

Het Holland Festival in ontwikkeling

Van cultureel herstel naar culturele ambassade?*

Irene van Eerd Zijn de motieven die vlak na de oorlog resulteerden in de oprichting van het Holland Festival nog van toepassing op het Festival 1990? Om mogelijke verschuivingen in uitgangspunten vast te stellen wordt eerst gekeken naar de condities waaronder het Festival aan het eind van de jaren veertig ontstond. Welke ontwikkelingen hebben zich voorgedaan in de organisatiestructuur en programmering en, tot slot, wat is de plaats en functie van het Holland Festival binnen het huidige culturele netwerk in Nederland.

Inleiding

Het Holland Festival, dat dit jaar voor de drieënveertigste keer wordt georganiseerd, functioneert in 1990 onder totaal andere verhoudingen dan in zijn begintijd. In 1947 was de oprichting van het Festival een zaak van enkele bevoegen individuen. Het beschikte min of meer over een monopoliepositie wat betreft de verhoging van het cultuuraanbod en de leiding van het Festival was nog geen verantwoording schuldig aan controlerende organen over het beleid dat ze voerde. Het Holland Festival in 1990 maakt deel uit van een internationaal netwerk van kunstbeleid. Het moet concurreren met talloze andere kunstinstellingen die op een internationale markt opereren en het is voor zijn voortbestaan in hoge mate afhankelijk van het oordeel dat controlerende organen over zijn functioneren uitspreken, mede gelet op het overige aanbod.

Het hoort tot de traditie van het Holland

Festival dat zijn bestaansrecht niet vanzelf spreekt. Al na afloop van het eerste Festival in 1948 was het allerm minst zeker of er in 1949 opnieuw subsidie beschikbaar zou komen.¹ Ook de jaren daarna stond het functioneren en de subsidiëring van het Festival meermalen ter discussie.

Oprichting

Vanuit cultuurpolitiek oogpunt kan het Holland Festival worden gezien als het resultaat van de zich in gunstige zin wijzigende relatie tussen de rijksoverheid en de Nederlandse podiumkunst in de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog. Tot dan toe was die relatie nogal vrijblijvend. Na 1945 ging de overheid zich steeds meer en doelgerichter met podiumkunst bezighouden. Meer dan voorheen beschouwde ze haar als een collectief goed dat beschermd diende te worden, als een voorwerp van 'nationale cultuurzorg'.²

Vanaf 1945 breidde de overheidszorg voor de kunsten in het algemeen zich steeds verder uit, terwijl voor de rechtvaardiging van deze zorg steeds wisselende formuleringen werden gehanteerd. De legitimering voor overheidsuitgaven was meestal niet gebaseerd op artistiek-inhoudelijke motieven. De cultuurzorg van de eerste naoorlogse jaren stond, zoals de overheidszorg op andere terreinen, sterk in het teken van de wederopbouw van de door de oorlog ontwrichte Nederlandse samenleving. Aan kunst werd in dat kader een opvoedende waarde toegekend, vooral vanwege het aan haar toegeschreven schoonheidsaspect, dat als 'levensvoorwaarde' voor enkeling en gemeenschap werd beschouwd.³ Het Holland Festival kon in dit opzicht binnenslands een voorbeeld-functie vervullen. Op internationaal terrein kon het Festival ertoe bijdragen het culturele imago van Nederland, dat door de Duitse bezetting was geschonden, weer op te vijzelen.

Bij de totstandkoming van het Holland Festival was, naast de overheid, het particulier initiatief van groot belang. Daarmee werd een traditie voortgezet die haar oorsprong vindt aan het eind van de negentiende eeuw. Toen beijverde de burgerlijke elite zich voor de oprichting van verschillende instellingen ten behoeve van podiumkunst, bijvoorbeeld de Wagner-Vereeniging (1884) en het Concertgebouworkest (1888). De initiatiefnemers tot de oprichting van deze instellingen behoorden tot het 'cultureel georiënteerde deel van de welvarende burgerij'.⁴ De genoemde instellingen raakten vroeger of later evenwel aangewezen op overheidssteun, omdat particulieren er niet meer in slaagden ze op eigen kracht in stand te houden. Naarmate de overheidsbemoeienis met het kunstleven toenam, vooral sinds de Tweede Wereldoorlog, is de overheid meer en meer het nemen van initiatieven gaan stimuleren.⁵

Het proces van oprichting van het Holland Festival is te zien als een duidelijke illustratie van de opvatting dat de meeste kunstinstellingen in Nederland slechts kunnen bestaan dankzij de banden tussen particulier initiatief en overheidsdienst.⁶ Het festival dankt zijn ontstaan aan de inzet van de *cultuurminded* zakenman A. Adama Zijlstra, die voortbouwde op een eerbiedwaardige Scheveningse culturele traditie, en de bevoegen ambtenaar H. J. Reinink, die zijn ideeën rond een modern nationaal kunstbeleid wilde verwezenlijken.

Adama Zijlstra, particuliere ondernemer in cultuur

De eerste plannen voor een 'zomerfestival naar het voorbeeld van de grote internationale muziekfestivals' waren afkomstig van mr. A. Adama Zijlstra.⁷ Als directeur van de Maatschappij Zeebad Scheveningen, onderdeel van de Exploitatiemaatschappij Scheveningen (E.M.S.), was hij onder meer belast met organisatie en beheer van de artistieke activiteiten in de Kurzaal. In de Kurzaal vonden belangwekkende culturele evenementen plaats, waarmee werd voortgeborduurd op een in de negentiende eeuw gevestigde traditie. Van zijn indiensttreding in 1927 tot zijn gedwongen aftocht - wegens de 'affaire-Zwolsman'⁸ - in 1963, speelde Zijlstra een leidende rol in het culturele leven van Scheveningen.

De Maatschappij Zeebad was opgericht in 1883 en al vanaf 1885 traden iedere zomer de *Berliner Philharmoniker* op in het Kurhaus. In latere jaren werd door de Maatschappij Zeebad een zomercontract afgesloten met het sinds 1904 bestaande Residentie Orkest, wat ook bijdroeg tot de professionele status van dit orkest. Ook traden regelmatig buitenlandse solisten op in het Kurhaus. Jaarlijks werden gedurende het hele zomerseizoen vele concerten per week

geprogrammeerd. De exploitatie van de Kurzaal was voor een particuliere maatschappij dan ook ‘geen kleine zorg’. Dat het voor de badplaatscultuur⁹ van Scheveningen zo belangrijke instituut ook in moeilijke tijden kon blijven bestaan was volgens Adama Zijlstra te danken aan de binding van het bestuur met de oprichters, ‘die allen tot een kring behoorden, waarin het maecenaat toentertijd nog geen hol begrip geworden was’.¹⁰ De organisatie van het Scheveningse cultuur en uitgaansleven in de eerste helft van de twintigste eeuw herinnerde nog in veel opzichten aan de sinds het eind van de negentiende eeuw gevestigde traditie. Het publiek bestond nog grotendeels uit leden van de zogeheten ‘kunstminnende’, welvarende burgerij. Een aantal van hen was in het bezit van een vaste ‘fauteuil’ in de Kurzaal. De artistieke oriëntatie van het Scheveningse zomerseizoen in de Kurzaal was internationaal. In de programmering namen het symfonische orkestrepertoire en, na de daartoe noodzakelijke verbouwing van het Kurzaalpodium in de winter van 1937, ook de ‘grote opera’s’ een prominente plaats in. Hiermee speelde Zijlstra bewust in op internationale ontwikkelingen op muziekgebied:

‘Een der hoofdbedoelingen van de verbouwing was geweest operavoorstellingen mogelijk te maken. Het stijgend aantal festivals overal in Europa, in navolging van Bayreuth en Salzburg, was mij niet ontgaan en ik voorzag, dat, wilde Scheveningen zijn reputatie als muziekcentrum handhaven, vroeg of laat uitbreiding van ons concertleven met operavoorstellingen nodig zou zijn.’¹¹

Namen van dirigenten als Ernest Ansermet, Carl Schuricht en Otto Klemperer zijn met de geschiedenis van de Kurhausconcerten verbonden. Veel internationaal bekende solisten hadden hun eerste Nederlandse

optredens in het Kurhaus. In de jaren veertig liep het aantal klassieke uitvoeringen door de omstandigheden gedwongen wel sterk terug en in de jaren vijftig werden in toenemende mate ook andersoortige evenementen georganiseerd, zoals bijvoorbeeld jazzconcerten. Aan dat soort ‘nieuwigheden’ kon een deel van de vaste cliëntèle overigens maar met moeite wennen, zoals blijkt uit de herinneringen van Zijlstra:

‘In het algemeen vonden de fauteuilhouders het “zonde” hun stoelen waarvoor zij nu eenmaal betaald hadden, niet te gebruiken. Verknocht aan hun Kurzaal als zij waren, kwamen zij dus ook opzetten op avonden waarvoor zij niet de minste belangstelling hadden, of die zij - cru gezegd - verafschuwden. Toen de concerten allengs in aantal verminderden en daarvoor allerlei voorstellingen in de plaats kwamen, zag men op jazzavonden, avonden van The Mills Brothers, The Boswell Sisters etc. oude generaals en referendarissen op de beste stoelen, vooraan in de zaal, zich doodergeren omdat de Kurzaaldirectie hen op zo iets minderwaardigs durfde te vergasten.’¹²

In 1952 kon er tot Zijlstra’s opluchting een eind worden gemaakt aan het naar zijn idee onhoudbaar geworden ‘archaïsche’ systeem van abonnementen. Behalve vanwege de concerttraditie in de Kurzaal was het Scheveningse zomerseizoen vanouds vermaard om diverse andere vormen van vermaak, zoals variété, danssoïrees en vooral cabaret. Vrijwel alle ‘grote namen’ uit de Nederlandse cabaret-geschiedenis hebben hun eerste schreden gezet in het Kurhauscabaret. Louis Davids had hier jarenlang zijn vaste stek. Met de organisatie van deze activiteiten bemoeide Adama Zijlstra zich niet rechtstreeks, maar ze vonden wel onder zijn verantwoordelijkheid plaats.

