

Nederlands Cultuurbeleid en Europese Eenwording

Muziek en dans

H. O. van den Berg
M. van Gemert

Studie verricht in
opdracht van het
ministerie van Welzijn,
Volksgezondheid en Cultuur,
Directoraat-Generaal
Culturele Zaken

Boekmanstichting - Bibliotheek
Herengracht 415
1017 BP Amsterdam
Tel. 6243739

I N H O U D S O P G A V E

1	VOORWOORD	5
2	UNIONIST OF FEDERALIST	7
2.1	Een historische relativering	7
2.2	Democratie: hoe meer hoe beter ?	8
2.3	De twee lijnen in de Europese eenwording	10
2.4	De moraal	12
3	EUROPA: CULTUUR VAN HET SLECHTE GEWETEN	14
3.1	De politieke omwentelingen in ons recent verleden	14
3.1.1	Een gezamenlijk verleden van oorlog en geweld	14
3.1.2	De verhouding tot de USA, Japan en de derde wereld	18
3.2	De gevolgen voor kunst en cultuur	20
3.3	Een eerste samenvatting	23
4	VERSCHEIDENHEID IN VOGELVLUCHT	25
5	HET EIGENE AAN DE NEDERLANDSE CULTUUR	29
6	MUZIEK EN BELEID IN NEDERLAND	32
6.1	de muzikamateurs	32
6.2	de kunstzinnige vorming	33
6.3	muziekonderwijs op lagere en middelbare school	34
6.4	het muziekvakonderwijs	34
6.5	de uitvoeringspraktijk	39
	- de impresariaten	40
	- de opera	41
	- de symfonieorkesten	41
	- de kamermuziek	42
	- de componisten	43
	- de jazz	44
	- de popmuziek	45
	- de media	46
	- de muziekindustrie	46
	- het auteursrecht	50
	- subsidietechnologie	50
7	DE DANS	51
7.1	de grote dansgezelschappen/klassiek en modern ballet	51
7.2	de kleine 'gevestigde' gezelschappen, moderne dans	53
7.3	de danswerkplaatsen voor jonge choreografen	55
7.4	de dansvakopleidingen	57
7.5	het internationale circuit	59
7.6	de dansamateurs	60
7.7	de dansante vorming	60
8	SAMENVATTING EN AANBEVELINGEN	61
	NOTEN	66

1. VOORWOORD

De probleemstelling voor het volledige scenario-onderzoek naar de gevolgen van een verenigd Europa voor het kunst- en cultuurbeleid is nogal veelvormig. Voor een goed begrip van wat volgt is het daarom zinvol te weten op welke manier ik deze probleemstelling heb opgevat.

De centrale vragen voor het onderzoek luiden:

1. Wat zijn de gevolgen van Europa '1992', ofwel een Europa met vrij verkeer van personen, goederen en diensten voor het Nederlandse muziek- en dansleven;
2. Moeten die gevolgen positief of negatief worden gewaardeerd, en ingeval negatief;
3. Welke maatregelen zouden er vanuit of binnen de Nederlandse overheid genomen moeten of kunnen worden om deze gevolgen te ondervangen? Moeten eventuele maatregelen vervolgens op Europees of op nationaal niveau worden genomen?

Zo geformuleerd is de probleemstelling ééndimensionaal: in toenemende mate zullen mensen, goederen en diensten vrijelijk door Europa mogen trekken; dat kan problemen voor de Nederlandse kunst en cultuur in het algemeen en voor het kunstbeleid van de overheid in het bijzonder geven, dus moet er een - politiek - antwoord op die problemen worden bedacht.

Daarnaast moet echter rekening worden gehouden met het feit dat politieke systemen zich ook autonoom ontwikkelen. De bewegingen die zich voltrekken in de politieke structuren die tezamen de landen van de Europese Gemeenschap uitmaken worden niet alleen bepaald door nieuwe maatschappelijke probleemstellingen waarop nieuwe - politieke - antwoorden gevonden moeten worden. Het politiek bedrijf kent ook een eigen dynamiek.

Ten derde ontwikkelt de cultuur in de verschillende Europese landen zich voor een groot deel onafhankelijk van overheidsbeleid of acties tot eenwording.

Mogelijke gevolgen van de Europese eenwording voor kunst en kunstbeleid moeten daarom worden afgezet tegen zowel de autonome veranderingen van het politieke bedrijf als ook de te verwachten ontwikkelingen van de diverse culturen.

Het is niet mogelijk het scenario-onderzoek te beperken tot een geïsoleerde aanpak van de muziek en de dans. Zelfs het culturele domein als totaal is te zeer verweven met andere historische en politieke ontwikkelingen binnen Europa om zich als afzonderlijke grootheid te laten beschrijven en deze vervolgens te toetsen op de mogelijke gevolgen van een economische en personele eenwording.

Vooraf een bezoek aan Londen en enkele steden in West-Duitsland en kennisname van de ideeën en opvattingen die

daar leven over de kansen en mogelijkheden van 'Europa' hebben me in die overtuiging gesterkt.

De toekomst van het overheidsbeleid met betrekking tot muziek en dans in het bijzonder en de cultuur in het algemeen zal slechts zeer ten dele worden bepaald door wat korthedshalve het wegvallen van de Europese binnengrenzen kan worden genoemd, maar vooral door de politieke en culturele ontwikkelingen op een wat langere termijn.

De hier volgende bladzijden vormen dan ook de neerslag van enerzijds het zo concreet mogelijk in kaart brengen van de directe gevolgen voor - vooral de gesubsidieerde - muziek en dans, en anderzijds van de mijns inziens veel ingrijpender, maar minder gemakkelijk te voorspellen veranderingen in de politieke en culturele oriëntaties van zowel de individuele landen binnen Europa als van wat hun gezamenlijke cultuur genoemd kan worden.

Het eerste deel van de studie probeert iets te zeggen over de te verwachten eigen politieke dynamiek van de Europese eenwording (hoofdstuk 2) en over de te verwachten autonome ontwikkelingen in de cultuur van de diverse landen (hoofdstuk 3). De hoofdstukken 4 tot en met 7 schilderen tegen deze achtergrond de internationale positie van het Nederlands muziek- en dansleven (hoofdstuk 4 en 5) en de mogelijke gevolgen van 'Europa 1992' voor deze sectoren (hoofdstuk 6 en 7). Hoofdstuk 8 geeft tenslotte een samenvatting en doet enkele concrete aanbevelingen.

2. UNIONIST OF FEDERALIST

2.1. EEN HISTORISCHE RELATIVERING

Als in 1992 een vrij verkeer van personen, goederen diensten tot stand komt in Europa, is het niet voor het eerst dat we dat meemaken. De indruk wordt soms gevestigd alsof het openen van de grenzen het resultaat is van een eeuwenlang historisch proces, waarin wij ons eindelijk bevrijden van onze nationaal paal en perk.

In feite sluiten we met 1992 een tamelijk korte periode van nog geen twee eeuwen af waarin de nationale grenzen hun huidige betekenis kregen.

Internationaal verkeer binnen Europa - zelfs het woord internationaal is veel eeuwen bij gebrek aan inhoud van het begrip 'nationaal' in feite zonder betekenis - ontstond pas op enige schaal in de 11e en 12e eeuw (de grote volksverhuizingen en brandschattende Vikingen niet meegeteld). Er werd voor die tijd wat gevaren op de Middellandse Zee, de Noordzee en de Oostzee, maar omdat de aarde toen nog plat was werd over zee niet echt ver gereisd. In de 12e eeuw komt er een regelmatig handels-verkeer tot stand, vooral langs de as Vlaanderen - Noord Itale, waarlangs per karavaan kostbaarheden, ziekten en kunstvoorwerpen werden verspreid. Sieraden, snuisterijen en sterke verhalen werden gretig gekocht en aangehoord, bewonderd om hun exotische waarde en verschaften de bezitters en vertellers ervan het aanzien van een wereldburger.

Pas in de zeventiende eeuw krijgt het internationaal verkeer enige omvang. De wereld is niet plat meer. In die merkwaardige combinatie van vrees en aantrekkingskracht die we exotisch noemen verminderde de vrees en werd de nieuwsgierigheid sterker. Dat drijft velen op weg. Ontdekkingsreizigers sterven eenzaam op de kust van verre eilanden, avonturiers ontvluchten de politie of hun vrouw en kinderen en er ontstaat een levendige handel, niet alleen in kostbaarheden, maar ook in grondstoffen. Hout vanuit Duitsland, geweven stoffen uit Vlaanderen en Engeland, slaven uit Afrika. Er wordt een begin gemaakt met bulk-transport.

Het opvallende aan de daarop volgende eeuwen is dat het sterk opkomend nationalisme nog heel weinig invloed heeft op dit vrije verkeer. Ten tijde van oorlog was men even Spanjool, Fransoos of Hollander (in de 16e eeuw 'Houdt Hollands tuin Hollands'), maar er waren geen grensposten met douaniers. Er waren wel steden die meer of minder open stonden voor de binnenkomst van vreemdelingen, maar dat betrof altijd mensen, nooit goederen of diensten. Er werd in die jaren veel gereisd. Jongelingen van betere komaf werden zelfs verondersteld voor het huwelijk een wereldreis (d.w.z. een Europese reis) te maken langs de grote culturele centra en zich een brede horizon te verwerven in

wetenschap, kunst en liefde, alvorens zich definitief aan een vrouw en een baan te binden.

Er ontstaat ook een levendig verkeer in kunstvoorwerpen en kunstenaars. Schilders gaan bij elkaar in de leer, musici maken toernees langs de hoven van de Europese vorstenhuizen en kerkelijke hoogwaardigheidsbekleders. Kortom, tot in de negentiende eeuw was het verkeer van personen, goederen en diensten in feite vrij. Alles was in principe 'gewenst', soms actief, soms passief; 'ongewenst' waren alleen misdadigers en mensen van het verkeerde geloof (Hugenoten).

Pas aan het einde van de negentiende eeuw, als het nationalisme verhardt, de transportmiddelen een nieuwe impuls aan het vervoer geven en - niet het minst belangrijk - als door persoonsregistratie per individu vastgesteld kan worden wie wel en wie niet 'eigen' is, sluiten de grenzen zich. Het denken keert zich om: vanaf dat moment is alles en iedereen in principe ongewenst en onwelkom, tenzij toegelaten. Deze ontwikkeling is in sterke mate veroorzaakt door een nieuwe staatsopvatting: de opkomst van de democratie en de eerste kiemen van de verzorgingsstaat. De definitie van de 'collectiviteit' veranderde van dorp en stad (adellijk heer en gilde) tot de staat als totaal. De norm voor het er wel of niet bijhoren veranderde, omdat uitgemaakt moest worden wie wel mee mocht doen en wie niet. Naarmate de verzorgingsstaat uitdijdt neemt ook het belang van de grens toe: ter wering van verkeerde invloeden en ter bescherming van de verworvenheden en voorrechten van de eigen bevolking.

1992 vormt een belangrijke stap in de definitie van een nieuwe 'Europese' collectiviteit. Grenzen die in de loop van de vorige eeuw hun betekenis kregen, worden dan wederom geslecht, maar met een geheel ander uitzicht dan het geschilderde vrije verkeer in vroeger eeuwen. Toen was iedereen vrij te gaan en te staan waar hij wilde omdat er ook geen instantie was die enige zorg voor zijn 'onderdanen' wilde dragen. Men was vrij omdat men in feite 'vogelvrij' was. Zoals zovaak, bleek de keerzijde van deze staatszorg het ontstaan van een kooi. Paspoort en persoonsregistratie namen de plaats in van stadsmuur en ophaalburg. De uitdaging van 1992 is dat we onze vrijheid vergroten, zonder er de zorgeloosheid en vogelvrijheid van vroeger eeuwen mee terug te roepen.

2.2. DEMOCRATIE: HOE MEER HOE BETER?

'Overall is gezorgd voor regenten, magistraten en geconstitueerde machten; nergens voor 's volks vrijheid'(..) 'Oh mijn vaderland, is dit het slot van alle onvermoeide pogingen der braven..?', roept de radicaal Valckenaer in 1797 uit als hij leest dat het Constitutie-ontwerp voor de Bataafse republiek de oude federale, provincialistische

structuur vrijwel intact laat en er van een eenheidsstaat, gebaseerd op werkelijke vrijheid niets terecht komt (1).

