolitiek gesanctioneerde reservaatvorming?) is in het kunstbeleid geen plaats voor dergelijke uitbreidingen.

Het kunstbeleid, dat zorg draagt voor de financiering van en politieke controle op het kunstbestel, is gestoeld op ideologisch neutrale, cultuurpolitieke beginselen: het kunstbeleid is een 'religievrije zone'. Religieuze overtuigingen worden in beginsel uit het kunstbeleid geweerd, precies zoals dat gebeurt met politieke of etnische overtuigingen.¹ Zo gebruiken de subsidieverdelers nog bijna uitsluitend wetenschappelijke of artistieke criteria. Wanneer subsidieaanvragers zich duidelijk als een specifieke groep met een specifiek belang presenteren, lopen zij een gereede kans te worden afgewezen. De adviseurs hebben immers weinig op met wat zij noemen 'categoriaal beleid' en gaan ervan uit dat de nieuwkomers vroeg of laat cultureel zullen 'inburgeren' (vgl. *Advies Cultuurnota 1997-2000*, onderdeel 'Algemeen', 1996, 24).

De scheiding tussen religieuze ervaringen en kunstparticipatie werd een ongeschreven regel, maar helemaal waterdicht is die scheiding niet. Zo groeit de culturele belangstelling voor missen die in het Latijn worden gelezen, voor kerststallen, voor religieuze muziek en schilderijen. In het Rijksmuseum trok de tentoonstelling *Gebed in Schoonheid* rond de

jaarwisseling 1994-1995 enorm veel bezoekers. Het thema was uitgesproken christelijk, de schilderijen waren museumstukken. Maar ze waren niet opgehangen volgens de dominante museumgebruiken van witte muren en kale, lichte ruimten. Ze waren overgebracht naar een ruimte die onmiskenbaar mystiek was ingericht. De zaal was verduisterd, bij de schilderijen brandden kleine lichtjes. De museumganger liep als door een kathedraal, van kapel tot kapel.

De recent oplevende belangstelling voor religieus geïnspireerde kunst kan verband houden met de snelle ontkerkelijking die Nederland de laatste decennia heeft door-gemaakt. Hoewel secularisering een brede maatschappelijke ontwikkeling is die ook de Nederlandse samenleving al eeuwenlang in de greep heeft, is het tempo van ontzuiling sinds ongeveer 1960 historisch gezien opmerkelijk. Immers, in Europa was Nederland omstreeks 1960 nog het land met de meeste kerkgangers en in 1990 met de minste, een ontwikkeling die historicus Peter van Rooden een 'verbijsterende religieuze omslag' noemt (Van Rooden 1996, 19). In de jaren zestig was 80 procent van de Nederlanders lid van een kerkgenootschap en was er sprake van straffe kerkgang. Nu is dat percentage 50, en het zal nog zakken naar 20 tot 30 procent (Van Rooden 1996, 17 e.v., Goudsblom 1988, 164). De kerkgang van de overgeblevenen is verminderd van elke zondag tot een enkele keer per maand, of per jaar, met Kerstmis of Pasen.

De kunsten, die in West-Europa eeuwenlang voor een belangrijk deel afhankelijk waren van kerkelijk patronaat, raakten in snel tempo verder verwijderd van de opdrachtgevers van het religieuze regime en van de religie als 'onuitputtelijke bron van artistieke ontwikkelingsmogelijkheden', zoals de socioloog Max Weber dat omstreeks de laatste eeuwwisseling formuleerde (Weber 1922, 365). Zij voltooiden een

nieuwe fase van het autonomiseringsproces, geconcretiseerd in een zelfstandig maatschappelijk territorium met eigen wetten en waarde-stelsel. Dat geldt niet alleen voor de contemporaine kunstproducten. Wat zich binnen de religievrije zone van het Nederlandse publieke kunstbestel bevindt aan traditioneel kerkelijk cultuurgoed (en dat is nogal wat) heeft zich aan het eind van de twintigste eeuw vrijwel overal bevrijd van zijn oorspronkelijk religieuze context. Schilderijen die ooit in kerken hingen zijn overgeplaatst naar musea. Madrigalen, missen en passionen, zoals Bachs *Matthäus Passion*, klinken veelal in seculiere concertzalen. Waar ze nog in kerken worden opgevoerd is dat als concertstuk, buiten de liturgie. Alle profane kunstinstellingen vormen tezamen het Nederlands kunstbestel. Religieuze schilderijen die in musea hangen worden niet direct geassocieerd met kerkbezit, maar met een nationale verzameling die steeds meer wordt aangeduid met 'de collectie-Nederland'.