Voor de realisering van de droom¹³ ‘Scheveningen als *Festspielcentrum*’¹⁴, bleek Adama Zijlstra afhankelijk te zijn van

invloedrijke vrienden. Behalve dr. P. Cronheim, secretaris van de Wagner-Vereeniging en vanaf mei 1946 directeur van de toen opgerichte Stichting Nederlandse Opera, was het vooral mr.dr. H.J. Reinink die een belangrijke rol heeft gespeeld bij de totstandkoming van het Festival.

Hendrik Jan Reinink, ambtenaar bij Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen

Reinink wordt algemeen beschouwd als de ‘geestelijke vader’ van het Holland Festival, ondanks de claims die Adama Zijlstra in zijn memoires op het vaderschap doet gelden. Daarnaast heeft hij een prominente rol gespeeld in de vormgeving van het naoorlogse kunstbeleid.

Reininks cultuurpolitieke ideeën, zoals die zich met name in de late jaren dertig ontwikkelden, kregen duidelijker contouren in de plannen die hij tijdens de bezetting samen met anderen heeft ontworpen.¹⁵ Daartoe horen zowel de plannen tot oprichting van een Federatie van Kunstenaarsverenigingen en van een ‘Kunstraad’, als het plan om te komen tot de stichting van wat uiteindelijk het Holland Festival is gaan heten. Als directeur-generaal van de afdeling Kunsten en Wetenschappen onder minister Van der Leeuw en als secretaris-generaal van het ministerie van O, K en W onder het ministerschap van Gielen heeft hij aan deze plannen concreet vorm kunnen geven.¹⁶

In het eerste naoorlogse kabinet, het kabinet Schermerhorn-Drees, werd Van der Leeuw minister van O, K en W. Van der Leeuw was lange tijd hoogleraar en enige jaren rector magnificus geweest aan de Rijksuniversiteit Groningen, waar Reinink hem leerde kennen. Op zijn ministerie stelde Van der Leeuw een drietal afdelingen in: een voor Onderwijs, een voor Vorming buiten Schoolverband (de belangrijkste afdeling, gezien het belang dat in

dit kabinet werd gehecht aan volksopvoeding) en een voor Kunsten en Wetenschappen. Deze laatste gaf hij in beheer aan Reinink, die tevens de voormalige functie van Van Poelje, secretaris-generaal van het departement, ging waarnemen. Van Poelje zou ‘onvoldoende begeesterd (zijn) van de idealen van het personalisme’¹⁷ die zowel Van der Leeuw als Reinink aanhingen.¹⁸ Het is overigens lang niet altijd duidelijk op wiens instigatie nieuwe functies of ‘instellingen’ binnen het ministerie van O, K en W tot stand kwamen: op die van Van der Leeuw of die van Reinink. Zo is ook niet duidelijk of Van der Leeuw de hand heeft gehad in de benoeming van Reinink of andersom.¹⁹ In ieder geval geeft dit aan hoe nauw hun activiteiten op elkaar betrokken waren.²⁰

In de eerste twintig jaar van het Holland Festival vervulde Reinink een opmerkelijke dubbelfunctie als topambtenaar bij het ministerie van O, K en W respectievelijk CRM en als voorzitter van de particuliere stichting Holland Festival.²¹ Aan deze combinatie van functies en aan de vele diplomatieke contacten met het buitenland die daaruit voortvloeiden, ontleende hij een grote machtspositie. Deze werd nog versterkt door het feit dat Reinink, langer dan welke minister ook, betrokken was bij het overheidsbeleid ten aanzien van de kunsten. Een vorm van continuïteit in dat beleid werd zodoende gewaarborgd. Reinink beschikte over veel meer informatie, inzicht en vooral contacten in de internationale kunstwereld dan de respectieve ministers van O, K en W en CRM.²²

Commissie van advies bijzondere kunstmanifestaties

In zijn functie van directeur-generaal van de afdeling Kunsten en Wetenschappen van het ministerie van O, K en W en van waarnemend secretaris-generaal van dat departement, beide

sinds mei 1945, bevond Reinink zich dicht bij het ministeriële machtscentrum. Vanuit die positie wist hij de minister van O, K en W, mr. Van der Leeuw, te bewegen tot het instellen van een *Commissie van advies inzake de organisatie van bijzondere kunstmanifestaties in Nederland*. Hierin hadden naast Reinink zelf - als voorzitter - en Adama Zijlstra, zitting dr. P. Cronheim, mr.dr. L.N. Deckers, dr. W.L. Groeneveld Meyer, J.M. Honig, dr. E. Reeser, dr. E.D. Spelberg, mr.dr. J.P. van Tienhoven en mr. H.L. 's Jacob, allen behorend tot de zogenaamde 'deftige burgerij'²³ Elk van deze heren had een aanzienlijke functie in het economische of in het culturele leven van Nederland. Combinaties van functies op beide terreinen kwamen ook voor. Zo was de heer Honig zowel directeur van Heineken's Bierbrouwerij NV als voorzitter van De Nederlandse Opera, en de heer Van Tienhoven behalve directeur van de Hollandsche Bank Unie ook voorzitter van de Wagner-Vereeniging.

Minister van der Leeuw stelde zich voor dat de commissie hem van advies zou kunnen dienen 'over de organisatie in Nederland van op hoog peil staande kunstmanifestaties naar het voorbeeld van de "festivals", die in verschillende buitenlandse kunstcentra jaarlijks plaats hebben'. In de brief van 6 februari 1946 waarin Van der Leeuw bovengenoemde personen benaderde, maakte hij ook de hoofddoelstelling van dat soort manifestaties duidelijk. 'De bedoeling zit hierbij voor, het vreemdelingenverkeer te bevorderen, zodra de belemmeringen zijn opgeheven die hieraan in de huidige omstandigheden in den weg zijn gelegd.'²⁴ Dit verklaart de vrij 'zware' samenstelling van de commissie. Volgens Blokker was de brief duidelijk op initiatief van Reinink verzonden. In de keuze van het negental was even duidelijk de voorkeur van 'de ondernemende cultuurmakelaar Adama

Zijlstra' te bespeuren.²⁵ Zo was bijvoorbeeld de Algemene Nederlandse Vereniging voor Vreemdelingenverkeer (ANVV) in de commissie vertegenwoordigd, zoals ook in het bestuur van het latere Holland Festival. De ANVV zou in de eerste jaren van het Festival ook daadwerkelijke geldelijke ondersteuning verlenen. Door middel van het Holland Festival werd dan ook veel propaganda verricht om het toerisme - met name uit de Verenigde Staten en Engeland - te bevorderen. Dit was voor het herstel van Scheveningen van groot belang en daarmee ook voor de handelsmaatschappij van Adama Zijlstra. Zo rekende de KLM, tegenwoordig hoofdsponsor van het Holland Festival, het destijds al tot haar taak cultuurzoekers van over de oceaan op comfortabele wijze naar ons muzenrijke land te vervoeren. KLM en ANVV zorgden gezamenlijk voor de propaganda (de term *public relations* was toen nog niet ingeburgerd) ten behoeve van het Holland Festival in het buitenland. Ook uitheemse radiostations besteedden aandacht aan het Festival. Gevraagd naar zijn reactie op een uitzending door het Columbia Broadcasting System over het Holland Festival 1951 schreef een luisteraar uit Independence, Ohio: 'The whole program sounded to me like a perfect balance of music and sightseeing.'²⁶

In eigen land werd onder andere via het Polygoon bioscoopjournaal de aandacht van de bevolking op het Holland Festival gevestigd en daarmee werd tegelijk de nodige *goodwill* gekweekt.

Dat het Holland Festival in zijn begintijd vrij gemakkelijk de nationale en internationale aandacht trok, kwam niet alleen omdat de culturele boodschap vaak verpakt was in een economisch jasje (toerismebevordering), maar ook omdat er zo vlak na de oorlog nog geen sprake was van serieuze concurrentie met ander cultuur aanbod. Het Holland Festival beschikte daardoor over wat men zou kunnen noemen een

monopoliepositie voor wat betreft de verhoging van het culturele aanbod.