Valckenaer, en met hem vele andere unionisten, had grote verwachtingen van de omwentelingen aan het einde van de 18e eeuw. De onwerkbaarheid van de provinciale autonomie was immers al vanaf de 80-jarige oorlog duidelijk. De provinciale staten en de uiterst zuinige manier waarop deze bereid waren macht en geld af te staan aan de gezamenlijke Staten Generaal maakten ons land keer op keer een gemakkelijke prooi voor Engelse, Pruisische of Franse machtsaanspraken. De ongelijkheid tussen het rijke Holland (lees: Amsterdam) dat telkens weer moest opdraaien voor de financiering van vloot en leger van prins of stadhouder, maar zijn geld nooit terugkreeg van de veel armlastiger overige zes provincies, zorgde voor voortdurende redekavelingen die onze landsverdediging niet ten goede kwam. Daar kwam bij dat het provinciaal bestuur wel heel erg leunde op de gegoede burgerij en weinig oog had voor de noden van de vele armen die onze steden bevolkten.

Valckenaer was als unionist voorstander van een eenheidsstaat naar Frans - revolutionair - model. Onder druk van de Franse inval leek het er even op dat de Staten bereid zouden zijn tot een werkelijke hervorming. Maar het resultaat van ruim een half jaar vergaderen bestond uit een uitbreiding van het aantal 'regenten, magistraten en constituerende machten', in plaats van hervorming en opruiming. Er was een werkelijke staatsgreep (1798) voor nodig om een einde te maken aan dit door de unionisten verderfelijk geacht 'federalisme'. Maar ook dan duurt het nog bijna tweehonderd jaar voordat de tegenstanders van deze revolutie zichzelf opheffen en opgaan in het Christelijk Democratisch Appel. Ook nu nog zijn de Provinciale Staten niet afgeschaft. Ze hebben vrijwel geen bevoegdheden meer, maar toch zijn ze blijven bestaan, als oefenplek voor jong politiek talent, of als parkeerplaats voor uitgerande politici.

Dit historisch uitstapje heeft niet de bedoeling een letterlijke parallel te trekken met Europa 1992 of een impliciet pleidooi te houden voor het afschaffen van alle nu nog nationale, maar in de toekomst provinciale bestuurlijke en politieke bevoegdheden.

De groei van een politiek Europa vraagt om een nieuwe inhoudelijk genuanceerde afweging van terreinen die lokaal, nationaal of Europees gedragen zullen moeten worden (om het provinciale niveau over te slaan). Waar het om het beleid met betrekking tot de muziek en de dans gaat, zal hierna een poging worden gedaan een dergelijke genuanceerde afweging te maken. Maar onze Bataafse geschiedenis kan ons wel leren dat het om meer gaat dan alleen inhoudelijke afwegingen. Regenten, magistraten en constituerende machten hebben immers ook hun eigen belang: zij willen blijven wat zij zijn: de baas, of willen dat worden.

Een koning of dictator heeft de vanzelfsprekende neiging mededingers te lijf te gaan en hun de macht te ontnemen. Een democratisch bestel als het onze heeft echter heel weinig weerstand tegen zijn eigen vermeerdering en uitbreiding.

Hoe meer democratie, hoe beter. Daar valt weinig tegen in te brengen, wil je jezelf niet verdacht maken als anti-democraat. Dus zullen grote stadsbewoners in Nederland straks vijf keer per vier jaar naar de stembus trekken: van deelgemeenteraad tot Europarlement. Daarmee overtreffen wij veel van onze burens (zo we daarmee geen wereldrecord in handen hebben). In Duitsland en België zal vier keer volstaan, in andere Europese landen is drie keer soms al voldoende.

Met Europa '1992' voor de deur valt te voorspellen dat zich - geheel autonoom - een machtsstrijd zal ontwikkelen tussen het nationale en Europese niveau, tussen de nationale volksvertegenwoordigingen en het Europarlement, tussen de nationale regeringen en de Europese Commissie en tussen de nationale ambtenaren en hun Europese collega's. De machtsstrijd zal bij voorkeur met inhoudelijke argumenten worden gevoerd. Dat is misschien wel de grootste verworvenheid van de democratie: machtsaanspraken en onderlinge strijd zijn alleen geloofwaardig op basis van argumenten. Milieu, landbouw, onderwijs en cultuur, elk terrein zal beargumenteerd worden geclaimed door federalisten of unionisten.

Met de geschiedenis van de Bataafse republiek voor ogen is het vermoedelijk niet te gewaagd de voorspelling nog een stap uit te breiden. Er zullen per terrein zeker accentverschillen optreden, het ene terrein zal federaal (nationaal) mogen blijven, het andere zal Europees worden, afhankelijk van argument en macht, maar nimmer zal iets geheel en uitsluitend worden toegewezen aan één van beiden. Want dat is de achillespees van de democratie, dat de verschillende organen wel elkaar zeggenschap en bevoegdheden betwisten, maar nimmer elkaars bestaansrecht.

2.3. DE TWEE LIJNEN VAN DE EUROPESE EENWORDING

Gezien het ontwikkelingsstadium waarin de Europese eenwording zich bevindt moet worden vastgesteld dat de unionisten de wind meehebben. De Europese eenwording voltrekt zich op dit moment immers langs twee lijnen. De eerste lijn is het afbreken van nationale belemmeringen en grenzen. Dat is - met uitzondering van het landbouwbeleid - de overheersende lijn vanaf de ondertekening van het verdrag van Rome in 1957 tot en met de Europese Akte van 1987 geweest. Ter bevordering van de verkeers-vrijheid binnen Europa zijn op grond van deze akte nationale bevoegdheden en regelingen afgeschaft.

1992 vormt tot op zekere hoogte het eindpunt van deze lijn. Dan moeten alle belemmeringen immers zijn opgeheven?

De tweede lijn binnen de Europese eenwording is het scheppen van Europese bevoegdheden. Die lijn is dun. De langste en meeste controversiële traditie vinden we bij het landbouwbeleid, verder is er gezamenlijke regelgeving ten aanzien van kolen en staal, en vervoersbeleid. Maar op vrijwel alle andere terreinen moet deze lijn nog ontwikkeld worden.

'Er zijn mensen die zeggen dat er een Europese Regering zal komen. Ik zal me daar met hand en tand tegen verzetten, omdat ik weet dat dit de Engelsen angst inboezemt', aldus premier Thatcher ongeveer een jaar geleden tijdens een persconferentie. Door die laatste toevoeging scheidt zij een geraffineerde afstand tussen zichzelf en de rest van de Engelsen, als een moeder die de angst van haar kinderen begrijpt en bereid is er verregaand rekening mee te houden, maar tegelijk weet dat er op termijn niet aan de harde werkelijkheid te ontkomen valt. Vooralsnog doet zij wat er van haar verwacht wordt en verzet Engeland zich sterk tegen een al te omvangrijke invulling van eigen Europese bevoegdheden. Maar op termijn is er aan Europees beleid niet te ontkomen. Daar zijn inhoudelijke argumenten voor aanwezig (in hoeverre die ook gelden voor de cultuur - i.c. muziek en dans - moge verderop blijken) maar daarnaast is er de eigen dynamiek van 'Europa'.

De Europarlementariërs zullen, gesteund door hun Europese ambtenaren, aandringen op Europese regelingen, niet in de laatste plaats omdat zij wel wat meer willen zijn dan de opruimers van nationale grenzen en beperkingen. Zij zullen beleid willen voeren en geld willen uitgeven en zij zullen vinden dat dat beleid beter Europees gemaakt kan worden en het geld beter vanuit Europa kan worden uitgegeven dan vanuit nationale overheden. Op veel terreinen heeft 'Europa' op dit moment nog geen enkele bevoegdheid en geen fondsen en moet de strijd tussen unionisten en federalisten dus nog beginnen. Een 'Europese Regering' met alle bijklank van verlies aan autonomie en zelfstandigheid die Thatcher daaraan wist mee te geven zal het wel niet worden, maar dat er vanuit de nationale overheden 'ingeleverd' zal worden is zeker. Ze zitten er niet voor niets, daar in Brussel en Straatsburg.

De nieuwkomers (de Europeanen) zullen beargumenteren dat alles veel beter loopt wanneer de zaken bovennationaal, Europees, worden aangepakt. De achterblijvers (de naties) zullen aantonen dat internationalisering een verlies van eigenheid en kwaliteit betekent die slechts veilig zijn in de boezem van het eigen land. Als kiezers, burgers en betrokkenen zullen we niet alleen de argumenten voor het ene of andere standpunt goed moeten wegen, maar we zullen ons vooral moeten hoeden tegen het schijnbaar logische compromis, waarin delen of aspecten van beleid Europees en

andere juist nationaal, provinciaal of plaatselijk aangepakt en behandeld moeten worden. Want juist dit soort compromissen dient vaak niet meer dan het bureaucratisch eigen-belang, dat onder het mom van meer democratie in feite werkverschaffing aan politici en ambtenaren betekent.

Het eerste voorbeeld daarvan is al geleverd met het Europese filmfonds. In plaats van met wat geld de nationale filmindustrieën te verleiden tot vertaling of nasynchronisatie van eigen films (zoals bij de boeken wel gebeurt), zodat wat vroeger lokaal bleef, nu internationaal verspreid kan worden, is een fonds in het leven geroepen waarin filmproducenten en omroepen gesteund worden die met medeneming van eigen geld en mankracht besluiten tot samenwerking en coproductie. Het is niet goed voorstelbaar wat daarvan het rendement kan zijn, anders dan dat waar vroeger drie films gemaakt werden (die vertaald ook elders vertoond zouden kunnen worden) nu gezamenlijk één Europese film zal worden gemaakt, alsof er zoiets als een Europese film ontstaat wanneer een Duitse, Franse en Italiaanse producent en regisseur samen een film maken.

2.4. DE MORAAAL

Carlo Ripa di Meana is de auteur van wat afgekort de Europese Culturele Actie ⁽²⁾ wordt genoemd. Dit beleidsstuk wordt gekenmerkt door veel mooie, grote en soms geheel nieuwe woorden. Zo dient het streven gericht te zijn op het ontwikkelen van een 'Europese Ruimte', met als grondslag een 'op democratie, rechtvaardigheid en vrijheid gebaseerd pluralistisch humanisme'. Naar zijn oordeel is het voor het verwerklijken van deze 'Europese Ruimte' noodzakelijk dat de gemeenschap beleidsdoelen formuleert en een 'culturele bevoegdheid' krijgt, op grond van 'de steeds dringender vraag om participatie van de Europese burgers aan het culturele leven en de eis op dit gebied nieuwe voorwaarden te scheppen inzake uitwisseling en samenwerking'. Iets concreter wordt hij als hij vier 'prioritaire sectoren' formuleert:

1. De invulling van de Europese Ruimte door het wegnemen van belemmeringen in het culturele verkeer, het verwerven van inzicht in de Europese cultuur, fiscale steun voor kunstsporing en een uitgeverijbeleid;
2. De bevordering van de Europese Audiovisuele Industrie, zijnde een richtlijn met betrekking tot de omroep en de oprichting van een Europees fonds voor de film;
3. De bevordering van deelname aan de Europese cultuur (onder andere een internationaal jongerenpaspoort)

4. Het ontwikkelen van culturele opleidingen (administrateur, journalist, tolk e.d.)
5. Het vormgeven van een interculturele dialoog met de rest van de wereld.

Dit zijn goede doelstellingen, maar de uitwerking ervan kan bijna steeds beide lijnen volgen: óf er ontstaat een Europees orgaan dat zich de uitvoering van één van de

doelstellingen tot taak stelt, óf er worden richtlijnen aangenomen die landen 'dwingen' of verleiden tot openheid en samenwerking. Niet op elk terrein is het doel via beide wegen te bereiken.

Na het voorafgaande zal duidelijk zijn dat mijn voorkeur allereerst uitgaat naar een vrij Europa en veel minder naar een regelend Europa. Bij een ingewikkeld en vaak voor meerdere uitleggingen vatbaar toekomstgericht onderzoek is het onvermijdelijk dat deze voorkeur soms doorklinkt.

3. EUROPA: CULTUUR VAN HET SLECHTE GEWETEN

Dit hoofdstuk probeert enig licht te werpen op de culturele ontwikkelingen in Europa en de verhouding tussen de landen van Europa onderling en naar buiten. Het begint met een uiteenzetting over de jongste geschiedenis van Europa. De relevantie daarvan voor kunst en cultuur wordt in de daarop volgende paragraaf uiteengezet.