Van devotie naar ovatie

Op het podium van het Amsterdamse Paradiso werd in februari 1985 de katholieke hoogmis opgevoerd. Een aantal in de kunstsector werkzame ex-katholieken was te zien op het met marmerpapier bekleed plateau. De organisatoren streefden naar een hoogmis als autonoom muziektheater, als *Gesamtkunstwerk*. Teruggerepen werd op de zestiende-eeuwse Tridentijnse mis met drie heren, waarvan paus Pius V de auteur is. De mis voorziet in regieaanwijzingen: de *ordo missae* schrijft de gewijde handelingen op en rond het altaar voor.

Bij de poging te komen tot een authentieke reconstructie van de hoogmis werd in Paradiso een strikt wetenschappelijk uitgangspunt gehanteerd, maar in toelichtende pamfletten werd tegelijk ruimte geboden aan individuele religieuze emoties - hoewel die voor eigen rekening en verantwoording waren. De

heropvoering van de hoogmis werd beargumenteed met het teloorgaan van een cultuurgoed. Het achterliggende motief was zonder twijfel ook nostalgie. Het persbericht vermeldde: 'De plechtige hoogmis is een majestueus complex van codes, [te weten] half begrepen Latijnse teksten, bevolkt door karakteristieke priester gestalten en een grote hoeveelheid dienaren. De mis was een poging het Sublieme op een sublieme manier te benaderen. Deze vorm van totaaltheater slaagde er eeuwen in de bezoekers te vangen in een net van tegen-gestelde emoties (...). In de kerk heerste een sfeer van nieuwsgierigheid en afkeer, angst en genot, eerlijkheid en bedrog, vroomheid en erotiek, kortom van al die gevoelens die in het theater bespeeld worden' (persbericht Paradiso, 23-3-1984).

De reacties op deze onderneming waren niet van de lucht. Ingezonden brieven-schrijvers spraken van 'enkele loslopende heren die zich aan het cabaret wagen' (*De Tijd*, 13-4-1984), van kinderachtig, sentimenteel en decadent gedrag en van exhibitionisme (*De Tijd*, 6-4-1984). De Titus Brandsma Stichting dreigde de organisatoren met een proces wegens heilig-schennis. Al deze verwijten werden door de organisatoren weerlegd met het argument dat het hier om *muziektheater* ging. Lodewijk de Boer, regisseur van het theaterstuk, wreef de oppositie onder de neus dat zijzelf de Tridentijnse mis overboord had gezet. De rol van beschermer was dus misplaatst (*Het Parool*, 18-2-1985). Jacques Klöters, destijds onder meer bibliothecaris van het Theater Instituut en een van de celebranten, kwam met formeel-artistische argumenten. Ze hadden met zorg theater Paradiso uitgekozen en niet een echte kerk. En ze hadden acteurs aangezocht om de mis te vieren, en geen priesters. Maar hij gaf toe dat het experiment interessant was precies vanwege de spanning tussen het echte en het onechte. Zelf kon hij meedoen als acteur omdat

hij zich geheel van het geloof had losgemaakt. Juist omdat hij geen enkele affiniteit meer met de inhoud van de katholieke leer had, kon hij zich weer voor de vorm interesseren (*De Tijd*, 9-4-1984).

Met de hoogmis in Paradiso doorbraken de organisatoren het taboe op het mengen van religie en kunst. Ze fungeerden als wegbereiders van de nog voortgaande discussie over de herwaardering van het occulte, de religie als remedie tegen angst voor het onbekende, voor het eigen lot, of als middel om irrationele gevoelens en gedachten te ordenen. Daarmee rijst weer de vraag waar religieus besef ophoudt en artistieke ervaringen beginnen.