Bij de lancering van de plannen voor het Holland Festival waren ook gevestigde culturele instellingen als het Concertgebouworkest en de Wagner-Vereeniging vertegenwoordigd. Daarbij voegde zich al gauw de op 28 mei 1946 nieuw opgerichte Stichting Nederlandse Opera. Adama Zijlstra constateerde met nauwelijks verholen spijt dat het dus kennelijk niet de bedoeling van de minister was er een puur Scheveningse aangelegenheid van te maken. Tegelijk realiseerde hij zich dat de medewerking van Concertgebouw en Opera onontbeerlijk was in het kader van de ambitieuze doelstellingen.²⁷ In ieder geval leidde de keus voor een manifestatie van landelijk belang meteen al tot rivaliteit tussen Amsterdam en Scheveningen.²⁸ Volgens Zijlstra trad door deze strijd om de standplaats vertraging op in de verwezenlijking van de festivalplannen.²⁹

Een van de bedoelingen van het Festival was door samenwerking van bestaande kunstinstellingen te komen tot de organisatie van kunstzinnige manifestaties op internationaal niveau. Reeds bestaande kunstzinnige initiatieven en kunstinstellingen kregen dan ook een belangrijke plaats toebedeeld in het nieuwe festival. De zomerprogrammering van de Kurzaal was er zelfs voor haar voortbestaan van afhankelijk. Zonder deelname in het Holland Festival zou het kunstzinnige zomerseizoen in en rond het Kurhaus ten dode opgeschreven zijn. Deze gebondenheid van het Festival aan bestaande kunstinstellingen bepaalde zowel de mogelijkheden als de beperkingen van de juridisch onafhankelijke stichting Holland Festival. De mogelijkheden betroffen met name de producties die door de deelnemende

instellingen zelf werden verzorgd en die het *label* Holland Festival opgeplakt kregen. De beperkingen waren van artistieke aard. Reinink formuleerde dat in 1972, terugblikkend op vijftig jaar Holland Festival, zo: 'We zaten van meet af aan vast aan alle mogelijke instellingen die we juist vanwege hun subsidie op het festival verplicht waren te laten optreden (...) Het festival wordt verantwoordelijk geacht voor vele zaken, waarvoor het eigenlijk niet verantwoordelijk gesteld kan worden. We zijn geen baas in eigen buik.'³⁰

Vooraf dankzij de inspanningen van Adama Zijlstra en Cronheim kon in 1947 alvast een prototype van het later in dat jaar op te richten Holland Festival worden uitgetoetst. Dat speelde zich hoofdzakelijk af in Scheveningen onder de titel *High arts in the low lands*. Ook de Wagner-Vereeniging en de Nederlandse Opera waren bij deze 'Zomerspelen' betrokken. Hoofdbestanddeel daarvan vormde de opvoering in het Kurhaus van de opera *Der Rosenkavalier* van Richard Strauss in de regie van de Oostenrijker Lothar Wallerstein. Voor een overheidsgarantie voor deze risicovolle onderneming deed Adama Zijlstra een beroep op Reinink. De argumenten voor besteding van overheidsgelden voor dit doel leverde hij er ongevraagd bij. Deze hadden steeds betrekking op het internationale belang van Scheveningen vanwege de aldaar gewortelde traditie van hoogwaardig cultuur aanbod enerzijds en toeristisch vermaak van allere anderzijds. Een toename van het vreemdelingenverkeer naar Nederland zou een gunstige uitwerking hebben op de deviezenpositie van ons land. Zijlstra benadrukte ook het nationale belang van operavoorstellingen die in het kader van dit zomerfestival in Scheveningen gegeven zouden worden.

Op 24 juni 1947 werd het Holland Festival

officieel opgericht, als ‘Stichting voor bijzondere kunstmanifestaties. Volgens de statuten had het Festival ten doel ‘het coördineren en organiseren van bijzondere manifestaties op kunstzinnig gebied met in hoofdzaak internationaal karakter’. Artikel vier betrof de bestuurssamenstelling. Daaruit bleek dat het bestuur, waarvan de taak voorlopig waargenomen werd door mr. Reinink en mr. Adama Zijlstra, voor een deel zou bestaan uit ‘door bepaalde organisaties aangewezen personen’ en dat het deels zelf zijn nieuwe leden kon benoemen.³¹

Cultureel herstel en volksverheffing

Een van de motieven die overheidsfunctionarissen en particulieren aan het eind van de jaren veertig in de strijd wierpen om een festival van de grond te krijgen, was de verheffing van het culturele peil van de bevolking.

Naast de ‘cultuurhonger’ bij een (beperkt) deel van de bevolking, waarop het Holland Festival een welkom antwoord vormde, was er vlak na de oorlog bij een ander en groter deel van de Nederlandse bevolking sprake van een zeker even intense ‘honger naar amusement’.³²

Het Holland Festival in zijn beginperiode kwam tegemoet kwam aan de reële behoeften van minnaars van de zogenaamde ‘hoge’ cultuur, en is tegelijkertijd te zien als een poging om, door het stellen van ‘het goede voorbeeld’, tegenwicht te bieden tegen allerlei voor de Nederlandse bevolking schadelijk geachte nieuwe internationale ontwikkelingen. Daarmee werd een vooroorlogse traditie voortgezet. Om de Nederlandse bevolking te stimuleren tot dat wat beschouwd werd als beschaafd kunstgenot, werden door de orkesten in de grote steden vanaf het begin van deze eeuw zogenaamde ‘populaire’ of ‘volksconcerten’ gegeven. De gemeentebesturen van Den Haag en

Amsterdam hadden dit zelfs als voorwaarde gesteld aan de orkesten, wilden ze in aanmerking komen voor subsidie.³³ Het Holland Festival nam deze gewoonte van het geven van een of meer ‘massaconcerten’ in het Amsterdamse Rai-gebouw over. Dergelijke massale Rai-concerten worden ook nu nog geprogrammeerd in het Holland Festival.

In zeer brede kring, en niet het minst bij de organisatoren van het Holland Festival, leefde in de naoorlogse jaren (zoals in de jaren dertig) de angst dat Nederland overspoeld zou worden door produkten van de zogenaamde ‘massacultuur’, zoals speelfilms, grammofoonplaten, jazzmuziek en dansorkestmuziek. Deze produkten, die in groten getale vanuit met name de Verenigde Staten werden aangevoerd en met gejuich werden ontvangen, zouden een verderfelijke invloed hebben op het zedelijk peil van de Nederlandse bevolking.³⁴ De angst hiervoor leefde bij zeer velen, bij politici van rechts tot links, onder confessionelen en sociaaldemocraten, onder overheidsfunctionarissen en bestuurders, eigenlijk bij iedereen die een of ander gevestigd belang vertegenwoordigde.

In dit verband is saillant dat de eerste initiatieven voor het in Nederland brengen van Amerikaanse en Britse films was uitgegaan van de Nederlandse regering in ballingschap in Londen. Zij voerde al tijdens de oorlog onderhandelingen met de filmafdeling van de geallieerde legers, een organisatie die tot taak had de van het nazi-juk bevrijde gebieden te voorzien van ‘cultureel tegengif’. Ze had onmogelijk kunnen voorzien dat de Nederlandse filmmarkt tegen het eind van 1945 praktisch geheel in Amerikaanse handen zou zijn.³⁵

Het feit dat de betrekkelijk nieuwe cultuurvormen zo enthousiast en gretig ontvangen werden door de Nederlandse

bevolking, kan erop duiden dat deze minder ontzag had voor de traditioneel overgeleverde vormen van ‘hoge’ cultuur en de daarbij behorende instellingen dan tot dan toe werd gehoopt of verondersteld. Dat is van invloed op het prestige van diezelfde cultuurvormen en culturele instellingen, want prestigieuze instellingen willen ‘gezien’ worden, al is het dan op afstand, ook door degenen voor wie ze niet in eerste instantie bedoeld zijn. Dat bevestigt hun exclusieve karakter, maar ook hun bestaansrecht. Dat bestaansrecht en daarmee ook de culturele waarden die in deze instellingen belichaamd waren, leek nu reëel bedreigd door de oprukkende cultuur van de massa.

Met welke vormen van vermaak hield de Nederlandse bevolking zich zoal bezig in de naoorlogse jaren?³⁶ ‘Cheerio’³⁷ beschrijft de sfeer in mei 1945: ‘Iedereen wil feestvieren, dansen, lachen. Iedereen heeft honger naar amusement.’ Voor de Nederlandse artiesten braken gouden tijden aan. De geallieerden voelden wel voor een verzetje, voor ze naar huis teruggingen. De artiesten werden betaald met sigaretten, drank en levensmiddelen. In alle grote etablissementen werd jazzmuziek ten gehore gebracht door orkesten en zangeressen die zich speciaal op dit genre muziek toelegden.