3.1. DE POLITIEKE OMWENTELINGEN IN ONS RECENTE VERLEDEN

Het onderwerp van deze studie betreft de culturele gevolgen van de eenwording van Europa. Onontkoombaar moet dan iets gezegd worden over de vraag wat Europa eigenlijk is. Geografisch kan van een aantal landen op de aardbol worden besloten dat deze tezamen Europa zullen heten. Historisch kan worden aangetoond dat deze landen veelvuldig en intensief met elkaar van doen hebben gehad. Maar wat moeten wij ons voorstellen bij een gezamenlijke cultuur van deze landen? Heeft de huidige definitie van 'Europa' voldoende bestaansrecht om het als politieke, sociale en culturele eenheid te kunnen presenteren?

In 1989 hebben 12 landen besloten hun samenwerking te intensiveren. In eerdere jaren werkten een kleiner aantal al samen op vooral economisch gebied, maar nu is besloten deze samenwerking uit te breiden, de politieke zeggenschap en controle op 'Europees' niveau te versterken, en de voorzichtige samenwerking van vroeger uit te bouwen in de richting van eenwording en gezamenlijke actie, ook op sociaal en cultureel gebied. Wat verbindt de landen die nu besloten hebben gezamenlijk op te trekken. Mogen zij zich 'Europa' noemen - zoals zij doen door hun gezamenlijke volksvertegenwoordiging het Europees Parlement te noemen - en wat moeten wij ons bij hun gezamenlijkheid voorstellen?

3.1.1. Een gezamenlijke geschiedenis van oorlog en geweld

Wie probeert de geschiedenis van Europa te schrijven in termen van onderlinge samenwerking en gezamenlijk handelen komt niet erg ver. Het is pas gedurende 40 jaar dat de landen van Europa - levend onder wat het best omschreven kan worden als de Pax Americana - geen wapens tegen elkaar hebben opgenomen. Wie verder terug gaat in de geschiedenis komt geen periode tegen waarin gedurende een zo lange tijd geen oorlog of strijd bestond tussen het ene en het andere Europese land.

De geschiedenis van Europa is het meest adequaat te schrijven als een geschiedenis van onderlinge strijd, van onderlinge concurrentie, een geschiedenis van verovering en brandschatting tot en met de aanstichting van maar liefst twee wereldoorlogen in deze eeuw.

En zelfs de Pax Americana van de laatste 40 jaar heeft de oorlog tussen Engeland en Ierland over de heerschappij van Ulster niet kunnen oplossen, noch de voortdurende dreiging van een burgeroorlog in Spanje kunnen afwenden.

Als we het begrip cultuur wat breder opvatten dan alleen de uitingen daarvan op het terrein van de kunsten, maar cultuur allereerst beschouwen als het gebied van onze gedeelde overtuigingen en ervaringen, dan moet worden vastgesteld dat het belangrijkste kenmerk van een gezamenlijke Europese cultuur het kenmerk van de onderlinge strijd en verdeeldheid is. Onze belangrijkste bindende ervaring is die van onderlinge strijd en van veroveringen van de rest van de wereld, in steeds wisselende coalities.

Tot het begin van deze eeuw (de boerenopstanden in Zuid Afrika en de Krimoorlogen) werd de onderlinge strijd binnen Europa als vanzelfsprekend ervaren. Pas na 1945, als vastgesteld moet worden dat de Europese oorlogszucht bijna de hele wereld ten onder heeft doen gaan, wordt deze vanzelfsprekendheid problematisch en geeft aanleiding tot een bijna collectief slecht geweten.

De betekenis van de Europese eenwording moet dan ook worden gezien als het afrekenen met dat verleden. De belangrijkste 'culturele dimensie' van de Europese eenwording is daarin gelegen dat de onderlinge strijd en imperialistische arrogantie die ons continent voor bijna 20 eeuwen hebben gekenmerkt in vredelievende banen moet worden geleid.

Deze politiek-culturele taakstelling van de landen van Europa heeft vergaande gevolgen voor de manier waarop een culturele dimensie in meer engere zin gestalte kan krijgen. Want onze cultuur en de kunstzinnige stromingen en producten die daaruit voortspruiten weerspiegelen al ruim 40 jaar de moeite die het ons kost dit verleden van oorlog en strijd de rug toe te keren. Het Europese denken over vrijheid, vrede en gerechtigheid, over individuele ontplooiing, gezamenlijk handelen en over culturele zingeving, is vanaf 1945 geworteld in ons collectieve slechte geweten. Het vooruitgangs-optimisme uit de negentiende eeuw heeft plaats gemaakt voor scepsis en cultuurpessimisme, de wereldomvattende beschavingstaak die we voor ons continent weggelegd zagen is omgeslagen in een cultureel relativisme, dat soms zover gaat dat het armoede en onderontwikkeling verheerlijkt als de laatste overblijfselen van een nog pure samenlevingsvorm.

Hoewel vrijwel alle landen in Europa deel hebben aan dit slechte geweten, zijn de vorm en uitwerking die het krijgt voor elk land verschillend. Ook heeft elk land zijn eigen boetedoeningen, die soms, maar vaak niet, met 'Europa' van doen hebben.

Het ligt voor de hand de opsomming te beginnen met Duitsland. Het slechte geweten van Duitsland behoeft nauwelijks uitleg.

De vereffening van het verleden heeft Duitsland tot een verscheurd land gemaakt, niet alleen in een afgedwongen tweedeling tussen DDR en BRD, maar ook tussen bevolkingsgroepen binnen elk van beide landen

afzonderlijk, en in het individuele denken van afzonderlijke Duitsers. Bij mijn bezoek aan Duitsland sprak de voorzitter van de Europese vereniging van Theaterdirecteuren er zijn verbazing over uit dat hij - als Duitser - nog geen halve eeuw na de tweede wereldoorlog tot die post was verkozen. Het is deze verbazing die veel Duitsers bevangt als ze moeten vaststellen dat hun land één van de leidende economische grootmachten in de wereld is geworden, dat zij politieke leiders voortbrengen waar de hele wereld naar luistert omdat zij wat te vertellen hebben (Willy Brandt, Helmut Schmidt en recentelijk Von Weizacker) en dat zij in cultureel opzicht een leidende rol spelen. Maar het is hetzelfde onverwerkte verleden dat ertoe heeft geleid dat Bonn als hoofdstad van de Bondsrepubliek tot het einde van de jaren zestig door de eigen politici als wachtkamer werd beschouwd, in afwachting van de hereniging van Oost- en Westduitsland en de daaruit vanzelfsprekend voortvloeiende terugkeer naar Berlijn. Daarom heeft Bonn nooit kunnen uitgroeien tot een echte hoofdstad, waren slechts weinige ambtenaren en politici bereid er te gaan wonen en werd er een ambassadegebouw neergezet met extra brede gangen en deuren, zodat het na de te verwachten verhuizing van de ambassade naar Berlijn als ziekenhuis zou kunnen worden ingericht.

Het is hetzelfde onverwerkte verleden met het daaruit voortvloeiende slechte geweten dat voeding heeft gegeven aan een politiek radicalisme dat meende dat slechts met geweld het 'oude Duitsland' aan de kant gezet zou kunnen worden. Franz Joseph Strauss probeerde het verleden te vergeten, de RAF wilde het uitbranden, twee in hun extremiteit op elkaar gelijkende reacties op een slecht geweten. Brandt, Schmidt en Von Weizacker, maar ook schrijvers als Heinrich Böll en Franz Werfel, filmers en theatermakers als Franz Weiss en Fassbinder hebben met grote overtuiging geprobeerd de bezinning op het slechte geweten van Duitsland te verbinden aan de hoop op een nieuwe toekomst.

Niet alleen Duitsland heeft af te rekenen met zijn eigen verleden, ook alle andere Europese landen hebben een eigen 'Duitsland-rekening' te vereffenen. Aan de buitenkant gaat deze vereffening over de veroordeling van collaborateurs, de hulp aan slachtoffers van de oorlog en over de vraag hoelang opsluiting van oorlogsmisdadigers nog rechtvaardig gevonden kan worden. Veel fundamentele is echter de onopgeloste vraag hoe een volk - in democratische verkiezingen - zover kan komen het kwade te verkiezen boven het goede. Dat maakt de tweede wereldoorlog tot een voor alle Europese inwoners persoonlijk probleem: hoe onderscheid ik wat goed en kwaad is, niet alleen bij anderen, maar ook bij mezelf? Hoe 'toevallig' is Duitsland?

Hoe voorstelbaar is de democratische verwording die daar heeft plaats gevonden in eigen land ? Elk van de andere Europese landen heeft zijn eigen geschiedenis om mee af te rekenen, een geschiedenis die tot op de dag van vandaag de inrichting van onze samenlevingen en ons denken over cultuur en politiek zo niet bepaalt, dan toch beïnvloedt.

Veel landen, maar Engeland het meest van alle, hebben een koloniaal verleden dat hun samenleving vorm en inhoud geeft. De vrijheidsoorlogen in India en Rhodesië hebben Engeland wakker geschud uit de droom dat er van Engels kolonialisme geen sprake was, dat de Engelse dominantie slechts tot beschaving en ontwikkeling diende. Vrijheidsoorlogen in Afrika of Zuid Oost Azië worden inmiddels niet meer gevoerd, maar de rassenrellen in de industriesteden van Engeland en de onoplosbare burgeroorlog in Ierland vormen de wrange interne verlengstukken daarvan.

Frankrijk heeft zijn geïnternaliseerde dekolonisatieoorlogen te voeren met grote aantallen Marokkanen, Algerijnen en Vietnamezen die hun Wiedergutmachung komen opeisen binnen de oude grenzen van het goede Frankrijk.

Nederland beleefde en beleeft zijn nasleep van de politio-nale acties in Indonesië in politiek radicalisme van Molukkers en de zelfstandig wording van Suriname in een grote groep van aan de rand van onze samenleving functionerende Surinamers.

Spanje heeft Franco om mee af te rekenen en de Basken om zich mee te verzoenen, Italië heeft zijn arme, maffiose, zuiden. Alle Europese landen kampen met sociale en politieke problemen waartegenover zij geen eenduidig moreel standpunt kunnen innemen omdat hun verleden en slechte geweten hun vertelt dat zij zelf schuld hebben aan deze problemen.

In het licht van deze geschiedenis is het bijeenrapen van 12 landen die zichzelf opeens 'Europa' gaan noemen nogal toevallig. Het zijn deze twaalf die elkaar gevonden hebben op een programma van economische samenwerking, van monetaire en politieke harmonisatie, maar met een Europese geschiedenis, een Europese cultuur heeft dat weinig van doen.

Zo is in cultureel opzicht Denemarken in het huidige Europa van de twaalf een buitenbeentje. Naar taal en gebruik, maar ook naar politieke cultuur is Denemarken veel meer verwand met de rest van Scandinavië, Zweden en Noorwegen, dan met de overige elf.

Ook de Bondsrepubliek Duitsland heeft in cultureel opzicht de grootste verwantschap met juist die landen die geen deel uitmaken van het 'nieuwe Europa': Oost-Duitsland, Oostenrijk en Zwitserland.

Het koloniaal verleden van landen als Engeland, Frankrijk, maar ook Nederland en België, heeft loyaliteiten met verre gebiedsdelen geschapen die ver buiten de grenzen van het huidige Europa vallen. Dat geldt de verhouding tussen Engeland en de Verenigde Staten, waarbij Engeland nog

altijd probeert te doen alsof het hier een verhouding tussen twee broers uit eenzelfde familie betreft, de één (Engeland) oud en wijs en de ander (Amerika) jong en onbezonnen.

Als hoofd van de Common Wealth heeft Groot Britannië een staat op te houden die veel verder reikt dan het directe eigenbelang van de twaalf. Frankrijk heeft zijn afstammelingen uit de landen van Noord Afrika met wie een speciale band onderhouden moet worden, Nederland heeft zijn bijzondere betrekkingen met Indonesië en Suriname en België moet nog immer in het reine komen met koning en volk van Zaire.

Tenslotte zijn er de landen in midden-Europa en Rusland, van oudsher nauw met de rest van Europa verbonden, van wie sommigen nu al hebben aangekondigd lid van de Europese gemeenschap te willen worden.