Max Weber heeft zich als geen ander met deze vraag beziggehouden. Hij heeft de kunst in zijn historisch-sociologische onderzoek vrijwel steeds in het perspectief van de veranderende religieuze instituties geplaatst, zoals hij de hele samenleving ook consequent vanuit het oogpunt van religie heeft bestudeerd. Hij vergeleek de wereldgodsdiensten en hun organisaties met elkaar, waarbij hij één constante hanteerde: de toenemende rationalisatie als richtsnoer voor menselijk gedrag. In het Westen was het gedrag van mensen al het meest door rationalisering gestructureerd, en dat keerde terug in de religieuze beleving. Webers beroemde studie *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1905) legt een verband tussen een collectieve religieuze overtuiging en rationeel economisch handelen: religieus gedrag (*innerweltliche Askese*) kan volgens Weber productief samengaan met aardse handeldrijverij (Tellegen 1974, 100, 101).

De maatschappelijke functie van autonome kunst zag Weber in het verlengde van de religieuze functie die kunst traditioneel had. Kunst emancipeerde zich gaandeweg van religie, maar nam daarbij religieuze functies

over. Toen Weber zijn gedachten daarover aan het papier toevertrouwde, bevond dat emancipatieproces zich in een stroomversnelling. De reden om een en ander analytisch te benaderen was juist gelegen in de verwarrende relatie die kunst en religie met elkaar onderhielden.

Weber trachtte de verwarring historisch uiteen te rafelen aan de hand van de beroemde kerkopera van Bach, de *Matthäus Passion*. Toen Bach zijn passie in 1729 in de Thomaskirche te Leipzig bracht, was het voor alles bedoeld als een religieus stuk. Het was geestelijke muziek die getuigde van een werkelijk geloof in de kerk en in een persoonlijke God. Weliswaar werd Bach volgens Weber behoorlijk gedreven door de ambitie om autonome kunstmuziek te maken - hij typeerde de componist als de 'geleerde pruik' vanwege diens technisch ingewikkelde, meerstemmige stijl - toch gehoorzaamden het werk en zijn schepper nog volkomen aan de wetten van de kerkelijk gereguleerde godsdienstceremonie. Daarbinnen had de muziek een dienende functie.

Toen Felix Mendelssohn de *Matthäus Passion* herontdekte en in 1829 opnieuw uitvoerde - in een concertzaal - waren de maatschappelijke en godsdienstige verhoudingen essentieel veranderd, waardoor het muziekgenot belangrijker was geworden dan de geloofs-ervaring (Braun 1992, 44), al bleef bij de muzikale appreciatie iets meeklinken van religieus besef. Het devote publiek kon het concertgebouw nog altijd ervaren als een kerkgebouw.

In Nederland is tegenwoordig vrijwel alleen nog buiten de randstad de atmosfeer aan te treffen die Bach in 1729 moet hebben ervaren. In het westen van Nederland overheerst de godslasterlijke gedragsvorm van het intellectuele operapubliek. Al enige decennia wordt er geapplaudisseerd na afloop van het oratorium. En niet alleen maar na afloop. De

muziekjournalist Kasper Jansen noteerde in 1992 dat ook *tijdens* het oratorium uiting werd gegeven aan opkomende emoties. Hij registreerde een bewonderd 'Bravo!' dat een abrupt einde maakte aan de serene stilte na de aria *Erbarme dich*. 'Er ontstond zelfs een half applaus voor de countertenor Kai Wessel, die de aria van Bach zo mooi had gezongen.' En dirigent Ton Koopman zou als organist eerder een dienst aan de muzikale performance bewijzen dan aan de sfeer van lijden en sterven die het kunstwerk oproept: 'Juist op een heel aangrijpend moment, als [de tekst van] *den greifet* wordt gezongen door de Evangelist, kan hij een verbazingwekkend vrolijk versierend riedeltje laten horen. Met die relativering maakt Koopman duidelijk dat het hier, ondanks alles, toch om kunst gaat en niet om de uitbeelding van puur realisme.' (*NRC Handelsblad*, 13-4-1992)

Het bravogerop en het applaus honoreerden niet een opgeroepen religieus gevoel maar een kunstige prestatie, ze waren de beloning voor artistieke virtuositeit. De antropoloog Van Baal noemt klappen daarom een barbaarse *rite de passage*, 'openlijk gericht op het welzijn van het ego van de uitvoerders, maar ook een functie vervullend ten bate van het ego van de luisteraars'. 'Het verschil met het einde van een kerkdienst is schokkend. Daar krijgt de gemeente iets mee dat geacht wordt te beklijven, namelijk een zegen.' In dat 'beklijven' ligt voor Van Baal het wezenlijke verschil tussen kunst en religie. Religie is geschraagd op een blijvende overtuiging, die niet afhankelijk is van vluchtige stimulansen en incidentele gebeurtenissen waartoe toneelstukken of opera's beperkt blijven. Applaudisseren is dan ook typisch 'kunstgedrag'. Na het applaus begint het dringen om weg te komen, iets dat de vluchtigheid van de artistieke ervaring onderstreept (Van Baal 1972, 100 e.v.).