Naast de vele professionele optredens in openbare gelegenheden werd ook het actief musiceren en dansen door amateurs gestimuleerd. Zo bloeiden bijvoorbeeld de accordeonscholen en verenigingen. Er werden op grote schaal feesten georganiseerd en er was ook een hausse aan dansactiviteiten. In de amusementsector was sprake van een enorme Amerikaanse invloed, zoals bij de film. Bij de radio, die in de wederopbouwperiode zijn glorietijd beleefde, bestond het amusement uit showprogramma’s, kleinkunstprogramma’s en hoorspelen. Bij het zeer populaire medium film moest het instituut voor filmkeuring er zorg

voor dragen dat het Nederlandse volk zo weinig mogelijk ‘slechte’ invloeden onderging.³⁸

Via de bioscoopjournaals werd het filmpubliek op onderhoudende en tegelijk educatief verantwoorde wijze op de hoogte gehouden van spectaculaire gebeurtenissen in binnen en buitenland, waaronder het Holland Festival. Wereldberoemde artiesten die te gast waren bij het Festival, zoals Kathleen Ferrier, Benjamin Britten en later Maria Callas, werden op die manier voor iedereen zichtbaar en bijna tastbaar.

Met de oprichting van het Holland Festival werd mede vormgegeven aan de poging tot herstel van het door de Duitse bezetting geschonden culturele imago van Nederland.

Onder leiding van mr. Adama Zijlstra, mr. Reinink en met de inzet van Peter Diamand op directieniveau, groeide het Festival snel na zijn ontstaan uit tot een manifestatie van internationale betekenis. Diamand en Reinink slaagden erin, dankzij hun vele internationale contacten, grote solisten en ensembles in het festival te laten optreden. Zoals de opzet was, trok het Holland Festival ook veel buitenlandse bezoekers, wat een welkome aanvulling betekende voor de destijds vrij lege staatskas.

In de manier waarop het Holland Festival zich in zijn beginjaren presenteerde, toont zich de combinatie van een negentiende-eeuwse visie op cultuur - cultuurgenot in eigen, selecte kring - en een visie op cultuur als een nationale zaak, een soort Algemeen Beschaafd Kunstgenot.³⁹ De legitimering van het bestaan van een onmiskenbaar elitair festival werd gevonden in de benadrukking van enerzijds de economische betekenis van het Festival en anderzijds de opvoedende waarde die het zou vertegenwoordigen. Deze legitimering hield stand tot het midden van de jaren zestig. Tot die tijd was het Holland Festival in werkelijkheid

een tamelijk exclusieve aangelegenheid. Weliswaar moesten zoveel mogelijk mensen van het bestaan van het Holland Festival op de hoogte zijn, zich erbij betrokken voelen, in de praktijk bleef het vooralsnog beperkt toegankelijk.⁴⁰ Het Festival richtte zich op een select publiek met een behoudende smaak en kende relatief veel besloten activiteiten, zoals galavoorstellingen. Ook de informele ontmoetingen tussen hoogwaardigheidsbekleders en artistieke coryfeeën in de festivalclubs in het Internationaal Cultureel Centrum Vondelpark en in het Kurhaus vormen een voorbeeld van deftige beslotenheid. Het was juist deze exclusiviteit en het zijns inziens te weinig ‘Nederlandse’ karakter van het Festival dat een rol speelde bij het besluit van wethouder voor de kunstzaken De Roos van Amsterdam om het Holland Festival in 1952 geen subsidie te geven. Vanaf 1951 werd in de hoofdstad naast het Holland Festival de zogenaamde *Kunstmaand* georganiseerd, bedoeld als een alternatief festival voor de man met de smalle beurs. De kunstmaand liep van 15 mei tot 15 juni, de maand vóór het Holland Festival dus. Overigens hield de *Kunstmaand* na verloop van enige jaren op te bestaan.

Organisatiestructuur

Het jonge Holland-Festivalinstituut werd geleid door een klein aantal mensen dat intensieve, persoonlijke contacten onderhield.

De kracht van het Festival was ook gelegen in zijn hechte organisatiestructuur, waarbinnen zorg werd gedragen voor de behartiging van zowel economische, politieke als culturele belangen. In de Holland-Festivaltop werden die vertegenwoordigd door respectievelijk Adama Zijlstra, Reinink en Diamand. Bestuursvoorzitter Reinink met zijn dubbelfunctie als topambtenaar bij O, K en W en zijn vele diplomatieke contacten, beschikte in

dat kader over grote politieke macht. In bestuurlijk opzicht was er sprake van een verstrengeling van belangen tussen overheid, artistiek-bestuurlijke leiding van het Festival (waarin economische belangen door de functies van een aantal bestuursleden ruim vertegenwoordigd waren) en grote kunstinstellingen (waarvan enkele ook bestuurlijk vertegenwoordigd waren). De leiding van het Holland Festival, waarbinnen de belangrijkste deelnemende kunstinstellingen waren vertegenwoordigd, hield zichzelf door middel van coöptatie in stand. De activiteiten van de bestuurlijke en artistieke leiding liepen sterk door elkaar heen. Reinink en Diamand stippelden in feite gezamenlijk de artistieke lijn van het Festival uit. Noodzakelijke afspraken met het ministerie van O, K en W waren via de voorzitter van het festivalbestuur, mr. Reinink, zonder tussenkomst van controlerende instanties als de Raad voor de Kunst, gemakkelijk tot stand te brengen.

In maart 1970 bracht de Raad voor de Kunst een advies uit waarin werd bepleit dat het Holland Festival een meer experimentele koers zou gaan varen en dat het bestuurlijke beleid meer controleerbaar moest worden. Een en ander had onder meer tot gevolg dat in 1972, het jaar waarin het Holland Festival zijn vijftienvijftigjarig bestaan vierde, nieuwe statuten van kracht werden. Die voorzagen in een andere samenstelling van het bestuur en wijzigingen in de benoemingsprocedure. Volgens een bericht in *de Volkskrant* van 6 juli 1972 was de bedoeling daarvan ‘te komen tot een democratisering van het bestuur en een snellere doorstroming van bestuursleden’.

Hiermee was een eind gekomen aan ‘benoemingen voor het leven’ en aan de mogelijkheid van te sterke coöptatie door het zittende bestuur. Dubbelfuncties à la Reinink, die naast zijn voorzitterschap van het Holland-Festivalbestuur een hoge ambtelijke functie bij

het ministerie van O, K en W respectievelijk van CRM bekleedde, behoorden hiermee impliciet ook tot het verleden.⁴¹ Overigens luidde een andere bepaling dat ‘het bestuurslidmaatschap eindigt bij het bereiken van de zeventigjarige leeftijd’. Ook deze bepaling was in 1972 exact op Reinink van toepassing. Hij trad dan ook af als bestuursvoorzitter en werd benoemd tot erevoorzitter.

In 1979 werden de statuten opnieuw gewijzigd. Hierbij werd de verregaande graad van ‘verstatelijking’ van het Festival duidelijk: het bestuur mocht geen belangrijke besluiten meer nemen zonder daar van tevoren ministeriële goedkeuring voor te hebben verworven.

In 1989 vindt er een ingrijpende bestuurswisseling plaats⁴² en in 1990 een wisseling van de wacht op directieniveau. De rijksoverheid stelt meer geld beschikbaar, en neemt tegelijk meer afstand door een liberale houding in het besluitvormingsproces en het betalingsverkeer, tot uiting komend in het systeem van budgetfinanciering.⁴³

Wel wordt meer belang gehecht aan een deugdelijke evaluatie van tijd tot tijd door de Raad voor de Kunst. Het Holland Festival maakt zich met extra subsidie van het ministerie van Economische Zaken op om de twintigste eeuw vol te maken.

Programmering

In de jaren zestig kwamen onderzoekers en cultuurcritici tot de slotsom dat het niet lukte om ‘deftige cultuur’ gelijkmatig over het land en alle lagen van de bevolking te verdelen. Tegelijkertijd was alom de roep om democratisering en spreiding van macht te horen. Ook het Holland Festival kreeg te maken met de democratiseringseis. De opera *Reconstructie* markeert inhoudelijk de overgang van meer traditionele programmering naar artistiek en thematisch gevarieerder aanbod.

De opvoering van deze opera in 1969 in

Theater Carré te Amsterdam was een aanleiding om de vraag naar het bestaansrecht van het Holland Festival weer eens op te rakelen. Wat hield de opera *Reconstructie* in? De opdracht tot het maken ervan was uitgegaan van Maurice Huisman, destijds intendant van de Nederlandse Opera Stichting. Volgens Louis Andriessen⁴⁴ benaderde Huisman in eerste instantie Peter Schat met zijn plan een opera te maken over maatschappelijke ‘drop outs’. Als centrale figuur in zon opera dacht hij aan een man als Ché Guevara⁴⁵, die destijds door velen over de hele wereld als held werd gezien en menig revolutionair gezinde tot voorbeeld strekte, of aan de eerste man op de maan (!). De officiële opdracht van de Nederlandse Opera Stichting luidde een opera te schrijven die als onderwerp had ‘de evolutie van en de revolutie in de menselijke verhoudingen’. De hoofdfiguur is niet de eerste man op de maan geworden, maar Ché Guevara. In de opera werd onmiskenbaar politiek stelling genomen tegen het Amerikaanse imperialisme en vóór de Cubaanse revolutie.