Geen van de twaalf landen die nu de Europese Gemeenschap vormen is bereid zijn sociale, politieke en culturele bindingen met landen van (ver) buiten Europa op te offeren aan een Europese fictie. Het is vooral om deze redenen dat de meeste landen nogal minimalistisch en pragmatisch deelnemen aan de eenwording van Europa. Niemand is bereid de bijzondere betrekkingen die men onderhoudt met buurlanden die - toevallig - geen lid zijn van de EG of met landen met wie een langdurige historische band bestaat, op te geven. Dat zal vooral in sociaal opzicht - in het bijzonder ten aanzien van het vreemdelingenbeleid - nog tot grote problemen aanleiding geven. Sluit Nederland zijn grenzen voor Surinamers? Moeten de inwoners uit India en Pakistan hun toegangsrechten in Engeland prijs geven? Zegt West-Duitsland zijn uitwisselingscontracten met Oost-Duitsland ten behoeve van de gezinshereniging op? Alle landen zijn voorstander van een gezamenlijk Europa, maar niet als dat ten koste moet gaan van deze verbintenissen en loyaliteiten.

3.1.2. De verhouding tot de USA, Japan en de Derde Wereld

Ons gezamenlijke slechte geweten heeft Europa ook tot een bijna schizofrene houding tegenover de Verenigde Staten van Amerika, tegenover Japan en tegenover de Derde Wereld gebracht.

Amerika heeft ons tussen 1940 - 1945 hardhandig tot de orde geroepen en ons vervolgens economisch weer op de been geholpen. Met werkelijk ongekende hardnekkigheid is Europa al twee eeuwen in de weer om te doen alsof Amerika het debiele jongere broertje is, met wie het door stom toeval tamelijk goed is afgelopen. Hij bleek niet alleen sterker dan zijn oudere broers en zusters - maar dat zie je wel vaker bij geestelijk gehandicapten - het ging hem ook op ander gebied nogal goed. Dat dit aan zijn eigen inspanning en vernuft te danken zou zijn wordt tot de dag van vandaag door velen hardnekkig ontkend.

Frankrijk viert dit jaar het 200-jarig bestaan van de Franse revolutie en stelt zichzelf te kijk als de uitvinder van de moderne democratie. Er wordt daarbij opvallend weinig aandacht besteed aan het feit dat de beroemde Franse Constitution vrijwel letterlijk is overgeschreven van de twee jaar eerder in de Verenigde Staten geformuleerde Declaration of Independence.

Het feit dat Europa door zijn jonge -relatief zwakzinnige- broertje bevrijd moest worden heeft dan ook aanleiding gegeven tot een langdurige haat-liefde verhouding. Veelvuldig werd de hand gebeten die ons geholpen heeft. Vooral in de jaren zestig en zeventig, toen Amerika in zijn eigen koloniale oorlog in Zuid Oost Azië verwickeld was, tierde in Europa een welig anti-amerikanisme. Het debacle in Vietnam heeft door een prettig 'sliep-uit'-gevoel de heftigheid van dit anti-amerikanisme wat afgezwakt, maar verdwenen is het geenszins, zeker niet in cultureel opzicht.

Als het om cultuur gaat kan nog altijd worden gedaan alsof 'Europa' de bakermat van het grote denken en de werkelijke culturele waarden vormt, die - wanneer wij niet oppassen- onder de voet worden gelopen door plat Amerikaans vermaak. Vooral waar het om de massamedia gaat -in Europa toch al met voortdurend wantrouwen bekeken - wordt Amerika afgeschilderd als het bolwerk van de stompzinnigheid, waartegen Europa zich moet beschermen. De Europese filmindustrie zou niet opkunnen tegen het Amerikaanse geweld, de Europese televisiestations zouden, evenals de platenindustrie, geheel ver-Amerikaniseren en telkens is de nauwelijks verholen ondertoon daarvan dat dit iets ergs zou zijn, dat daardoor ingeleverd moet worden op kwaliteit en diepgang. Bij voorkeur wordt dan verwezen naar 'onze' grote denkers en kunstenaars uit vorige eeuwen, en wordt gemakshalve vergeten dat in deze eeuw, en in het bijzonder sinds 1945, heel veel impulsen voor wetenschap, filosofie en kunst hun oorsprong hebben gevonden in de Verenigde Staten, in het bijzonder aan de oost-kust. Soms wordt tegengeworpen dat dit 'slechts' te danken zou zijn aan de immigratie-golf van vlak voor de laatste wereldoorlog, alsof deze daarmee geen Amerikaan zijn geworden zoals de vele miljoenen die hen in eerdere eeuwen voorgingen. In elk geval was er voor velen van hen geen reden meer om terug te keren naar het zo veel beschaafder Europa.

Onze houding tegenover Japan is nog dubbelhartiger. Nog in 1940 kon worden beweerd dat Japanners niet konden vliegen en dus in de oorlog niets waard waren, omdat hun ogen te dicht bij elkaar stonden om goed diepte te kunnen waarnemen.

Inmiddels is Japan van verslagen oorlogsagressor tot 's werelds eerste industriële natie geworden. Dat Japanners alleen maar na kunnen maken en niets zelf kunnen verzinnen wordt nog wel eens een enkele keer beweerd, maar - door de feiten gedwongen - steeds minder luidruchtig.

Onze houding tegenover Duitsland is al moeilijk, maar dat land is er tenslotte één-van-ons, terwijl tegenover Japan ook nog verholen racistische gevoelens en overwegingen een rol spelen.

De cultuurschok is overigens tweezijdig. Hebben de Japanners - tot hun spijt - moeten constateren dat het voor het succesvol beoefenen van Judo of Karate helemaal niet nodig is een leven lang in een klooster opgesloten te zitten om de ultieme klap uit te kunnen delen (bij de eerste wereldkampioenschappen werden zij verslagen door N.B. een Nederlander), zo hebben wij moeten vaststellen dat het voor het mooi vioolspelen of dirigeren ook niet noodzakelijk is 'in onze cultuur opgegroeid' te zijn. Japanners winnen de concoursen, vullen onze orkesten en zijn wereldberoemd dirigent, niet omdat - zoals een paar jaar geleden nog wel eens werd beweerd - ze vooral technisch heel erg goed zijn (zoals hun automobielen en vanwege die idiote discipline natuurlijk), maar omdat het niet nodig blijkt de grond van Mozart onder je te weten om hem mooi te kunnen spelen.

Dan is er onze houding tegenover de derde wereld. Ook daarin overheersen gevoelens van schuld en boete. In nog geen dertig jaar veranderden de koloniën in ontwikkelingslanden en werden buitenlanders niet-autochtone Nederlanders. Hetzelfde geldt voor de vele inwoners uit de landen rond de Middellandse Zee, ooit binnengehaald als gastarbeiders, nu gevestigd als soms weinig welkome zogenaamde minderheidsgroepen.

Op al deze fronten hebben de landen die nogal aanmatigend besloten hebben zich per 1992 Europa te noemen een rekening met zichzelf te vereffenen. De implicaties van deze boetedoening zijn niet alleen politiek, maar ook cultureel van doorslaggevende betekenis.

3.2. DE GEVOLGEN VOOR KUNST EN CULTUUR

Al meer dan veertig jaar lang verkeert Europa in verwarring over de betekenis van zichzelf in het licht van de wereldgeschiedenis, over goed en kwaad en - in nauw verband daarmee - over de betekenis en ontwikkeling van zijn eigen kunst en cultuur.

Het belangrijkste gevolg daarvan is dat Europa in zijn denken over zijn eigen culturele ontwikkelingen weinig consistent is en de afgelopen decennia nogal wisselvallig is gebleken in zijn inspiratie-bronnen en perspectieven. Het eerste terrein waarop dat duidelijk wordt is onze houding tegenover de cultuur uit andere delen van de wereld. Trommels uit Afrika, truien uit Peru of muziek uit India worden hier naar toe gehaald, nu eens als uitingen van een exotische cultuur, in de vorm van een toeristische snuisterij, maar ook bewonderd als onderdeel van een

tegencultuur om zijn 'puurheid' of veronderstelde mystieke en oosterse kracht. In beide gevallen wordt wat van ver komt gekoesterd in zijn anders-zijn. In zijn toeristische vorm als een soort 'vakantie' van de eigen cultuur, in zijn alternatieve, soms protesterende, vorm als heilsboodschap voor onze eigen, bloedeloos geachte, cultuur.

Maar de cultuur uit de derde wereld kan ook fungeren als inspiratiebron voor onze eigen culturele en kunstzinnige ontwikkelingen. Vooral de popmuziek is er in de jaren na de tweede wereldoorlog met grote vitaliteit in geslaagd de muzikale uitingen van vrijwel alle werelddelen in zich op te nemen. Op dit ogenblik worden vooral Afrika en de eilanden in het Caraïbisch gebied (her)beleefd als leverancier of zelfs 'root' van muziekvormen. In de meer klassieke (ook wel ernstig genoemde) kunstvormen wordt de rest van wereld via festivals (o.a. Holland Festival) geïmporteerd en door beoefenaren van de muziek en dans voor eigen inspiratie aangewend (zoals o.a. blijkt uit het aboriginals-project van Van Danzig bij Het Nationaal Ballet of de Indianen-dansen van Limon bij het Nederlands Danstheater vorig jaar). Dit - vaak onderling tegenstrijdige - gebruik van verre culturen kan niet alleen worden beschouwd als het ontwikkelen van een wereldomvattende blik, die al vanaf de jaren twintig in Europa gaande is, maar laat ook zien hoezeer Europa in verwarring verkeert waar het zijn eigen culturele plaats in de wereld betreft.

Een tweede gebied waarop onze Europese verwarring al lange tijd zichtbaar is betreft de onderlinge verhouding tussen wat volkscultuur en elite-cultuur genoemd kan worden. Er bestaat op ons continent een - vanuit de tweede wereldoorlog begrijpelijke - vorm van cultuurpessimisme die het ons moeilijk maakt de voorkeuren van de gemene man als gegeven te aanvaarden. Het volk blijkt - aan zichzelf overgelaten - in staat te zijn te kiezen voor het slechte, dan moet het evenzeer in staat worden geacht een collectieve voorkeur te ontwikkelen voor het lelijke. Het is slechts een kleine stap er vervolgens van uit te gaan dat de volksvoorkeur zich dus altijd zal richten op wat lelijk en verderfelijk is. Zo kent Europa een rijke traditie in het beschimpen van de massa-media, van film tot televisie en popmuziek, waarin het volk wordt voorgesteld als een verzameling dommeriken, met genoemde media als toonbeelden van hun domheid.

Mede om die reden richt het kunstpatronaat dat in vrijwel alle West-europese landen van overheidswege wordt uitgeoefend zich bijna uitsluitend op de overblijfselen van een negentiende eeuwse kunstpraktijk: opera, ballet, theater, traditioneel beoefende beeldende kunst, literatuur en de opleidingen die voor deze kunstvormen in stand worden gehouden, academies, conservatoria en balletscholen. Waar in een land als de Verenigde Staten (en in mindere mate Engeland) toneelspelers het als vanzelfsprekend beschouwen in hun beroep zowel voor de film, de televisie, en in het

theater te werken, iemand als Leonard Bernstein zowel Strawinsky dirigeert als - met dezelfde trots - componist van de musical The Westside Story is, wordt overal in Europa een nogal strikte scheiding tussen kunst en vermaak gehanteerd, die componisten in twee kampen verdeelt, die het musici bijna onmogelijk maakt het werken in een serieus symfonieorkest te combineren met zogenaamde lichte muziek, die verhindert dat Hans van Maanen de balletten van Penny de Jager zou choreograferen en die ertoe heeft geleid dat de musical in vrijwel geheel Europa non-existent is. Tegelijk wordt in bijna alle Europese landen ervaren dat een dergelijk eenzijdig patronaat vanuit een democratische overheid moeilijk te legitimeren valt en kent het cultuurbeleid dus doelstellingen van spreiding, of worden anderzijds modulaties aangebracht om ook meer 'volkse' kunst- en cultuurvormen te begunstigen. Zo subsidieert Nederland ook de Jazz en de Popmuziek en doet Frankrijk sinds het bewind van Jacques Lang ook aan de bevordering van de mode en kennen bijna alle landen steun toe aan amateurs en aan kunstzinnige vorming.

Een derde uiting van onze verwarring is terug te vinden in wat samengevat kan worden als ons trauma met Het Moderne. Begonnen in de jaren twintig van deze eeuw, heeft vooral de periode na 1945 de merkwaardige ontwikkeling te zien gegeven dat Het Moderne zich in vrijwel alle kunstvormen bijna volledig heeft losgemaakt van zowel de negentiende eeuwse overlevering als van de grote ontwikkelingen in deze eeuw. Dat geldt voor de Moderne Muziek sinds Arnold Schönberg, de Moderne Beeldende Kunst vanaf Mondriaan, het Moderne Theater sinds Artaud, en wat later de Moderne Film vanaf de Nouvelle Vague.