Van katholiek theater tot protestantse witte doos

Wie aan het eind van de Middeleeuwen een rooms-katholieke grote-stadskerk binnenging, kon daar zijn tijd doorbrengen met een veelheid van activiteiten. Allereerst kon men door gebed in zichzelf afdalen en zich afsluiten van de buitenwereld. Men kon ook de mis bijwonen: die werd doorlopend opgedragen. Bezoekers hoefden trouwens niet de hele mis bij te wonen, ze konden komen en gaan wanneer ze wilden, bijvoorbeeld om ergens een kaars op te steken voor een ziek familielid of een dierbare overledene. Men kon ook enige tijd bij de beeltenis van zijn geliefde heilige doorbrengen, om dan weer een doopplechtigheid bij te wonen of een processie voorbij te zien trekken. Wie een preek wilde volgen, zorgde ervoor binnen gehoorsafstand van de priester te komen. Er was in de kerk kortom sprake van een veelheid van mogelijkheden om de tijd te passeren. Bovendien was de manier waarop mensen hun religieuze tijd wilden besteden, en waaraan, hoegenaamd vrij. Ook het stoelenplan was afgestemd op die veelvoud van godsdienstige activiteiten. Mensen konden hun eigen stoel meenemen of plaatsnemen op de kniel- of bidbanken die door de koster bij populaire heiligenbeelden waren neergezet (Van Swigchem e.a. 1984, 71).

Na de reformatie veranderde die sfeer in de voormalig katholieke kerken aanzienlijk, maar niet meteen. Uit een Haarlems journaal van 1620 valt op te maken dat de Sint-Bavo aan het begin van de zeventiende eeuw nog geregeld voor alle publiek was opengesteld en dat velen daar beschutting vonden tegen regen en kou. Kinderen speelden er op grafstenen en ouderen wandelden er in groepjes rond. Op gezette tijden werd het wandelgenot verhoogd met een orgelconcert. Maar als er een protestantse dienst plaatsvond, veranderde de sfeer in de kerk ingrijpend: de sfeer werd gedisciplineerder.

De protestantse kerkdienst ontwikkelde zich vanaf 1600 tot een almaar statischer, centripetaal geheel. Alles wat beweeglijk was en kon afleiden, werd verbannen. Dat gold niet alleen het inperken van de versiering in de ruimte, maar ook het drama. Er waren geen processies, geen theatrale handelingen van één of meer priesters en ook de hele muziektheatrale vertoning was letterlijk buiten de deur gezet. De handeling werd op één plaats gelokaliseerd, bij het liturgisch centrum. Daar verzorgde de predikant in alle eenzaamheid het gehele religieuze programma. Het stoelenplan werd de planologische uitdrukking van deze middelpuntzoekende kracht. Om de aandacht vast te houden moest iedere gelovige de predikant kunnen horen en zien. Dat leidde tot proeven met opstellingen en omzettingen van het bankenplan, waarbij alles in het werk werd gesteld om de predikant voor alle aanwezigen goed verstaanbaar en zichtbaar te maken (Van Swigchem e.a. 1984, 73).

Omgekeerd konden de gelovigen niet meer ontsnappen aan de rondvorsende blikken van de predikant. En niet het beeld of het drama, maar het Woord, dát was waar het geheel om draaide. Alles wat daarmee niet direct te maken had, leidde maar af. De doopsgezinden gingen zelfs zover dat ze zich een tijdlang in hun bouwkundige activiteiten beperkten tot een houten loods met een vlakke zoldering van ongeschaafd en ongeverfd hout. De houten vloer werd gestoffeerd met een laag zand (Van Swigchem e.a. 1984, 79).