Het is niet na te gaan wat mr. H.J. Reinink, in 1969 al meer dan twintig jaar voorzitter van het Holland-Festivalbestuur, precies heeft gedacht toen hij vernam wat de inhoud van de opera zou zijn. Hij heeft de initiatiefnemers echter geen strobreed in de weg gelegd. In een interview in *Elsevier* van 14 juni 1969 zei hij: ‘Ik had waarachtig, gegeven de achtergrond van de auteurs⁴⁶, geen operette verwacht over een vrijage op een boerenerf. Er wordt een aanval gedaan op een ideologie, maar zulke zaken zijn toch de hele geschiedenis door het onderwerp geweest voor kunstwerken. Dan zouden we bijvoorbeeld Brecht ook niet meer kunnen spelen. Tegen politiek engagement op het toneel zijn geen wetten.’

In de stroom publikaties die naar aanleiding van de verwachte opvoering van *Reconstructie* op gang kwam, stond de politieke boodschap van

de opera - kritiek op het imperialisme van de Verenigde Staten en solidariteit met de Cubaanse revolutie - centraal, vooral in de dagbladen. Aan de artistieke betekenis van de produktie werd relatief weinig aandacht besteed. Artikelen die niet gebaseerd waren op interviews met betrokkenen, dreven nogal eens op de geruchtenstroom en op verdachtmakingen, zoals die met name in een reeks artikelen in *De Telegraaf* gevoed werden. Toch was de politiek gevoelig voor de publieke opinie: dat blijkt uit kamervragen en vragen van minister Klompé van CRM aan het festivalbestuur. De 'artistieke oppositie' kwam evenwel zegevierend uit de strijd.

Met de ontwikkeling van traditionele naar meer experimentele programmering komt het Holland Festival bestuurlijk gezien meer terecht in het vaarwater van de subsidiërende overheid. Het wordt een 'collectieve voorziening' binnen de welzijnsstaat en moet als zodanig verantwoording afleggen van besluiten en bestedingen. Hoewel de opera *Reconstructie* qua onderwerp (de revolutie in Latijns Amerika) niet elitair kan worden genoemd, spreekt zij slechts een beperkte groep aan, en dan nog voornamelijk vanwege haar artistieke merites. Toch blijkt het publieksoordeel bij de vraag of opera's zoals *Reconstructie* subsidie verdienen van ondergeschikt belang te zijn. De Raad voor de Kunst schrijft in maart 1970 het festival het recept van 'experimenteel' en 'grensverleggend' voor.⁴⁷ Bovendien krijgt een van de motieven voor steun aan het Festival, namelijk een mogelijkheid voor kunst van Nederlandse makelij om zich te presenteren, méér gewicht.

Was het Holland Festival in de jaren vijftig en zestig vooral een festival dat kunst ten behoeve van de eigen bevolking importeert, met de opera *Reconstructie* uit 1969, en eerder al met

Labyrinth, een opera van Peter Schat (1966), wordt het bewijs geleverd dat Nederland zelf op kunstzinnig terrein iets betekent. Kunst van eigen bodem wordt belangrijker voor de programmering van het Festival. Het artistieke motief voor de instandhouding van het Festival wint duidelijk aan gewicht. Het vertrek van Reinink en het ambitieuze aandeel van Nederlandse kunstenaars in het Festival geven beide aan dat een periode is afgelopen. Een periode waarin Nederland er in cultureel opzicht bovenop moest worden geholpen. Vanaf het midden van de jaren zestig breekt een tijdvak aan waarin een zelfbewust Holland Festival *acte de présence* geeft. Er komt steeds meer evenwicht tussen geïmporteerd aanbod en aanbod uit eigen land.

Nederland hoeft niet meer uitsluitend om te zien naar buitenlandse kunst om de cultuurhonger in eigen land te bevredigen. Er is een nieuwe generatie kunstenaars opgestaan die zelf voor dat aanbod zorg draagt. Deze producenten hebben weinig boodschap aan volksverheffing. Het gaat hun vooral om de artistieke zeggingskracht van het Festival. Het Holland Festival moet een hoogtepunt worden van Nederlands artistiek kunnen. Wie daar belangstelling voor heeft kan komen, mede dankzij door subsidies laag gehouden toegangsprijzen.

In de loop van de jaren tachtig komt zelfs een groot accent te liggen op het belang van Nederlandse kunst als *exportartikel*, en in 1990 is het Holland Festival niet meer een zaak van enkelingen, maar van een groot aantal functionarissen dat in een netwerk van kunstbeleid op elkaar is aangewezen. Bovendien treedt het Festival in de strijd om het bestaan in concurrentie met talloze andere kunstinstanties, alle produkten van de welvaartsstaat.

Het aanbod van cultuur in het reguliere

seizoen is groot en wordt vaak van even hoge kwaliteit genoemd als dat wat het Holland-Festivalprogramma biedt. Waar eens sprake was van een voortrekkersrol en een voorbeeldfunctie van het Holland Festival in een cultureel volkomen verpauperd, om niet te zeggen braakliggend Nederland, daar zijn die rol en functie niet meer nodig: Nederland is cultureel volgebouwd. Alleen al in Amsterdam worden rond 1990 zo'n 16.000 voorstellingen per jaar gegeven.⁴⁸ Daarnaast worden overal ter wereld grootschalige manifestaties, festivals, beurzen en tentoonstellingen uit de grond gestampt. Deze 'festivallisering van de cultuur' en de daarmee gepaard gaande internationale concurrentie op cultuurgebied maakt het voor het Holland Festival steeds noodzakelijker om een eigen gezicht te tonen. Van dat 'eigen gezicht' zou ook de aantrekkingskracht van het Festival uit moeten gaan.

Hoewel er bij een toenemende economische vervlechting van nationale staten, vooral in West-Europa, behoefte is aan een 'culturele ambassade', is het Holland Festival niet meer de enige instelling die deze ambassadefunctie kan vervullen. Voor de continuering van de subsidie is het Holland Festival afhankelijk van het (artistieke) oordeel dat regelmatig door adviseurs en overheden over zijn functioneren wordt uitgesproken, mede gelet op het overige aanbod.

Bestaansrecht en subsidiebereidheid

Het instituut Holland Festival is vanaf zijn ontstaan, drieënveertig jaar geleden, steeds meer ingebed in het Nederlandse (en Europese) netwerk van kunstbeleid. Als onderdeel van dit netwerk is het Festival afhankelijk van de overheid, het parlement, de Raad voor de Kunst, de andere gesubsidieerde kunstinstanties, sponsors en van andere Europese festivals en bemiddelende instanties.⁴⁹ De 'democratische

controle' op het beleid van de festivalleiding is sterk toegenomen. In de begintijd van het Festival had de Voorlopige Raad voor de Kunst nog nauwelijks bevoegdheden. Daarmee waren de formele controlemogelijkheden op de handel en wandel van het Holland-Festivalbestuur beperkt. Sinds de Raad voor de Kunst officieel bestaat (1956) en meer bevoegdheden heeft gekregen, houdt hij de verrichtingen van de Holland-Festivalleiding nauwlettend in het oog.⁵⁰

Binnen het netwerk als geheel neemt het Holland Festival een relatief steeds zwakkere en de subsidiërende overheid, bijgestaan door de Raad voor de Kunst, een steeds sterkere positie in. Waren Adama Zijlstra en Reinink in wat ze elkaar te bieden hadden aan elkaar gelijkwaardig, nu kan de overheid kiezen uit een reeks aanbiedingen van op de internationale markt gerichte kunstactiviteiten. Het Holland Festival wordt, zoals gezegd, steeds minder 'onmisbaar' voor het Nederlandse kunstleven in vergelijking met instituten als Het Nationale Ballet en het Koninklijk Concertgebouworkest, die op basis van een grote groep kunstenaars in vaste dienst en een vast publiek de artistieke en economische functies van het Holland Festival in potentie kunnen overnemen.

Door de zich ontwikkelende cultuur van festivals in binnen en buitenland is een einde gekomen aan de min of meer vanzelfsprekende monopoliepositie van het Holland Festival.

Het publiek heeft zich in de loop van veertig, vijftig jaar verveelvoudigd en weet de weg naar de cultuur gemakkelijker te vinden dan in de eerste naoorlogse jaren, toen communicatie en mobiliteit nog niet zo vanzelfsprekend waren als nu. Het motief van volksopvoeding heeft voor wat het kunstbeleid betreft aan betekenis ingeboet. Mensen laten hun gedrag patroon steeds minder gemakkelijk van bovenaf, van

overheidswege, beïnvloeden. Bovendien heeft de nadruk op kwaliteit als selectiecriteria voor subsidiëring zijn invloed op de publiekskeuze niet gemist: goed geïnformeerd als het kunstpubliek in 1990 is, maakt het zijn kritische keuze uit een overvloedig aanbod.