Vooraf in de jaren zestig en zeventig hebben de Modernen zich per kunstvorm verzameld op relatief kleine eilanden en eilandjes, waar zij, van overheidszijde meer of minder intensief gesteund, zich vooral met zichzelf en elkaar bezig houden. Dat het Grote Publiek zich nogal hardnekkig afzijdig houdt van de resultaten van deze kunstzinnige experimenten wordt in veel gevallen vanzelfsprekend gevonden of zelfs gezien als bevestiging van de juistheid van het Nieuwe dat wordt gepredikt. Want heeft de geschiedenis niet geleerd dat het grote publiek tot het slechte en lelijke geneigd is ?

Zoals het slechte geweten in politiek opzicht aanleiding geeft tot het stilzwijgen en doen-alsof-er-niets-aan-de-hand-is van iemand als Franz Joseph Strauss aan de ene kant, of de radikaliteit van een RAF aan de andere, zo leidt datzelfde slechte geweten in de kunst ertoe dat de oude negentiende eeuwse kunst van overheidswege werd gesteund, maar tegelijk zijn radicale tegenhangers in de Moderne Kunst. Hoe verlamdend voor een werkelijke ontwikkeling deze spagaat tussen radikaliteit en traditie is, moge blijken uit het feit dat zelfs onze radikaliteit in een traditie versteend lijkt te zijn.

De avant garde van de Moderne Beweging beroept zich nog steeds op voorgangers die vaak al jarenlang dood en begraven zijn en er in de tussenliggende periode evenmin in zijn geslaagd een groot publiek van de waarde van hun vernieuwingsgezindheid te overtuigen. De grootvaders van de kunstzinnige en culturele revoluties, Webern, Schönberg, Wittgenstein, Artaud en Eisenstein, zijn er ondanks een ijverige horde volgelingen, niet in geslaagd hun invloed op het culturele leven tot gelding te brengen.

De traditie en de moderne kunst staan beiden in hun gesubsidieerde uitingsvormen nogal beweging-loos tegenover elkaar terwijl intussen de electronische massacultuur aan hen voorbij trekt.

Europa likt politiek en cultureel zijn wonden. Of beter gezegd: is bezig de laatste pleisters te verwijderen. Want de tijd is gekomen om onze ongerijmdheden en wisselvalligheden onder ogen te zien en met ons eigen verleden in het reine te komen. Als Europa 1992 in cultureel opzicht enige betekenis zal hebben dan is het deze: dat wij ons bevrijden van een verlamdend, veelkoppig en onverwerkt schuldbesef. Waarin niet langer geprobeerd wordt het verleden te ontkennen door vruchtloze radicaliteit of een even uitzichtloos vasthouden aan oude tradities. Na veertig jaar Pax Americana is de tijd er nu ook rijp voor.

In alle Europese landen zijn dezelfde processen van heroriëntatie aan de gang die ons zullen kunnen bevrijden uit de geschetste culturele spagaat tussen eigendunk en verquizing, tussen vernieuwing en traditie.

Die ons een oplossing zullen kunnen bieden voor onze omgang met elkaar, met Oost-Europa, met de Verenigde Staten en met Japan, die mogelijkwijs een brug kunnen slaan tussen volkscultuur en massamedia aan de ene kant en een elitecultuur aan de andere en die vorm kunnen geven aan onze gespleten verhouding tot onze oud-koloniën, zowel in de derde wereld als in eigen land.

3.3. EEN EERSTE SAMENVATTING

De politieke en culturele ontwikkelingen, zoals in de voorgaande hoofdstukken beschreven, hebben vrij vergaande implicaties voor wat we in cultureel opzicht van 'Europa 1992' mogen verwachten. Een geïntegreerd cultuurbeleid vanuit Brussel is een fictie en zal dat voorlopig moeten blijven. Daarvoor is de uitverkiezing van de huidige twaalf te toevallig en zijn de loyaliteiten en verbindingen met landen daarbuiten te intensief. Ons cultuurpessimisme, ons minderwaardigheidscomplex tegenover de cultuur van de Verenigde Staten, Japan en de Derde Wereld, hebben ons cultureel zelfbewustzijn ondergraven en traditie en vernieuwing in de kunst in een versteende positie tegenover elkaar geplaatst.

'Europa' is al 40 jaar bezig zich een nieuw cultureel perspectief en zelfbewustzijn te verwerven. Als we daarin slagen zal dat grote veranderingen teweeg brengen in onze gespleten waardering voor traditie en vernieuwing, massacultuur en elite-kunst. Ook het kunstbeleid van de diverse Europese landen zal daarmee ingrijpend veranderen. De uitkomst van deze ontwikkelingen zal bepalend zijn voor het cultureel aanzien van Europa. Duidelijk zal zijn dat 1992 -het vrij verkeer van goederen, diensten en personen- op deze fundamentele processen weinig tot geen invloed heeft.

Begeleid door bovenstaande overwegingen wordt in de hiervolgende hoofdstukken nagegaan wat de zekere, waarschijnlijke en mogelijke veranderingen zullen zijn voor de muziek en de dans in een Europa zonder binnengrenzen voor goederen, diensten en personen en binnen een juridisch kader dat met meer of minder nauwlettendheid erop zal toezien dat nationale steunmaatregelen geen concurrentievervalsing tussen nationale bedrijvigheid veroorzaken. Aan het slot zal worden opgesomd wat de reactie van de Nederlandse overheid op deze veranderingen zou kunnen of moeten zijn.

4. VERSCHIEDENHEID IN VOGELVLUCHT

Vergelijkende studies naar cultureel gedrag en cultuurbeleid in de verschillende Europese landen zijn schaars en vaak weinig zeggend ⁽³⁾. Het aantal invalshoeken is groot. Vanuit een vooral toeristisch perspectief is Duitsland het land van de grote dichters en schrijvers, Oostenrijk (lees: Wenen) het land van Mozart, staat Italië voor opera en Spanje voor Flamenco. Frankrijk ziet zichzelf graag als bakermat van alle cultuur. Dergelijke toeristische noties zijn niet onwaar, maar sterk geënt op ons culturele verleden en vaak vertekend. Zo heeft Le Figaro ter gelegenheid van zijn 10-jarig bestaan op 22 oktober 1988 een speciaal nummer uitgebracht waarin het beeld van Frankrijk in het buitenland wat nader is onderzocht. Daaruit bleek dat Fransen door veel buitenlanders 'zelfgenoegzaam' gevonden werden en dat met Franse cultuur vooral het eten en de mode werden bedoeld. Schilders en schrijvers bleken vaak pas op de 4e of 5e plaats te komen, vaak nog na de grote Franse staatsmannen (Napoleon en De Gaulle).

Wat minder toeristisch zou een poging kunnen worden ondernomen inhoudelijke voorkeuren en sterke punten van de diverse landen in de Europese Gemeenschap te beschrijven. In het volgende hoofdstuk wordt hiervoor een aanzet gegeven door de kenmerken van het Nederlandse culturele leven af te zetten tegen wat mij bekend is uit het buitenland.

Een tweede invalshoek is na te gaan hoe het cultuurbeleid van de diverse overheden zich tot elkaar verhoudt. Hiertoe zijn aanzetten gegeven door de Raad van Europa, de Unesco, in de studie van T. Kamphorst (zie noot 3) en door de Harmonisatieraad Welzijnsbeleid ⁽⁴⁾. Op het deelterrein van het buitenlands cultureel beleid is een dergelijke vergelijkende studie gedaan door de WRR ⁽⁵⁾. Uit deze studies zijn een aantal beperkte conclusies te trekken:

1. In alle landen van de Europese Gemeenschap is sprake van een vrij actief cultuurbeleid van de overheid. Overal ontstonden aan het einde van de jaren vijftig aparte ministeries of deelministeries voor cultuur en overal stegen vanaf dat moment de budgetten. Een goede vergelijking van de omvang van de overheids-bemoeienis met cultuur is niet te maken, omdat de definitie van cultuur in elk land verschillend is, maar grote verschillen (afgemeten naar de totale landsbegroting) lijken er niet te bestaan. Het schommelt tussen de één en de anderhalf procent van de begroting.
2. In alle landen is sprake van een inhoudelijke beleidsontwikkeling tussen de jaren '50 - '80 die kan worden gekenschetst in de trits: verheffing-spreiding-democratisering-kwaliteit.

3. Er is in de meeste landen weinig wettelijk geregeld (met uitzondering van Griekenland en Denemarken).
4. In veel landen (vooral de noordelijke) is er een decentralisatie-tendens gaande. Het zwaartepunt van het cultuurbeleid komt in toenemende mate te liggen bij stedelijke en regionale overheden. Wel zijn er grote verschillen in de uitwerking daarvan. Zo is het cultuurbeleid - maar ook ander beleid - in Frankrijk (nog) zeer centralistisch en in Duitsland verregaand gedecentraliseerd.
5. Er blijken - niet systematisch onderzocht - grote accentverschillen naar kunstvorm te bestaan. Zo wordt in Italië bijna geen geld uitgegeven aan scheppende kunstenaars en gaan in Frankrijk en Engeland de budgetten voor een groot deel op aan een paar prestigieuze instellingen als de nationale musea, opera, ballet en het nationale theater (in Engeland is dit aandeel de laatste jaren sterk gezakt).

Een derde invalshoek wordt geboden wanneer gekeken wordt naar de motieven en drijfveren die landen hebben om van overheidswege een cultuurbeleid te voeren. Deze 'cultuurideologie' komt in de meeste studies slechts zijdelings aan de orde, maar is mijns inziens van groot belang omdat het deze ideologie is die de discussies over de 'culturele ruimte' in Europa zal bepalen.

Het culturele denken in de Scandinavische landen kenmerkt zich door een grote gerichtheid op de eigen bevolking. Cultuur wordt daar vaak zeer breed gedefinieerd, zodat ook tuinieren en de inrichting van het eigen huis als cultuur worden opgevat. Cultuurbeleid richt zich dan ook in sterke mate op de amateuristische kunstbeoefening, de kunstzinnige vorming en lokale evenementen waar professionele en amateuristische kunstbeoefening door elkaar heen lopen. Cultuur in Scandinavië is in de allereerste plaats Volkscultuur met een bijzonder accent op activiteiten buiten de deur, waarschijnlijk om het drinken thuis tegen te gaan. Vanuit deze optiek bestaat er ook een zekere weerzin tegen de massamedia, die niet het zelf doen, maar vooral het passief (thuis) consumeren bevorderen. Het is vanuit deze ideologie ook weinig verwonderlijk dat de Scandinavische kunstinstellingen buiten eigen land geen grote naam of faam bezitten.

In Frankrijk heeft lange tijd eenzelfde weerzin tegen de massamedia bestaan, maar deze werd daar gevoed door juist een sterk elitair culturbesef. Cultuur stond daar tot voor kort gelijk aan Grote Kunst, d.w.z. opera, theater, literatuur. De massamedia werden beschouwd als domme afleiding, dan wel als hinderpaal in de noodzakelijke beschavingsarbeid die met betrekking tot kunst verricht

moet worden. De komst van Jacques Lang markeert tot op zekere hoogte een kentering in dit denken.

Massamedia, film (en mode) kregen onder zijn bewind juist extra aandacht en steun. De argumentatie daarvoor is echter niet wezenlijk veranderd. Niet de televisie op zich is slecht, maar het feit dat we 'voor een Japans toestel Amerikaans amusement' genieten. Extra steun aan de Franse massamedia is noodzakelijk om de 'Amerikanisering' tegen te gaan en de Europese, maar vooral Franse cultuur meer onder de aandacht te brengen om aldus een proces van 'mentale dekolonisatie' op gang te brengen. Fransen zijn dan ook de sterkste pleitbezorgers voor een mediarijchtlijn die minimaal 30% of zelfs 60% eigen - nationaal of Europees-programma voorschrijft. In Frankrijk bestaat veel minder aandacht voor amateurisme en de zelfwerkzaamheid van alle Franse burgers. Cultuur wordt dik en zeer Frans geschreven (het is niet toevallig dat Frankrijk tot nu toe het meest in botsing gekomen lijkt te zijn met de EG) en de Franse cultuur wordt agressief over de grens gebracht.