In de negentiende eeuw werd het stoelenplan verder gerationaliseerd. Er ontstond een gesloten formatie met banken van één type. In de meeste grote protestantse kerken werden bankenblokken geplaatst, vanuit het midden in hoogte oplopend en volledig door schotwerk omgeven. Het gevolg van deze kuipconstructie was dat men niet meer vrij door de kerk kon lopen (Van Swigchem e.a. 1984, 121). Hierdoor

had de kerk buiten haar functie voor de eredienst geen attractiewaarde meer, en werd het meer en meer gebruikelijk het gebouw af te sluiten na afloop van de bijeenkomst. De lengte van het bezoek aan een protestantse kerk werd bepaald door de vaste begin- en eindtijden van de kerkdienst. Gedaan was het met de individuele, zelfgestuurde, niet in kerkdiensten ingeroosterde godsdienstoefeningen. De protestantse dienst was een leerdienst die de collectieve aandacht van de kerkgangers geheel en al opeiste en die als doel had te voorzien in een sluitende verklaring van de leer.

Zo werd de veelkleurige katholieke stadskerk die ruimte bood aan een totaaltheatraal concept van religieuze ervaringen, omgevormd tot een protestantse *witte doos* met daarin een preekstoel om te doceren. Van Swigchem e.a. vinden het niet overdreven om te zeggen dat de predikanten en de hoogleraren in de theologie van de preekstoel soms een leerstoel hebben gemaakt waar theologische verhandelingen ten beste werden gegeven (Van Swigchem e.a. 1984, 63).

Ook het katholieke geloofsleven ontkwam niet aan onttovering. In ons land, en vooral in Noord-Nederland, deed de geest van het puritanisme het interieur van de grote-stadskerken verstrakken. Net als de protestantse kerken werden de rooms-katholieke kathedralen en kerken geleidelijk aan volgezet met banken, zij het dat de protestantse kuipconstructie achterwege bleef. Er kwamen functionarissen die in Gods huis eerbied afdwongen door luidruchtige mensen tot stilte te manen. Er kwam meer accent op de liturgie en minder op perifere activiteiten. En door de reeds besproken intellectuele benadering van religie trad in de katholieke misvering een versobering op die was ingegeven om de concurrentiekracht met het protestantisme te verhogen.

Weber legde de omvorming van de katholieke kerk naar de protestantse uit als een onomkeerbaar proces van ‘onttovering’. *Entzauberung*, te begrijpen als een menselijke gewoonte om in principe alle dingen door een wetenschappelijke benadering, door *berekening*, te willen beheersen. De katholieke priester was nog de magiër die geheime formules uitsprak in een geheime taal en de mensen afhield van een rationele benadering van hun situatie en levenslot. De protestantse prediker is de wetenschapper, de tekstuitlegger die alle naar magie riekende verklaringen verwerpt, de gelovigen in hun eigen taal aanspreekt en verantwoording aflegt van zijn rationele denkstappen (Lemmen 1977, 174). Dit is een onvermijdelijk gevolg van de voortgaande rationalisering van het alledaagse leven. Steeds minder zijn mensen in hun pogingen hun omgeving te beheersen en naar hun hand te zetten aangewezen op het bespelen van ‘geheimzinnige en onberekenbare machten’ (Weber in Lemmen 1977, 174).

Het ideaal van de zwarte doos

De kunstaccommodaties vertoonden een ontwikkeling die parallel loopt met die van de kerken. Ook daar herkent men de toenemende soberheid. De weelderige operagebouwen van de achttiende en negentiende eeuw zijn door een verscherpte aandacht voor de voorstelling in deze eeuw verworden tot anachronismen. In de negentiende eeuw was de Parijse opera nog geheel in de greep van mediterrane intermenselijk verkeer. De zaallichten brandden tijdens de voorstelling, zodat de toeschouwers ‘altijd iets interessants te zien hadden als de voorstelling op het toneel wat begon te vervelen’ (Garnier 1871, in Maso 1994, 24). In het trappenhuis, dat in de nieuwe Opéra van 1875 al een architectonische attractie van de eerste orde was, was het een komen en gaan van een elegante menigte.