Het meest constante motief om het Holland Festival met aanwending van collectieve middelen overeind te houden is het economische. Niet omdat het Holland Festival zelf een rendabele onderneming zou zijn. Recent moest de subsidie aan het festival zelfs worden verhoogd. Belangrijke contribuant is het ministerie van Economische Zaken. Het nieuwe bestuur, dat in 1989 is aangetreden, wordt aangevoerd door de econoom prof. A. van der Zwan, die zijn bekendheid vooral verwierf met studies naar de economische mogelijkheden van de Nederlandse industrie. Ook hij zal toegeven dat er geld bij moet. Het Holland Festival heeft geprobeerd met behulp van sponsoring en prijsverhogingen de eigen inkomsten te vergroten. Dat is slechts ten dele gelukt. Enkele sponsors dragen bij in het exploitatietekort. Maar het leeuwedeel komt nog steeds van de overheden. Een recente poging de toegangsprijzen te verhogen werd afgestraft met een forse terugval in het aantal verkochte plaatsen. De prijzen zijn inmiddels weer omlaag gebracht. Adama Zijlstra hanteerde een economisch motief toen hij trachtte zijn goedlopende festival in Scheveningen in 's lands bescherming aan te bevelen. Hij wilde Scheveningen laten profiteren van het economisch herstel dat zich zou aandienen. Reinink kon Adama Zijlstra en Scheveningen goed gebruiken voor het economisch en cultureel herstel op nationale schaal. Nederland zou alleen herrijzen als het zich internationaal zou presenteren. Zonder het te willen heeft Adama Zijlstra er aan bijgedragen dat het Holland Festival zich meer

en meer op Amsterdam ging concentreren ten koste van Den Haag-Scheveningen, al heeft het getouwtrek tussen de beide steden nog geruime tijd voortgeduurd. De culturele hoofdstad in spe werd de pleisterplaats van de nationale cultuur en zou het Holland Festival, in tegenstelling tot Rotterdam en Den Haag, vanaf 1953 doorlopend blijven subsidiëren.⁵¹ Alleen al door de aanwezigheid van grote accommodaties was de voorsprong van Amsterdam op de rest van het land een onbetwistbaar feit. Die voorsprong zou alleen maar groter worden.

Op de top van de eerste naoorlogse welvaartsgolf veranderde het Holland Festival van functie. Economische motieven om het festival te steunen boetten aan het eind van de jaren vijftig, begin jaren zestig aan betekenis in. Het karakter van het aanbod verschoof van amuserend naar avant-garde. Het werd een festival voor geïnteresseerde en gemotiveerde Hollanders. De eigen kunstenaars kregen een kans op de podia: de belangen van de kunst zelf wonnen het van die van het vreemdelingenverkeer. Er ontwikkelde zich een professioneel kunstbestel en een integraal kunstbeleid van de overheid. Een kunstbeleid dat nauw gelieerd was aan welzijnsbeleid en waarin van de economische betekenis van kunst niet of nauwelijks werd gerept. Kunst kreeg educatieve waarde en werd 'autonoom'. Kunstenaars speelden in op deze ontwikkelingen en wisten zich een machtspositie te verwerven.

Als aan het eind van de jaren zeventig en begin jaren tachtig flink op kunst wordt bezuinigd (omdat het toch maar een luxueus welzijnsartikel is) boekt het economische motief weer terreinwinst. Aanvankelijk gaat het alleen om het zogenaamde *multipliereffect*: het is een goed idee om kunst te subsidiëren want wie naar een voorstelling gaat, geeft geld uit aan eten, drinken, de parkeermeter, en

houdt zo de economie draaiende. Als later ook de internationale aspecten van het artistiek verkeer in de discussie worden gebracht, zal menigeen de stelling huldigen dat Nederland mede dankzij zijn artistieke aanbod een gunstige handelsbalans heeft. In het vliegtuigmagazine *Holland Herald* van april 1990 wordt in het Ten geleide opgemerkt, dat bij alle economische bedrijvigheid die Amsterdam ontwikkelt de sector kunst en cultuur de derde plaats inneemt. Vervolgens wordt een overzicht gegeven van het programma van het Holland Festival van dit jaar.

Besluit

Wie in vogelvlucht ruim veertig jaar Holland Festival beziet, zal concluderen dat bij de vraag of het Festival al of niet steun dient te krijgen uit de algemene middelen, vooral wordt verwezen naar motieven die buiten het artistieke veld liggen. Destijds was het wederopbouw, nu is het vooral de nationale culturele identiteit bij de internationale concurrentie. De voortgaande economische integratie in West-Europa, alsook de toenadering tussen Oost en West maken het noodzakelijk dat Nederland zich krachtig profileert als culturele eenheid. Particulieren spelen bij die profilering een zekere rol, maar net zoals politiek en economie nationale aangelegenheden zijn geworden, zo ook is het zeer aannemelijk dat cultuur in het licht van genoemde economische en politieke ontwikkelingen verder zal 'verstatelijken'. Meer dan tevoren heeft Nederland een culturele ambassade nodig.

In de naoorlogse jaren kon het Holland Festival een belangrijke functie vervullen in het kader van het culturele herstel van Nederland. De kennismaking van een breed publiek met verantwoord cultuuraanbod werd - in een poging de verspreiding van verderfelijk

amusement een halt toe te roepen - van bovenaf opgelegd, door de overheid. Om het nationale belang van een instituut als het Holland Festival te kunnen legitimeren, werden niet-artistieke motieven aangevoerd. Het economisch herstel van Nederland werd in die tijd vanzelfsprekend door iedereen als van nationaal belang erkend. Het culturele herstel werd als het logische verlengde daarvan gezien. Zo kon de Nederlandse bevolking zich evenzeer identificeren met het Holland Festival als met dat andere voorwerp van nationale trots, de KLM.

Tussen ongeveer 1970 en 1985 lijken artistieke motieven in zuivere zin meer gewicht te krijgen bij het kunstbeleid van de overheid. Kunst wordt haar autonomie gegund. Vóór 1970, in de tijd van Diamand, klaagden overheidsfunctionarissen over de elitaire, want avant-gardistische, programmering. Die klacht is daarna minder vaak te horen. Een groep als de makers van *Reconstructie* eist op grond van haar artistieke kwaliteit een plaats in het Holland Festival op en wordt daarbij volledig ondersteund door de vertegenwoordigers van de overheid en door politiek verantwoordelijken, zoals de toenmalige minister van CRM, mevrouw M. Klompé. Kunstenaars gaan vanaf eind jaren zestig ook een belangrijke plaats innemen in het Nederlandse netwerk van kunstbeleid. Ze roeren zich op het podium, maar hebben ook een behoorlijke greep op de Raad voor de Kunst, een greep die later zal verslappen.

Tegenwoordig hanteert in de eerste plaats de overheid zelf een zakelijker en economischer benadering in culturele aangelegenheden. Gezien de internationale concurrentie, ook op cultuurgebied, is dat een noodzakelijke en logische stap. Het feit dat het Holland Festival sinds kort mede gesubsidieerd wordt vanuit het ministerie van Economische Zaken, vormt

hiervan een illustratie. In de export van Nederlandse cultuur (Het Nederlands Dans Theater, het Koninklijk Concertgebouworkest, Het Nationale Ballet) naar het buitenland moet zowel de culturele identiteit van Nederland blijken als het feit dat het Nederlandse culturele aanbod kan concurreren met al het andere internationale aanbod. Dat geldt ook voor het Holland Festival, wil het overleven. De kracht van het Festival moet daarbij uitgaan van de originaliteit van het aanbod en van het ‘Nederlandse’ karakter ervan. De voorsprong die het heeft op andere kunstinstellingen is zijn internationale ervaring en het vermogen flexibel te programmeren, flexibeler althans dan de grote accommodaties met vaste bewoners (orkesten, gezelschappen). In de zakelijke opstelling van de overheid gaat de Raad voor de Kunst mee. In zijn adviezen gaan ook factoren als publieksparticipatie, financiële lasten en verhouding tot het overige aanbod spelen. ‘Vernieuwing’ of ‘experimenteel’ zijn nauwelijks begrippen meer die het vermogen bezitten subsidiebedragen te genereren.

Het publiek kan nu kritisch uit een divers aanbod kiezen. Dat geldt ook voor de sponsors. In 1990 sponsort de KLM de Van Goghmanifestatie met een miljoen gulden. Te midden van de publiciteitshausse verklaart een woordvoerder dat dat miljoen met gemak wordt terugverdiend. De mecenas is zakelijk geworden en kan uit een groot aantal aanvragers kiezen die hem naar zijn taxatie het minste risico oplevert. De keuze wordt de sponsor gemakkelijk gemaakt. Hij is niet meer aangewezen op enkele manifestatie waarvoor geldt: *take it or leave it*. Het omgekeerde is het geval. Een groot aantal op internationaal niveau opererende kunstmanifestaties van hoog artistiek gehalte dingt naar de gunst van de sponsor. Het Holland Festival heeft er vele

concurrenten bijgekregen. Dat maakt de vraag actueel in hoeverre het Festival de steven zou moeten wenden en de samenwerking met andere kunstinstellingen zou moeten zoeken, in plaats van die uit een oogpunt van artistiek profiel te mijden. Waar in het bedrijfsleven banken en andere ondernemingen fuseren om de internationale concurrentie het hoofd te bieden, daar zullen samenwerkingsvormen in de cultuur naar alle waarschijnlijkheid eveneens onvermijdelijk worden.