Ook in Italië lijkt de nadruk vooral te liggen op een opvatting van Hoge Cultuur. Over de ideologie van het cultuurbeleid in Griekenland en Spanje is mij veel minder bekend. Dit wordt vermoedelijk niet uitsluitend veroorzaakt door de grotere afstand en taalbarrière, maar ook doordat in die landen een actief cultuurbeleid van jongere datum en nog minder uitgesproken is.

Duitsland, Nederland en Engeland stemmen met elkaar overeen in hun pogingen tussen deze cultuuropvattingen een middenpositie te formuleren. Cultuurbeleid is daar én de steun aan amateurisme en kunstzinnige vorming, én de instandhouding van grote professionele kunstinstellingen. Ook afkeer - vanuit cultuurbeleid - van de televisie is in deze landen genuanceerder dan in Scandinavië of Frankrijk. Televisie wordt op zijn minst gezien als een mogelijk verspreidingskanaal voor cultuurproducten en soms zelfs als op zichzelf te waarden producent van culturele waarden. Een verschil tussen Duitsland en Nederland aan de ene kant en Engeland aan de andere kant is dat Engeland veel minder last heeft gehad van de 'culturele revolutie' en de daaruit voortvloeiende nadruk op het Moderne uit de jaren zeventig. Zowel in Duitsland als in Nederland hebben het Nieuwe Toneel en de Moderne Muziek gezorgd voor omwentelingen in het bestel en hebben grote invloed gehad op de gesubsidieerde kunstproductie en het kunstonderwijs.

In Engeland is de invloed van de anti-kunst veel geringer geweest en is er minder aandacht en geld voor vernieuwing en experiment, ook als dit geen publiek weet te vinden. Deze cultuuropvattingen weerspiegelen de in het vorige hoofdstuk genoemde moeizame verhouding tussen massacultuur en elite-kunst, tussen traditie en vernieuwing en we vinden er de sporen in terug van onze tweeslachtige houding tegenover de Verenigde Staten.

Deze cultuuropvattingen komen ook tot uiting in de overheidsbestedingen aan kunst en cultuur. Voor alle landen geldt dat het meeste geld wordt besteed aan het 'behoud van het cultureel erfgoed' i.c. monumenten, musea, bibliotheken en archieven.

Maar in de besteding van de rest van de middelen bestaan er accentverschillen tussen de diverse landen. Zo ligt het accent in Scandinavië meer op kunstzinnige vorming en volkshogescholen (zogenaamde culturele kringen), in Frankrijk meer op de grote prestigieuze instellingen en wordt vooral in Nederland relatief meer geld uitgegeven aan vernieuwing en experiment. Maar zeker zo belangrijk is het effect dat deze ideologische invalshoeken hebben gehad op de inhoud van het kunstonderwijs. In de zuidelijke landen is het kunstonderwijs in omvang en aantal relatief weinig ontwikkeld en naar inhoud gericht op - klassieke prestaties. In Scandinavië is het onderwijs daarentegen veel meer gericht op de eigen ontplooiing en daardoor naar internationale maatstaven gemeten nogal vrijblijvend. Ook in dit opzicht nemen Duitsland en Nederland een middenpositie in, of minder mooi gezegd, verkeren zij hierover in verwarring. Vrijblijvendheid en kwaliteit zijn in beide landen problematische discussie-onderwerpen. Engeland lijkt het meest stabiele evenwicht bereikt te hebben. In een filosofie van 'education' wordt volgens gerichte, vrij ambachtelijke, normen onderwijs aan iedereen geboden. Over die normen bestaat weinig verschil van mening, maar het staat iedereen vrij aan dit onderwijs deel te nemen, ook al weet je van tevoren, of kom je daar na korte tijd achter, dat er voor jou geen carrière als kunstenaar zal zijn weggelegd.

Het spreekt vanzelf dat de hierboven geschetste typologie op papier mooier oogt dan de veelvormige werkelijkheid rechtvaardigt. Binnen elk land zijn er hoofd-, tegen- en substromingen die een eenduidige typering onmogelijk maken. Maar dat neemt niet weg dat het aangegeven verschil in ideologie aanwijsbaar is en gevolgen heeft voor het 'culturele domein' na 1992. Frankrijk stelt zich nu al sterk verdedigend en protectionistisch op. Niet alleen tegenover Amerika en Japan, maar ook tegenover de andere Europese landen. Nederland en Duitsland verkeren in onzekerheid over hun toekomst en Scandinavië (i.c. Denemarken) lijkt aan de discussie nog niet erg mee te doen.

Op de gevolgen van deze typering voor het kunst(vak)onderwijs kom ik verderop nog uitvoerig terug.

5. HET EIGENE AAN DE NEDERLANDSE CULTUUR

'Frysia non cantat' vonden de Romeinen toen zij hier gekomen waren, ons overwonnen hadden en het verder grotendeels voor gezien hielden. Wanneer Nederland vandaag de dag vergeleken wordt met andere landen van Europa valt die uitspraak niet meer staande te houden. Integendeel, Nederland kenmerkt zich door een verhoudingsgewijs rijk, gevarieerd, breed vertakt, ruim gesubsidieerd en op sommige onderdelen kwalitatief internationaal erkend kunst- en cultuurleven.

De rijkdom van onze (muziek-)cultuur vinden we vooral in het grote aantal mensen dat eraan deelneemt. Voorzover er vergelijkende cijfers zijn van bezoekcijfers aan al of niet gesubsidieerde kunst- en cultuuruitingen blijkt daaruit dat Nederland daarin niet voorop loopt. In de vele middelgrote provincie-steden in West-Duitsland wordt de schouwburg (in het bijzonder de opera) vaker bezocht dan in Nederland, en hetzelfde geldt voor inwoners van grote steden als Londen of Parijs, Rome of Milaan. Maar het aantal bezoeken per 1.000 inwoners is hier zeker groter dan in dat deel van Frankrijk dat niet Parijs heet, het midden en noorden van Engeland en grote delen van Spanje, Italië en Griekenland. Wanneer gekeken wordt naar het kunstzinnig amateurisme mag aangenomen worden dat de deelname in Nederland daaraan vele malen groter is dan in andere delen van Europa. Misschien dat de Scandinavische landen (maar ook deze uitspraak is niet gebaseerd op harde cijfers) in hun verenigings- en thuiscultuur nog het meest op ons lijken.

De gevarieerdheid van ons culturele leven bestaat eruit dat wij hier zowel professioneel als amateuristisch in alle kunstvormen actief zijn. We dansen misschien minder mooi dan de Flamenco-dansers in Andalusia, we barsten minder gemakkelijk uit in een Aria van Verdi dan de café-bezoeker in Milaan of Florence, maar op weinig andere plaatsen worden door zoveel mensen zoveel verschillende kunstvormen beoefend.

De breedheid van ons culturele leven vinden we terug in het feit dat zoveel verschillende bevolkingsgroepen, zowel naar sociaal-economische positie als naar regio op de één of andere manier aan het culturele leven deelnemen. Als Rudy Kousbroek naar Parijs verhuist omdat hij alleen in Frankrijk zegt een cultureel en intellectueel klimaat van voldoende niveau aan te treffen, dan denkt hij aan de Parijsenaar en van hen nog aan alleen diegenen die de juiste café's bezoeken. Hij kan dan niet de Franse boer in de Provence bedoelen. Wie Engeland aanprijst om zijn alom-aanwezige theaters heeft daarbij alleen Londen op het oog. Wat de breedte van deelname aan het culturele leven betreft, kunnen we vermoedelijk het best worden vergeleken met West Duitsland.

In de andere landen van de EG is het culturele leven - op te vatten als interesse in en deelname aan de literatuur, het muziek- en theaterleven of de beeldende kunst - niet alleen geringer, maar ook meer voorbehouden aan een kleine elite.

Wat de ruimheid van overheidssteun aan de kunst en cultuur betreft neemt Nederland in Europa een eenzame topositie in. Internationale vergelijkingen zijn weinig voorhanden (6), methodologisch van dubieuze aard en veelal van Amerikaanse herkomst waardoor Nederland nogal eens over het hoofd wordt gezien. Netzler plaats Nederland in 1978 met ruim 70 dollar per hoofd van de bevolking kunst-subsidie aan de internationale top. Ook in andere vergelijkingen scoort Nederland altijd hoog, soms in gezelschap van Canada. Wanneer meer concreet gekeken wordt naar het aantal gesubsidieerde kunstenaars en kunstinstellingen wordt dit kwantitatieve beeld bevestigd. Engeland (Londen) heeft meer theaters, Duitsland heeft meer operahuizen en operorkesten, maar het aantal gesubsidieerde toneelgezelschappen, beeldend kunstenaars (in elk geval tot aan de afschaffing van de BKR), het aantal conservatoria, kunstacademies, toneel- en balletscholen, gesubsidieerde instellingen voor kunstzinnige vorming en bibliotheken per hoofd van de bevolking is nergens zo groot als in Nederland. Subsidies voor jazz, kamermuziek en filmhuizen komen in het buitenland bijna niet voor en de omvang van de steun aan letteren, componeren, muziekdocumentatie en -uitgave is nergens zo groot als hier.

Ook ten aanzien van de overheidssteun geldt weer dat hij niet alleen groter is dan elders, maar ook dat hij veel gespreider is. In Frankrijk gaat meer dan de helft van alle overheidssteun voor Cultuur naar Parijs, in Oostenrijk is Wenen topbegunstigde. In Nederland neemt Amsterdam weliswaar ook een vooraanstaande plaats in in vergelijking met andere steden, maar de afstand tussen de hoofdstad en de rest van Nederland is aanzienlijk kleiner dan elders in Europa.

Tenslotte doet Nederland op enkele gebieden ook op 'topniveau' duidelijk mee. Het zijn niet alleen 'brede en trage rivieren in zompig laagland', maar het Concertgebouw-orkest, onze twee grote dansgezelschappen Het Nationaal Ballet en het Nederlands Danstheater zijn op de buitenlandse podia veel gevraagd, in kleinere kring staat de Oude Muziek in Nederland hoog aangeschreven, op het gebied van de vormgeving bestaat er een vrij brede internationale erkenning, en iedere generatie telt enkele beeldend kunstenaars of schrijvers die internationaal 'doorbreken'.

Tot zover een eerste brede schets. Het beeld van de Nederlandse cultuur dat daarin naar voren komt is tamelijk egalitair en gedifferentieerd. Het is gemakkelijk hierin de van oudsher weinig hiërarchische samenlevingsstructuur te herkennen. Zo bestaat de schoonheid van Amsterdam uit een

verzameling op zichzelf staande grachtenpanden die door hun stijlvereenkomsten toch een besef van eenheid geven en daarmee weerspiegelt het de rijkdom van een - voor die tijd brede - klasse van notabelen. Andere hoofdsteden van Europa (Venetië en Brussel uitgezonderd) ontlene daarentegen veel van hun schoonheid aan paleizen. Onze niet-monarchale traditie, dit soms bijna anti-hiërarchische besef, dit 'doe-maar-gewoon-dan-doe-je-gek-genoeg' heeft ervoor gezorgd dat de klasse-tegenstellingen binnen ons land aanzienlijk minder hevig zijn dan in landen als Italië, Spanje, Frankrijk of Engeland, dat ons onderwijsstelsel een evenwichtiger kwaliteit kent dan in deze landen, en dat we er altijd weer op uit de zegeningen van de rechtsstaat en verzorgingsstaat uit te dragen, juist aan die groepen die er - nog - geen deel aan hebben. De hiervoor geschetste eerste contouren van ons culturele leven laten zien dat we daar in de loop van deze eeuw relatief goed in zijn geslaagd.

De keerzijde van deze medaille is echter dat ons land vrij veel middelmaat tot de gelederen van de professionele, dat wil zeggen van overheidswege betaalde, kunst heeft toegelaten. Vanuit zowel Engeland als Duitsland wordt met enige verbazing vastgesteld hoeveel dansers, musici (en andere kunstenaars) ons land zegt te tellen. Duitsland kampt op dit moment met het probleem dat bijna alle subsidiegeld vast zit in lokale gebouwen en gezelschappen en dat er bijna geen geld is voor wat daar de 'freie groepen' genoemd worden. Vanuit die positie kijkt men met een zekere jaloezie naar onze overdaad aan kleine ad-hoc groepen. Vanuit Engeland wordt de kwaliteit van al die gezelschappen en gezelschapjes echter niet erg hoog aangeslagen.