In Wagners operagebouw, in het ver van de

mondaine metropolen gelegen Bayreuth, gold al in 1875 een kijk- en luisterdiscipline die het negentiende-eeuwse Parijse operapubliek nog helemaal niet kende. Operacomponist Richard Wagner bouwde daar voor zijn quasi-religieuze operawerken een passend theater: zijn Festspielhaus werd een simpel theatertje, waar de mensen naast elkaar zaten op eenvoudige houten klapstoeltjes, waar het licht bij aanvang van de voorstelling werd gedoofd en waar na aanvang geen toegang meer was (Maso 1994, 26).

Wat de vormgeving van het gebouw betreft koos Wagner voor de protestantse variant. Hij was van mening dat ‘het Christendom alleen door kunst kon overleven’ (Schuijjer 1995, 118), en dat betekende dat die kunst alle aandacht moest krijgen. Om die reden mocht Bayreuth niet lijken op een katholieke kathedraal. Daarin kon de aandacht verwaaien. De mensen lieten hun blikken in zo’n enorm gebouw onwillekeurig afdwalen, meestal omhoog, waar genoeg bekijks was om minutenlang van de liturgie afgeleid te kunnen zijn (Hartford 1980, 30). Wagner zette met zijn accommodatie de toon voor een puriteinse kunstparticipatie met als sacraal centrum het kunstwerk.

Inhoudelijk is Wagners werk eerder traditioneel katholiek. Hij wilde zijn publiek graag overweldigen met zijn muziektheatrale wonderen. Hij zag zijn opera’s het liefst in stilte eindigen, zonder applaus of andere blijken van emotionele verwerking bij het gehoor (Emants in Fontijn 1983, 66). Alsof het een mis was. Hij hield niet van intellectuelen die eigenmachtig over de inhoud en vorm van zijn scheppingen discussieerden. Hij verafschuwde publiek dat na afloop van de opvoering de pretentie had alles te hebben begrepen wat het had gezien en gehoord. Nog erger was het als het gehoor daarover allerhande opinies ten beste ging geven (Hartford 1980, 34). Met andere woorden: men diende zich van kritische reflecties op kunst te onthouden.

In de theaterzalen die nu in Nederland de toon aangeven, overheerst de rationele, protestantse sfeer. Buiten de voorstelling verliezen zij elke architectonische functie en charme, ook in dat opzicht lijken ze meer op streng gereformeerde kerken dan op katholieke kerken. Het stoelenplan doet die gelijkenis verder toenemen. De handeling op het toneel staat centraal en de aandacht wordt geheel door de gebeurtenissen op het podium opgeëist. In een recente studie constateert de theaterwetenschapper Peter Eversmann dat in de moderne theaterarchitectuur alles is gericht op het goed kunnen horen en zien van de toeschouwer. ‘De zichtlijnen en akoestiek (nagalmtijd, eerste reflecties) zijn daarbij de rationele instrumenten die ingezet worden om het functioneren van een theater te beschrijven’ (Eversmann 1996, 108). De hedendaagse setting van de podiumkunsten komt zo doordacht en absoluut over, dat het de universele standaard voor kunstreceptie lijkt te zijn.

Het actuele ideaal van de theaterbouw is de *zwarte doos*. Een kale ruimte die op een collegezaal lijkt maakt het mogelijk elke toneelvoorstelling die regisseurs of toneelschrijvers maar in hun hoofd hebben te materialiseren. De moderne theaterzaal is een ruimte geworden voor wetenschappelijke observatie. De laboratoriumexperimenten die daar worden uitgevoerd, worden zo opgezet dat de wetenschappelijke test zo min mogelijk door factoren van toeval verstoord raakt. Eversmann definieert de zwarte doos vanwege deze eigenschappen als ‘het hoogtepunt van de ontwikkeling in de multifunctionele theaterbouw’. Alle verwijzing naar buiten-theatrale elementen zijn komen te vervallen. De enige ornamentering is de techniek, waarvan de attributen niet worden weggemoffeld: ‘De goden en allegorieën van vroeger zijn vervangen door de technologie van nu.’ Met het openlijk tonen van de technologie wordt in de theaterbouw uitdrukking gegeven aan ‘de maakbaarheid en

beheersbaarheid van iedere gewenste wereld: zowel de fantasiewereld op het toneel als de echte daarbuiten’ (Eversmann 1996, 200, 201).