Hoe hoog tenslotte de graad van overheidsbemoeienis met het Holland Festival ook is, toch zijn het in laatste instantie *particulieren* die de overlevingskansen beslissend beïnvloeden: individuele bestuursleden, directeuren en artistiek medewerkers. In 1972 zei Reinink: ‘Als we doorgedaan waren op het vroegere kompas te varen, bestond het Holland Festival niet meer, daarvan ben ik doordrongen.’⁵² Hij doelde op het feit dat er geen door de oorlog opgelopen culturele achterstand meer hoefde te worden weggewerkt en dat het de hoogste tijd werd om meer avant-garde te programmeren ten koste van de wat meer gezapige onderdelen. Een goede bedrijfsvoering is onontbeerlijk bij het leiden van een instelling als het Holland Festival, maar een trefzekere artistieke intuïtie is dat ook. Het feit dat een van de rebelse componisten van *Reconstructie*, Jan van Vlijmen, nu directeur wordt van het Holland Festival, kan duiden op een zeker evenwicht dat is bereikt tussen artistieke vrijheid en economische gebondenheid.

Voor de continuering van het Holland Festival na 1990 lijkt exact die combinatie van artistieke zeggingskracht en economische bruikbaarheid de doorslag te geven. Net als in de eerste ‘ongecomplieerde’ jaren na de oprichting van het Holland Festival.

* Dit artikel is een bewerking van een gedeelte van de doctoraalscriptie van de auteur. Het is tot stand gekomen in nauwe samenwerking met Cas Smithuijsen, die een eerdere versie heeft bewerkt en de tekst van belangrijke aanvullingen heeft voorzien. Voor haar redactionele commentaar dank ik Tineke Pronk.

Noten

1. Zie Blokker 1987. Journalist Jan Blokker - sinds vorig jaar ook bestuurslid van het Holland Festival - schreef in 1987 naar aanleiding van het veertigjarig bestaan van het Festival een mede door zijn persoonlijke impressies gekleurd boekje over de geschiedenis ervan. De studie draagt de prozaïsche titel *Laten we dan maar hopen dat we er met een kleiner bedrag afkomen*, ontleend aan een notitie van een anonieme ambtenaar van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen bij een subsidieverzoek van het Holland Festival. Een centraal thema in dit boek wordt dan ook gevormd door de steeds terugkerende subsidieperikelen rondom het Festival. Daarbij valt als ondertoon de nodige kritiek te beluisteren op de krenterige en kneuterige manier waarop volgens Blokker de Nederlandse overheid met de kunsten in het algemeen en met het Holland Festival in het bijzonder denkt te kunnen omspringen. Een ander thema is de historisch moeizame verhouding tussen het Holland Festival en de Raad voor de Kunst. Ook de artistieke ontwikkelingslijnen binnen het Festival worden belicht, aan de hand van het beleid zoals dat gevoerd is door de opeenvolgende directeuren. In een in het Engels gesteld slothoofdstuk wordt de verhouding tussen de Nederlandse overheid en de kunsten op een afstandelijker manier aan de orde gesteld en worden aanzetten tot een verklaring daarvan gegeven. Blokker snijdt terloops veel interessante thema's aan. Geen daarvan kan in het korte bestek van een overzichtswerk, zoals zijn boek is, worden uitgewerkt.
2. Zie Oosterbaan Martinius 1985, p. 28 en Knulst 1988, p. 241.
3. Zie Oosterbaan Martinius 1985, p. 29.
4. Zie Bevers 1987, p. 259.
5. Zie Bevers 1987.
6. Zie voor deze opvatting het artikel van de socioloog Bevers ‘Particulier initiatief en cultuur’ uit 1987, p. 260. Overigens beschouwt Bevers het instituut Holland Festival juist als *rechtstreeks* voortgekomen uit initiatieven van de overheid zelf (Bevers 1987, p. 272), terwijl hij er anderzijds ook op wijst dat juist door de sterke verving van activiteiten van overheid en burgers zo'n actieve rol van de overheid niet met zekerheid is aan te wijzen.
7. Reinink was al in een heel vroeg stadium bij de plannen betrokken. Daarom kan het beste van een gezamenlijk initiatief gesproken worden, waarbij Reinink in eerste instantie niet vanuit zijn functie optrad (hij was toen nog directeur-generaal van Kunsten en Wetenschappen en tevens waarnemend secretaris-generaal van het hele ministerie), maar ook als particulier, net als Adama Zijlstra. Deze maakt overigens in zijn boek *Vaar wel Scheveningen* (1974) duidelijk aanspraak op de eerste rechten van de festivalplannen.
8. Reinder Zwolsman was een van de eerste Nederlandse projectontwikkelaars die uitgebreid in de publiciteit kwamen. Hij was in 1959 betrokken bij de plannen tot herbouw van de Scheveningse Pier, maar zijn financieringsmaatschappij durfde het risico van het project niet aan. De nieuwe pier werd in 1961 geopend met, zoals snel bleek, lucratief effect. In 1962 kocht de Landbank van Zwolsman het grootste deel van de aandelen van de EMS op tegen een zeer gunstige koers. Zittende leden van de raad van beheer werden afgekocht en ook Adama Zijlstra werd op een zijspoor gezet. Zwolsmans wijze van beheer van de EMS leidde vervolgens tot een snel verval van de Scheveningse badplaatscultuur.
9. Zie voor een beschrijving hiervan ook Kempers 1982.
10. Zie Adama Zijlstra 1974, p. 41.
11. Adama Zijlstra 1974, p. 95.
12. Adama Zijlstra 1974, p. 286.
13. Blokker 1987, p. 191.
14. Adama Zijlstra 1979.
15. In de Haagse tak van het kunstenaarsverzet, waarin Reinink actief was, speelden naast kunstenaars ook intellectuelen een rol. Zelf geen kunstenaar, werd Reinink in deze kring hooggeschat vanwege zijn ambtelijke deskundigheid en ervaring. Zo heeft hij een bepalende rol kunnen spelen in de formulering van de kunstenaarswensen met betrekking tot de inrichting van het naoorlogse kunstleven.
16. Overigens heeft Reinink naar de mening van kunstenaars en andere betrokkenen onvoldoende waargemaakt van de in de bezettingstijd gezamenlijk opgestelde plannen. Zie daarvoor bijvoorbeeld Van den Burg en Kassies 1987 (met name pp. 77-89 en 132-156), waarin een genuanceerde analyse wordt gemaakt van gebeurtenissen, ontwikkelingen en standpunten van de betrokken partijen en met name van Reininks positie daarin.
17. Van Dulken 1985, p. 137.
18. Zie voor deze ideeën Van Dulken 1985, pp. 122-128. Van der Leeuw was niet, zoals Reinink, betrokken geweest bij de oprichting van de Nederlandsche Unie maar sympathiseerde wel duidelijk met haar filosofie,

- wat volgens Van Dulken niet ongewoon was in het klimaat van de tweede helft van 1940.
19. De bronnen die ik heb geraadpleegd zijn op dit punt niet eenduidig.
 20. Van Dulken maakt uit het materiaal dat zich bevindt in het persoonlijk archief van Reinink - ondergebracht in het Algemeen Rijksarchief in Den Haag - op dat hun opvattingen in ieder geval zeer verwant waren.
 21. In 1966 werd Reinink als rijksambtenaar gepensioneerd. Voorzitter van het bestuur van het Holland Festival zou hij nog tot 1972 blijven.
 22. Alleen al in de periode 1946-1950 waren er drie verschillende ministers van O, K en W: respectievelijk Van der Leeuw, Gielen en Rutten.
 23. Zie Blokker 1987, p. 21.
 24. Brief, gedateerd 6 februari 1946, van minister van der Leeuw, gericht aan een negental personen die gevraagd worden in de commissie zitting te willen nemen. Archief O, K en W; ook geciteerd door Blokker 1987, p. 21.
 25. Zie Blokker 1987, p. 28.
 26. Dit citaat is afkomstig uit een verzameling korte reacties van luisteraars naar de radiouitzendingen van het Columbia Broadcasting System over het Holland Festival in 1951, die festivalsecretaris Peter Diamand ter illustratie van de internationale aandacht voor het Holland Festival aan het toenmalige hoofd van de afdeling Kunsten van het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, dr. N. Vroom, had gestuurd. (Archief O, K en W)
 27. Zie Adama Zijlstra 1979, p. 80.
 28. Deze concurrentiestrijd bleek vrij hardnekkig te zijn. Een illustratie hiervan vormt het feit dat de Stichting Holland Festival jarenlang twee administratieve adressen heeft gehad, een in Amsterdam en een in Scheveningen. Een zekere controverse tussen Den Haag en Amsterdam op cultuurgebied is waarschijnlijk een structureel gegeven van de Nederlandse samenleving, omdat de 'culturele' hoofdstad en de residentie hier door de historische ontwikkelingen niet samenvallen.
 29. Zie Adama Zijlstra 1979, p. 79.
 30. Bron: interview met H.J. Reinink in *NRC Handelsblad*, 12 augustus 1972.
 31. Oprichtingsakte Holland Festival d.d. 24 juni 1947. Archief O, K en W.
 32. Zie Knulst 1986, p. 31 en VPRO-programma 'Het Spoor', 'Cheerio', deel 6: Het amusement, uitgezonden 7-2-1989.
 33. Zie o.a. Boekman 1939, p. 145.
 34. Zie Knulst 1986.35. Zie VPRO-radioprogramma 'Het Spoor', over de wederopbouwperiode in Nederland. 'Cheerio', deel 12, de film; uitgezonden 21-3-1989.
 36. Onderstaand paragraafje pretendeert niet meer te bieden dan een vluchtige *sfeer*beschrijving. Zie voor uitgebreide beschrijvingen van de verschillende naoorlogse vormen van vermaak Knulst 1989.
 37. VPRO-radioprogramma 'Het Spoor', over de wederopbouwperiode in Nederland. 'Cheerio', deel 6,