In Londen werd vooral veel verwacht van de kanaaltunnel die in aanbouw is en het daarop aansluitende net van TGV's. De 'gouden driehoek', zoals Londen, Parijs en Amsterdam daar werden genoemd, komen dan in een snelle verbinding met elkaar te staan (reistijden van 2 tot 3 uur) en zouden een sterke impuls kunnen geven aan een nu al opkomend kunst-toerisme, daar ook wel kunst-pendel genoemd.

6. MUZIEK EN BELEID IN NEDERLAND

Het is tijd de algemeenheden en cliché's te verlaten en zo precies als mogelijk na te gaan hoe het Nederlandse muziekleven en de rol van de overheid daarin zich verhouden tot het buitenland. Ook zal worden ingegaan op de vraag hoe internationaal dat muziekleven op dit moment (al) is, zowel wat betreft de deelname van buitenlanders aan onze muziekinstellingen als, omgekeerd, de mate waarin Nederlandse musici en orkesten emplooi elders (kunnen) vinden. De aangehouden volgorde zal van 'klein naar groot', van amateur naar professional en van individu naar industrie zijn. Aan het slot van elke paragraaf zal kort worden nagegaan welke veranderingen er tot 1992 op het betreffende terrein te verwachten zijn.

In hoofdstuk VIII komen de belangrijkste kwesties die hier naar voren komen nog eens samengevat terug.

6.1. DE MUZIEKAMATEURS

Nederland telt grote aantallen muziekamateurs, zowel zingend als spelend. Ons kerkelijk reformatorisch verleden heeft grote invloed gehad op het bestaan van de vele (kerk)koren en in de afgelopen 25 jaar is het aantal mensen dat een muziekinstrument bespeelt sterk toegenomen. Er wordt dan ook van hoog tot laag in alle muziekstijlen gespeeld en gezongen.

Het aandeel van de overheid in deze sector is zeer gering. De deelnemers organiseren en financieren hun eigen liefhebberij, de bijdrage van de overheid beperkt zich tot enkele koepelorganisaties en bedraagt niet meer dan enkele procenten van de totale geldstroom die er hierin omgaat. Vanuit het georganiseerde muziek-amateurisme worden al vrij lang internationale uitwisselingen gehouden. Nederland is zelf ontmoetingsplaats voor de internationale Harmonie en Fanfare in het Wereld Muziek Concours in Kerkrade en door het jaar heen reizen veel gezelschappen op uitwisselingsbasis naar het buitenland. De reislust beperkt zich zeker niet tot Europa, ook de landen uit het oostblok en de Verenigde Staten maken deel uit van de uitwisseling.

Deze uitwisseling is van groot belang, niet alleen vanwege de muzikale impulsen die eraan worden ontleend, maar - en misschien wel vooral - omdat daardoor op een vrij intensieve manier contacten met 'vreemdelingen' worden gelegd, op een manier die de toerist niet kan belevén. Meestal wordt er bij elkaar gelogéerd en vormt een dergelijke muziekkreis een ingrijpende kennismaking met mensen uit vreemde, op zijn minst andere, culturen.

Er valt in het reisgedrag van amateurs weinig verandering te verwachten. De opening van de grenzen, noch de te

verwachten Europese regelgeving zal op het niveau van amateurs veel invloed hebben. De -geringe- subsidie die er voor uitwisselingen beschikbaar is, is goed besteed en wordt, zolang hij gegeven wordt onder voorwaarde van uitwisseling, vanuit Brussel niet bedreigd.

6.2. DE KUNSTZINNIGE VORMING

Het aantal mensen dat muziekles heeft is zeer groot. Ongeveer een derde deel daarvan heeft gesubsidieerd les bij een muziekschool. In Scandinavië, België en delen van Duitsland wordt vermoedelijk even veelvuldig muziekles genomen, in de andere Europese landen is dat veel tot heel veel minder.

De bijdrage van de overheid - bijna uitsluitend lokaal - bedraagt vermoedelijk rond de 30% van de totale geldstroom die er met de kunstzinnige vorming is gemoeid en bestaat uit de financiering van muziekscholen (160) en creativiteitscentra (100) en enkele koepelorganisaties.

De wijze waarop het gesubsidieerde lessysteem opereert wijkt op een aantal belangrijke aspecten af van dat in ons omringende landen. In België kennen de muziekscholen graden ('prijzen'), waarvan de hoogste toegang geeft tot het muziekvakonderwijs. Daar vormt de muziekschool dus een reguliere vooropleiding voor het conservatorium. Een dergelijk systeem bestaat ook in Frankrijk, maar daar is het aantal muziekscholen en leerlingen zoveel kleiner, dat het daardoor onvergelijkbaar wordt. In België vormt de muziekschool net als bij ons een breed toegankelijke voorziening, maar maakt daar wel deel uit van het reguliere muziekonderwijs-systeem.

In Engeland - dat relatief minder muziekscholen heeft dan wij, maar wel weer meer dan in Frankrijk - maakt het muziekonderwijs, evenals de overige disciplines in de kunstzinnige vorming, onderdeel uit van wat bij ons het best vergeleken kan worden met een cultureel centrum. Men gaat naar een Artcentre voor een voorstelling, een tentoonstelling, voor lessen muziek, beeldende vorming of voor een lezing over literatuur.

Een door verschillende betrokkenen geformuleerd zwak punt van de kunstzinnige vorming in ons land is de nogal gebrekkige theorie-vorming rond de kunstzinnige vorming, vooral op didactisch terrein. Deze zwakte deelt Nederland overigens met de meeste landen op het vaste land van Europa. Daar is de laatste jaren de nadruk van de onderwijskundige bemoeienis sterk gelegd op macro-verschijnselen als doorstroming, milieu-gebonden verklaringen voor schoolsucces of op politieke onderwijs hervormingen. De theoretische aandacht voor didactische processen is daarmee wat op de achtergrond geraakt, waardoor vooral de Angelsaksische landen op dat terrein een voorsprong hebben opgebouwd. De kwaliteit van het muziekonderwijs aan amateurs is internationaal moeilijk vergelijkbaar.

In elk geval wordt er vanuit de Nederlandse vakopleidingen (zie ook daar) meer aandacht besteed aan het leren lesgeven dan bij de meeste andere Europese landen.

De bestaande verschillen zijn interessant en kunnen voor Nederland een impuls betekenen voor de uitbouw van de instellingen voor kunstzinnige vorming in 'Belgische' of 'Engelse' richting. Het internationaal verkeer in de kunstzinnige vorming is gering. Er bestaat een internationale vereniging van instellingen voor kunstzinnige vorming, die vooral ervaringen en ideeën uitwisselt in regelmatige congressen.

'1992' zal op de kunstzinnige vorming weinig invloed hebben. De internationale contacten kunnen er wellicht wat door worden vergemakkelijkt, waardoor men van elkaar kan leren.

(Zie voor een uitvoeriger behandeling van het amateurisme en de kunstzinnige vorming de deelstudie van H. Mali.)

6.3. HET MUZIEKONDERWIJS OP LAGERE EN MIDDELBARE SCHOOL

In Nederland is het muziekonderwijs in het basis- en voortgezet onderwijs voor 100% overheidsafhankelijk (ministerie van Onderwijs en Wetenschappen). Hoe dit onderwijs zich verhoudt tot dat in andere Europese landen is mij niet bekend. In alle Europese landen wordt in het lager onderwijs gezongen en soms gespeeld. Als de plannen voor de 'basis-vorming' in Nederland doorzetten zal muziek hier ook in alle vormen van voortgezet onderwijs een verplicht vak zijn.

Op een flink aantal scholen bestaat de mogelijkheid muziek (of beeldende vorming) als eindexamenvak te kiezen. Dat is zeker niet in alle andere landen van Europa het geval.

Een probleem is echter dat veel van het muziekonderwijs op school hier niet goed wordt gegeven (⁷). Ook op dit terrein lijkt er sprake van een tekort aan theoretische basis (om niet te spreken van verwarring). Het feit dat muziek een volwaardig vak op school is (zal worden) lijkt ons land in elk geval een zekere voorsprong te kunnen geven.

6.4. HET MUZIEKVAKONDERWIJS

Net als in het buitenland is het muziekvakonderwijs in Nederland voor 100% van overheidswege georganiseerd en gefinancierd. Er bestaan nauwelijks particuliere scholen op dit terrein, al wordt er wel vrij veel particulier les genomen bij 'losse' docenten. Wanneer we ons muziekvakonderwijs vergelijken met dat uit het buitenland, geldt in optima forma wat in het vorig hoofdstuk over ons cultureel klimaat in het algemeen werd gesteld: omvangrijk, breed, gevarieerd, maar zonder Europese 'top'.

Het muziek-vakonderwijs is van oudsher internationaal georiënteerd. De meeste conservatoria tellen aanzienlijke aantallen buitenlandse hoofdvakdocenten, zowel op de meer 'klassieke' instrumenten als in de lichte muziek en de jazz. Vaak zijn dezelfde musici aan onze orkesten verbonden (zie verderop). Er studeren ook vrij veel buitenlanders aan onze conservatoria, hetzij op eigen initiatief, op basis van een buitenlandse beurs of in het kader van een bilateraal cultureel verdrag. Zo telt het Sweelinck-conservatorium onder andere een aantal IJslandse studenten, die bij gebrek aan een goed conservatorium in eigen land, hier op een beurs zijn komen studeren onder voorwaarde dat zij na afloop van hun studie naar IJsland terugkeren om daar muziek te komen maken. Een niet onbelangrijk deel van hen prefereert echter na enkele jaren studie ons (muziek-) klimaat en probeert hier aan het werk te komen.

De toelatingseisen zijn voor alle studenten dezelfde, zowel kwalitatief als naar de hoogte van het inschrijvingsgeld. Problemen met 'Europa', zoals gemeld in de juridische voorstudie, kunnen zich hier dan ook niet voordoen. Wel worden soms quota gehanteerd om het aantal buitenlandse studenten aan een maximum te binden. Een dergelijke quotering zou in de toekomst wel eens onder druk kunnen komen te staan.

Nederland heeft geen speciale internationale trekpleisters in het muziekvakonderwijs. Weliswaar kan sinds Oscar Back worden gesproken van een Nederlandse viool-school die met enige regelmaat internationaal talent oplevert, maar deze 'school' lijkt geen uitgesproken internationale aantrekkingskracht te hebben. Dat lijkt wel te gelden voor de al genoemde breedte en variatie van ons muziekvakonderwijs. Vooral in het zuiden (België, Frankrijk, Spanje en Italië) is het muziekvak-onderwijs bijna uitsluitend gericht op de 'klassieke' instrumenten en op een bij voorkeur solistische carrière op dat terrein. De selectie is dientengevolge streng, het 'lesprogramma' smal en toegespitst. Voor Duitsland (en Oostenrijk) geldt in mindere mate hetzelfde. Het lessenpakket van de Nederlandse Conservatoria wordt gekenmerkt door een in verhouding tot andere Europese landen grote breedte en variatie.

Op enkele conservatoria wordt lichte muziek en jazz onderwezen, aan één conservatorium wordt zelfs popmuziek gegeven (dit gebeurt nergens anders in Europa), er bestaat een grote aandacht voor de lespraktijk als beroeps-perspectief en er is veel aandacht voor samenspel (kamer-muziek). Deze relatieve breedte en variatie heeft volgens sommigen nu al aantrekkingskracht op buitenlandse studenten evenals het pedagogisch accent dat hier meer dan elders wordt gelegd.

Verder heeft Nederland een echte 'naam' -gedeeld met België- in de oude muziek. De aantrekkingskracht van de Nederlandse conservatoria op buitenlanders zit hem dus niet in de eerste plaats in het aanbod van bepaalde 'top'-docenten, maar meer in de breedte ervan en niet in de

laatste plaats in de vele uitvoerings-mogelijkheden die ons muziekleven na de studie biedt.

Bij het voorgaande moet worden bedacht dat de genoemde breedte en variatie relatief van aard zijn. De in de vorige paragraaf genoemde theoretische en didactische achterstand ten opzichte van andere - niet muzikale of kunstzinnige- onderwijsvormen geldt ook voor ons land. Verder geldt dat ook in ons land het accent vrijwel uitsluitend ligt op de klassieke muziek, aangevuld met een tamelijk geïsoleerd circuit voor de modern-klassiek muziek. De muziekontwikkeling van de laatste veertig jaar is aan het muziekvak- onderwijs voorbijgegaan. Een echte school voor de Lichte Muse bestaat in Europa alleen in Graz (vooral jazz). Voor musical, filmmuziek, arrangeren en componeren in een andere dan de klassiek/ernstige stijl moet men nog steeds naar de Verenigde Staten.