Nationaal puritanisme en pluriformiteit

Zoals in veel westerse landen is het in Nederland tegenwoordig gebruikelijk om voorwerpen die oorspronkelijk binnen een kerk betekenis hadden, nu te benaderen als autonome kunst. Maar wie zelf religieuze gevoelens heeft kan door die kunstvoorwerpen in hun oorspronkelijke werking worden aangesproken. Dat gebeurt op individuele basis, soms zelfs op meer collectieve basis, zoals bij *Gebed in Schoonheid* in het Rijksmuseum, of bij uitvoeringen van religieuze muziek. De ‘verbijsterende omslag’ die de snelle secularisering in de naoorlogse Nederlandse samenleving teweeg heeft gebracht kan er bovendien toe hebben geleid dat hier meer mensen dan elders in Europa de kunstinstututen opzoeken om er iets terug te vinden dat lijkt op een religieuze ervaring. Dezelfde omslag kan er ook toe hebben bijgedragen dat beleidsmakers nu met kracht plegen dat het kunstbestel een religievrije zone is. De weg terug, naar een nog zo dichtbij gelegen verzuilde samenleving, moet met alle middelen worden afgesloten.

In de kunstsector doen zich in wisselende intenties (para)religieuze ervaringen gevoelen. In de musea, schouwburgen en concertgebouwen wordt de hoge kunst gesacraliseerd. Seculiere liederen en ‘heidense’ schilderijen worden nu in geciviliseerde kunstinstututen plechtig vertolkt en met egards geconsumeerd. ‘Sacrale kunst’ (de term is van de Amerikaanse historicus Lawrence Levine) kan dankzij de bescherming van instututen niet meer in haar ‘geestelijke zuiverheid’ worden aangetast door uitvoerders of publiek; zij draagt ondubbelzinnig bij aan de ‘culturele perfectie’ (Levine 1988, 132 e.v.).

Door het optreden van een *Wahlverwandschaft*² tussen witte kerken en zwarte theaterzalen is

Cas Smithuijsen

was in 1997 directeur van de
Boekmanstichting

het de vraag of het officiële Nederlandse kunstbestel door allochtone Nederlanders wordt ervaren als areligieus, neutraal terrein. Doordrenkt als ze zijn van hun eigen cultuur valt het autochtone Nederlanders niet meer op hoe de nationale protestantse ethiek zich weerspiegelt in de ingetogen theaterarchitectuur, het afgemeten publieksgedrag en het rationele systeem van kunstbeoordeling en subsidieverlening. Het zijn allemaal aspecten van één nationale zuil van christelijke cultuur, die in al haar dimensies reusachtig oprijst tegenover bijvoorbeeld de islamitische of de Caribische cultuur.

Terwijl de puriteinse kerk- en kunstinstellingen steeds eendrachtiger de gevestigde Nederlandse cultuur representeren, wordt nu ook aan de allochtonen gevraagd zich naar deze representatie te voegen. Dat dit een moeilijke opdracht is komt door het feit dat de allochtone cultuur, net als de Nederlandse, doordeseemt is van allerhande bewuste of onbewuste, verwerkte of onverwerkte religieuze noties. Het is daarom zeer de vraag of de zo gewenste toename van kunstparticipatie door allochtonen wel in alle gevallen via de voordeur van de officiële kunstinstututen zal verlopen. Aangezien het bij allochtone cultuuruitingen net als bij de autochtone moeilijk is om de artistieke en de religieuze dimensie van elkaar te scheiden, lijkt het model van een pluriform cultuurbestel nog het beste. Er hoeft daarbij geen sprake te zijn van ‘reservaten’. En ook is het niet uitgesloten dat na verloop van tijd als vanzelf samenwerking groeit tussen de verschillende culturele instellingen van allochtonen en autochtonen. Wie bevreesd is voor artistiek fundamentalisme kan beter opteren voor een bescheiden mate van ‘interkerkelijkheid’ dan voor gedwongen integratie.

- * Het kernstuk van de *Marga Klompé-lezing 1996* verscheen in *Trouw* van 9 november 1996. Voor hun houtsnijdend commentaar op eerdere versies van de tekst dankt de auteur Huib Schreurs, Wim Blaisse en de leden van de redactie van het *Boekmancahier*, in het bijzonder Linus Hesselink.