- het amusement; uitgezonden 7-2-1989.
38. Alle bovenvermelde informatie heb ik ontleend aan het VPRO-radioprogramma 'Cheerio', delen 6 en 12.
 39. Term ontleend aan Smithuijsen 1989, p. 84.
 40. Afgezien van voorstellingen die uitdrukkelijk bedoeld waren voor een breder publiek, zoals volksconcerten, toneelvoorstellingen in de open lucht, carillonconcerten e.d. Knulst ziet dit als 'een traditie in cultuurminnend Nederland die karakteristiek blijft tot in de huidige tijd'. Knulst 1986, p. 53.
 41. Zie Blokker 1987, p. 148.
 42. In februari 1989 besloot het voltallige Holland-Festivalbestuur af te treden om, in de woorden van de toenmalige voorzitter Frits Becht, 'plaats te maken voor een verfrist gezelschap dat niet de last van exploitatiekosten, kostenoverschrijdingen en andere financiële kopzorgen met zich mee hoefde te torsen'. (Bron: *de Volkskrant*, 27 februari 1989) De tekorten van het Holland Festival waren in de jaren daarvoor tot enkele miljoenen opgelopen, vooral door de manifestatie Amsterdam Culturele Hoofdstad (1987), waarin het Festival participeerde. Begin maart werd een interimbestuur aangesteld, bestaande uit professor A. Van der Zwan en Ph. van Tijn, dat als opdracht kreeg de reorganisatie van het Holland Festival ter hand te nemen. Beide gezaghebbende heren moesten er als *troubleshooters* voor zorgen dat de in de voorgaande jaren opgelopen schulden snel werden afgelost of kwijtgescholden en dat er uitzicht kwam op structureel hogere subsidies voor het Holland Festival. Een halfjaar later was deze missie volbracht en begin oktober trad een nieuw bestuur aan met Van der Zwan en Van Tijn als voorzitter respectievelijk secretaris/penningmeester en als versterking de publicist Jan Blokker, de directeur van het Centraal Museum in Utrecht Sjarel Ex, en Frans de Ruiter, directeur van het Koninklijk Conservatorium in Den Haag, directeur van het Holland Festival Oude Muziek te Utrecht en ex-directeur van het Holland Festival.
 43. Dit systeem voorziet in een financiering voor een periode van drie of vier jaar. De gesubsidieerde instelling krijgt een 'bedrag ineens', dat zij met een grote mate van vrijheid kan besteden. Eigen inkomsten worden niet meer van de subsidie afgetrokken, maar eventuele tekorten worden ook niet meer automatisch aangezuiverd. Achteraf wordt bekeken of de gesubsidieerde activiteit voor het kunstbeleid van betekenis is (geweest).
 44. In een gesprek dat ik met hem had op 19 juli 1989.
 45. De uit Cuba afkomstige guerrillaleider die in 1967, tijdens de vrijheidsstrijd van Bolivia, sneuvelde door een kogel uit de loop van het geweer van een Amerikaanse soldaat.
 46. De tekst van *Reconstructie* was een collectief produkt van de makers van de opera. Dat waren Louis Andriessen, Hugo Claus, Reinbert de Leeuw, Misha

- Mengelberg, Harry Mulisch, Peter Schat en Jan van Vlijmen.
47. De term 'experimenteel' werd in dit verband niet alleen bedoeld in artistieke zin (avant-gardistisch), maar ook in sociaal-culturele zin (het 'hele volk' erbij betrekken). Zie: Advies van de Raad voor de Kunst betreffende het Holland Festival d.d. 23 maart 1970. (Archief CRM)
 48. Mondelinge mededeling Arthur van Schendel, directeur van het Amsterdams Uit Buro.
 49. Zo maakt het Holland Festival deel uit van de 'Association Européenne des Festivals de Musique'.
 50. Zie voor de verhouding tussen het Holland Festival en de Raad voor de Kunst hoofdstuk vier van het boek van Blokker, getiteld 'De slang heeft gesproken'. Blokker 1987, pp. 127-153.
 51. In 1952 droeg de gemeente Amsterdam niet bij aan de financiering van het Holland Festival, uit protest tegen het volgens de Amsterdamse wethouder van kunstzaken, tevens bestuurslid van het Holland Festival, A. de Roos, geringe aandeel van Nederlandse kunst in het Festival en het in zijn ogen elitaire karakter ervan. Hij had in bestuursvergaderingen al vaker een beroep gedaan op meer bescheidenheid bij de festivalorganisatoren.
 52. Interview in *NRC Handelsblad* van 12 augustus 1972.

Literatuur

- Adama Zijlstra, A. (1974) *Vaar wel Scheveningen! Bonte herinneringen aan een badplaats*. Leiden.
- Adama Zijlstra, A. (1979) *Het Kurhaus van badhuis tot levend monument: een kroniek van 160 jaren*. 's-Gravenhage.
- Becker, H. (1982) *Art worlds*. Berkeley.
- Bevers, A.M. (1987) 'Particulier initiatief en cultuur: over de rol van burgers en overheid bij de oprichting en consolidering van kunstinstellingen'. In: *Sociologisch Tijdschrift*, jrg. 14, no. 2, pp. 255-289.
- Blokker, J. (1987) *Wij zullen dan maar hopen dat we er met een kleiner bedrag afkomen: het Holland Festival en de Hollandse samenleving*. 's-Gravenhage.
- Boekman, E. (1939) *Overheid en kunst in Nederland*. Amsterdam.
- Burg, F. van den, en J. Kassies (1987) *Kunstenaars van Nederland! Om eenheid en zeggenschap: het ontstaan van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen en de Raad voor de Kunst 1942-1950*. Amsterdam.
- Dulken, H. van (1985) 'De cultuurpolitieke opvattingen van prof. dr. G. van der Leeuw (1890-1950)'. In: *Kunst en beleid in Nederland*. Amsterdam, pp. 81-162.
- Hulsker, J. (1982) 'Hendrik Jan Reinink'. In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 1980-1981: register op de levensberichten 1960-1980*. Leiden, pp. 198-210.
- Kempers, B. (1982) 'Kunst strandt op Kurhausplein'. In: *Wonen TA/BK*, no. 6, pp. 8-24.

Irene van Eerd

deed in het kader van haar doctoraalscriptie (1989) historisch-sociologisch onderzoek naar twee perioden uit de geschiedenis van het Holland Festival

- Knulst, W.P. (1986) 'De voorgeschiedenis van de Nederlandse cultuurpolitiek'. In: *Advies cultuurwetgeving: cultuurbeleid in historisch, beleidsanalytisch en juridisch perspectief*. Rijswijk: Sociaal en Cultureel Planbureau, pp. 25-103.
- Knulst, W.P. (1988) 'Zorg om cultuur: de toenadering van media en cultuurpolitiek'. In: *Kunst en overheid, beleid en praktijk: inleidende teksten*; A.S. de Sitter (red.). Amsterdam, pp. 239-256.
- Knulst, W.P. (1989) 'Excursie door de geschiedenis van vermaak en amusement'. In: *Boekmancahier: kwartaalschrift over kunst, onderzoek en beleid*, jrg. 1, no. 1, augustus, pp. 19-42.
- Oosterbaan Martinius, W. (1985) *Schoonheid, welzijn en kwaliteit: over legitimerings- en toewijzingsproblemen in het kunstbeleid*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, Sociologisch Instituut.
- Samama, L. (1986) *Zeventig jaar Nederlandse muziek 1915-1985: voorspel tot een nieuwe dag*. Amsterdam.
- Smithuijsen, C. (1989) 'Openbare cultuur en privatisering'. In: *Het leven als leerschool: portret van Emanuel Boekman 1889-1940*. Amsterdam, pp. 77-93.

Andersoortige bronnen

- Heg, H. en D. Rook (1987) *Oorlogsdroom van een stel heilige mannen*: televisiedocumentaire over 40 jaar Holland Festival. Hilversum: NOS.
- 'Cheerio': serie radioprogramma's over de wederopbouwperiode in Nederland, gemaakt in het kader van het VPRO-radioprogramma *Het Spoor*. Deel 6: Het amusement, uitgezonden op 7-2-1989. Deel 12: De film, uitgezonden op 21-3-1989. VPRO 1989.

Geraadpleegde archieven

- Archief van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, afdeling Kunsten, voor zover betrekking hebbend op het Holland Festival en CRM-archief met betrekking tot het Holland Festival.

- Archief van het Nederlands Theater Instituut te Amsterdam over het Holland Festival.

Bibliografische gegevens

- Eerd, I. van (1990) 'Het Holland Festival in ontwikkeling: van cultureel herstel naar culturele ambassade?'. In: *Boekmancahier*, jrg. 2, nr. 4, 146-163.