Noten

1. In een ministeriële nota uit 1993 wordt dat beeld bevestigd, maar de auteurs houden toch rekening met groepen die vanwege hun emancipatieproces nog aanspraak zouden kunnen maken op een verzachting van het harde artistieke oordeel. Zij achten het invoeren van een overgangssysteem denkbaar. ‘Uitzonderingsbepalingen zouden, dan voor de duur van het emancipatieproces telkens aan een bepaalde termijn moeten worden gebonden. Na verloop daarvan worden de produkten op voet van gelijkheid beoordeeld’ (*Cultuurbeleid in Nederland 1993*, 225).
2. Deze term, die Max Weber aan Goethe ontleende, laat zich moeilijk vertalen. Peter en Brigitte Berger doen een poging: een *Wahlverwandtschaft* is een ‘uitverkoren verwantschap’ tussen ideeën en groepen. De term wordt niet gebruikt om directe relaties te leggen, via bijvoorbeeld normen of belangen (Berger 1972, 36, 290). De sociologische relatie wordt gelegd door te kijken naar convergerende gedragspatronen in maatschappelijke sectoren die zich overigens relatief autonoom ontwikkelen (bureaucratie, cultuur, religie).

Literatuur

- Advies Cultuurnota 1997-2000: Algemeen* (1996) Den Haag: Raad voor Cultuur.
- Baal, J. van (1972) *De boodschap der drie illusies: overdenkingen over religie, kunst en spel*. Assen: Van Gorcum.
- Berger, P.L. en B. Berger (1972) *Sociologie: een biografische opzet*. Baarn: Ambo.
- Braun, C. (1992) *Max Webers ‘Musik-soziologie’*. Heidelberg: Laaber.
- Cultuurbeleid in Nederland* (1993) Nationaal Rapport als bijdrage aan het Europees programma voor de evaluatie van nationaal cultuurbeleid. Rijswijk: Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur; Directoraat-Generaal voor Culturele Zaken.
- Emants, M. (1876) ‘Uit Bayreuth.’ In: Jan Fontijn (1983) *Leven in extase. Opstellen over mystiek en muziek, literatuur en decadentie rond 1900*. Amsterdam: Querido, 57-85.

- Eversmann, P. (1996) *De ruimte van het theater: een studie naar de invloed van de theaterruimte op de beleving van voorstellingen door de toeschouwer*. Amsterdam, proefschrift.
- Goudsblom, J. (1988) *Taal en sociale werkelijkheid: sociologische stukken*. Amsterdam: Meulenhoff Informatief.
- Hartford, R. (red.) (1980) *Bayreuth: the early years: an account of the early decades of the Wagner Festival as seen by the celebrated visitors & participants*. Londen: Victor Gollancz Ltd.
- Lemmen, M.M.W. (1977) *De godsdienstsociologie van Max Weber: haar methode en inhoud aan de hand van het rationaliteitsbegrip*. Nijmegen: Dekker & Van de Vegt.
- Levine, L. W. (1988) *Highbrow/lowbrow: the emergence of cultural hierarchy in America*. Boston: Harvard University Press.
- Maso, B. (1994) ‘De vestiging van opera als kunstvorm.’ In: *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift*, jrg. 21, nr. 3, 3-39.
- Rooden, P. van (1996) *Religieuze regimes: over godsdienst en maatschappij in Nederland 1570-1990*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Schuijjer, M. (1995) ‘“In het teken van Mahler”: religieuze achtergronden van de Mahlerverering in Nederland.’ In: Johan Giskes (red.) *Mahler in Amsterdam: van Mengelberg tot Chailly*. Bussum: Thoth, 114-122.
- Swighem, C.A. van, T. Brouwer en W. van Os (1984) *Een huis voor het Woord: het protestantse kerkinterieur in Nederland tot 1900*. Den Haag: Staatsuitgeverij/Zeist: Rijksdienst voor de Monumentenzorg.
- Tellegen, E. (1974) ‘Max Weber (1864-1920).’ In: L. Rademaker en E. Petersma (red.) *Hoofdfiguren uit de sociologie, deel 1: Klassieken*. Antwerpen: Het Spectrum, 95-114.
- Weber, M. (1922, 1985) *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehende Soziologie*, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

Bibliografische gegevens

Smithuijsen, C. (1997) ‘Puriteins: het Nederlands cultuurbestel na de religieuze omslag’. In: *Boekmancahier*, jrg. 9, nr. 31, 8-17.