Dat de Nederlandse muziekvakopleidingen vrij veel buitenlanders tellen is niet alleen het gevolg van een positieve beoordeling van de kwaliteiten van onze opleidingen of van ons muziekleven, maar wordt ook veroorzaakt door de relatief gemakkelijke en, zeker in vergelijking tot Engeland, zeer goedkope toelating tot het onderwijs. Een vakopleiding kost in Engeland enkele duizenden ponden, vaak het vijf- tot achtvoudige van wat een opleiding hier kost.

Ook institutioneel is er al sprake van een zekere internationalisering. In toenemende mate sluiten conservatoria (kunsthogescholen) samenwerkings- en uitwisselings-overeenkomsten met buitenlandse zuster-instellingen, ook buiten Europa. Via de NUFFIC (Netherlands University Foundation for International Cooperation) zijn er contacten met conservatoria (in oprichting) in ontwikkelingslanden, waarbij vanuit Nederland een bijdrage wordt geleverd in de oprichting van muziekvakopleidingen aldaar. Dit jaar werd in Stuttgart een vereniging van jazz-scholen opgericht.

Op 16 tot en met 18 mei 1990 zal in Amsterdam de oprichtingsconferentie van de European League of Performing and Fine Arts Colleges plaats vinden, onder het motto: 'Boundless Future for the Arts'. De League wil een structureel netwerk van kunstvakopleidingen vormen, waarin informatie over studieinhouden, uitwisseling en wederzijdse erkenning van programma's tot stand komt. Amsterdam zou in aanmerking kunnen komen als standplaats voor het centraal bureau van de League.

'1992' kan in het muziekvakonderwijs grote veranderingen teweeg brengen. De grootste verandering hangt af van wat er gebeurt met de diverse nationale onderwijsstelsels. Hierover bestaat nog veel onzekerheid. Er lijkt een begin te worden gemaakt met een totale vrijheid van studiekeuze voor alle studenten in Europa. Daartoe moeten studenten in staat worden gesteld hun beurs uit eigen land mee te nemen naar de opleidingsplaats van hun voorkeur.

Dat gebeurt ook nu al met enige regelmaat, maar meestal ingebed in culturele verdragen of institutionele uitwisselingen. Of de respectieve overheden, óf de instellingen zelf - en daar streeft de League naar - moeten elkaars opleidingen en diploma's wederzijds erkennen. Dan staat niets een internationaal verkeer van studenten meer in de weg. Onze opleidingen zijn van redelijke kwaliteit (zeker in verhouding tot de overige landen op het vaste land van Europa) en zijn juist in de breedte van het vakkenpakket aantrekkelijk voor buitenlanders. Verder heeft Nederland een voorsprong in de aanwezigheid van 'totaal'-kunstopleidingen, die verder in Europa nog weinig voorkomen (wel in Londen).

Over de omvang van dit 'kiezen-met-de-voeten' moeten niet al te grootse verwachtingen bestaan. De gemiddelde Nederlander woont immers niet in Amsterdam, maar in Oldenzaal. Hij vrijt met een meisje uit Delden en gaat naar een opleiding in Deventer om zich in Zutphen een baan en een huis te verwerven. Dit dicht-bij-huis gedrag geldt ook de Duitsers (de meeste Beieren verlaten de streek nooit), en nog eens te meer de in veel opzichten xenofobe Fransen. In feite woont de gemiddelde Europeaan in Oldenzaal en '1992' zal dat niet dramatisch veranderen.

De universiteit van Amsterdam adverteert in zijn eigen stad (!) met een affiche waarop te lezen valt: Amsterdam Studenten Stad. Groningen adverteert op autobussen - die ook door Amsterdam rijden - met de tekst: Studeren doe je in een stad. Er wordt niets gezegd over de kwaliteit van de universiteit of de aantrekkelijkheid van het studieprogramma. Deze slogan sluit vermoedelijk naadloos aan op het keuzegedrag van de meeste schoolverlaters. Een zeer klein deel heeft een uitgesproken talent en bezit al op jonge leeftijd een grote kennis over de juiste plek om dat talent verder te ontwikkelen.

De overgrote meerderheid aarzelt tot aan het eindexamen tussen twee of meer studierichtingen en laat zijn keuze vooral bepalen door de vraag welke universiteit het aantrekkelijkste studentenleven te bieden heeft. Daarbij gaat het om de kwaliteit van de stad, de mate van onenigheid met de ouders (verweg of dichtbij willen zitten) en de roep van de studentenverenigingen.

Voor de kleine groep getalenteerden is Europa 1992 al lang een feit. Zij vinden hun weg via beursaanvragen, een baan of gerichte uitwisselingsprogramma's. Voor de tweede groep is een stad in het buitenland wel erg vreemd (andere taal) en ver weg. Zelfs in een land als de Verenigde Staten waar iedereen dezelfde taal spreekt - gaat na 200 jaar federaal bestaan niet meer dan de helft van de studenten de grens van de eigen staat over om elders te studeren.

'1992' zal de grootste invloed hebben op studenten die in de tweede fase (het derde of vierde jaar) van hun studie zitten. Als de stad gekend is, de gezelligheidsvereniging aan glans heeft ingeboet, en de daadwerkelijke voorbereiding op een professioneel bestaan voor de deur staat.

Dan gaat de kwaliteit van een opleiding in het buitenland tellen en kan het aantrekkelijk zijn ergens anders af te studeren. Of en in welke mate dat ook mogelijk zal zijn, hangt zoals gezegd sterk af van de politieke of institutionele mogelijkheden die hiertoe geboden zullen worden.

Te voorspellen valt dat er een veldslag geleverd gaat worden rond het creëren van een zogenaamd top-instituut. Op dit moment is er geen enkel conservatorium dat zich deze titel kan aanmeten. Aan het ene conservatorium zitten beroemde vioolpedagogen, bij een ander moet je juist voor piano of hobo weer terecht. Tenslotte gaat het in de top van het muziekvakonderwijs om een paar namen, die niet allemaal aan één instelling zijn verbonden. Het is dan ook hoogst wettig of deze 'strijd' enig ander resultaat zal opleveren dan een wat zenuwachtiger transfer-gedrag van topdocenten en de daarmee gepaard gaande opdrijving van de transfersommen. Want anders dan in het voetbal gaat het niet alleen om het kunnen bieden van het meeste geld, daarnaast, of beter: in de eerste plaats, gaat het om het bieden van een interessante uitvoeringspraktijk. In dat opzicht is Nederland in Europees verband zeer aantrekkelijk en kan een stad als Amsterdam de concurrentie met Parijs, Londen, Rome, het Ruhrgebied of Berlijn ruimschoots aan.

Voor alle landen in Europa geldt echter dat zij in de eerste plaats opleiden voor de klassieke uitvoerings- en lespraktijk. Met uitzondering van onze eigen Kleinkunstacademie en enkele opleidingen voor lichte muziek, en een enkel schuchter initiatief in deze richting in Engeland (Guildhallschool en Royal Academy of Music) bestaat er in Europa nergens een instituut waar men werkelijk all-round musicus kan worden. Juist hier, meer dan in het aantrekken van 'klassieke' top-docenten, liggen grote kansen voor de toekomst.

Tot slot moet iets gezegd worden over de mate waarin hier afgestudeerden in het buitenland een baan zoeken en vinden. In alle Europese landen is de toelating inmiddels vrij. Engeland heeft zijn closed shop geïnternationaliseerd door de eis tot vakbondlidmaatschap nu ook tot buitenlanders uit te breiden. In Duitsland worden vanuit het arbeidsbureau voor ongeveer 50% buitenlandse musici en dansers bemiddeld. Deze opening van de grenzen heeft echter niet geleid tot een merkbare vergroting van het internationale aanbod. Vanuit Nederland lijken zangers en zangeressen van oudsher het meest internationaal georiënteerd te zijn. Vermoedelijk zijn zij daartoe gedwongen omdat wij slechts twee operahuizen hebben van wie de Nederlandse Opera zijn studio voor jong talent twee jaar geleden sloot. Opera Forum heeft onder de naam Forum Jong wel een studio en financiert deze activiteit zelfs voor 50% met Europees geld uit het sociaal fonds, als werkgelegenheidsproject voor jonge zangers, zangeressen, regisseurs, decorbouwers en theatertechnici.

Omdat ook de oratorium- en recital-markt beperkt is (hoewel

vooral de amateurkoren hier meer werkgelegenheid bieden voor solisten dan in andere Europese landen), zijn veel zingenden verplicht hun loopbaan in het buitenland te zoeken, in het bijzonder bij [e]en van de vele operahuizen in Duitsland of Oostenrijk. Ook voor jazz-musici (en cabaretiers) is Duitsland een grote en aantrekkelijke markt. Maar - zeer algemeen gesteld - de meeste afgestudeerden blijven in Nederland, ook als zij niet meteen een baan vinden (en 30 - 40% van de afgestudeerden heeft een jaar na afstuderen nog geen baan). Wat de mogelijkheden voor het vinden van podium betreft hebben zij vermoedelijk gelijk hun geluk vooral in Nederland af te wachten, als het gaat om het opbouwen van een lespraktijk is dat gezien de geringe aandacht die daaraan in het buitenlandse muziekvakonderwijs aan gegeven wordt vermoedelijk ten onrechte. Ook in Engeland en Duitsland bestaat de indruk dat het aantal buitenlanders de afgelopen jaren niet sterk is toegenomen.

6.5. DE UITVOERINGSPRAKTIJK

Zeer in het algemeen kan worden gezegd dat Nederland meer open staat voor buitenlandse musici dan omgekeerd het geval is. De eerste oorzaak daarvoor is kwantitatief van aard: omdat Nederland zo klein is hebben wij nu eenmaal veel buitenland (vrij naar Han Lammers). De tweede reden is dat wij van oudsher (als handelsnatie) op het buitenland zijn georiënteerd, onze talen spreken en al gauw geneigd zijn wat van buiten komt hoger te waarderen dan wat we zelf doen. Het zijn twee cliché's, en dat drijft de zichzelf respecterende schrijver ertoe ze niet op te schrijven, maar het zijn cliché's omdat ze waar zijn ⁽⁸⁾.

Nederlandse popgroepen zingen in meerderheid in het Engels omdat I love You voor jongeren om de een of andere reden minder banaal klinkt dan Ik Hou van Jou, een avondwinkel in Amsterdam Zuid heet Nightshop omdat dat voor de jetset acceptabeler is dan Avondwinkel. Zelfs het arbeidsbureau in Amsterdam heeft een tweede uithangbord met daarop Jobcentre.

Een derde reden is echter dat Nederland - tot nu toe - veel minder protectionistisch was dan het buitenland. Frankrijk ging en gaat over Frankrijk. 'When the French speak about "gloire" or "victoire" they usually mean trampling on otherone's feet just for te fun of trampling' zou Churchill ooit eens gezegd hebben. Engeland was tot voor kort in vakbondstermen een closed shop waardoor geen enkele Nederlandse musicus in Engeland werk kon vinden zonder toestemming van een Engelse bond. Die toestemming werd alleen verkregen als aangetoond kon worden dat het werk betrof dat niet door een werkloze Engelse musicus gedaan kon worden.

In Nederland heeft vooral de Nederlandse Toonkunstenaarsbond geprobeerd een dergelijk toegangsrecht te formaliseren, maar - met uitzondering van een enkel Oost-europees circus-orkest - heeft men in dit opzicht weinig succes geboekt. Hoewel dat inmiddels is veranderd, is de toevloed vanuit andere landen naar Engeland echter niet merkbaar toegenomen.

Een vierde reden voor onze 'negatieve muziekbalans' is de in vergelijking tot buitenlanders geringe reisdrift. Een internationale carrière betekent veel van huis, van hotel naar hotel, met achterlating van huis en haard, voorzover het mogelijk is er huis en haard op na te houden. Wellicht dat de al eerder genoemde egalitaire cultuur die ons land kenmerkt aan dit verschijnsel meewerkt (in het Engels betekent 'performance' ook prestatie). In elk geval wordt van meerdere kanten beweerd dat Nederlandse musici (en dansers), ook als zij goed zijn, moeilijk over te halen zijn naar het buitenland te trekken.

Een vijfde, met de voorafgaande samenhangende, reden is dat Nederlandse musici op veel terreinen onvoldoende presteren om internationaal mee te kunnen tellen. We hebben enkele toonaangevende orkesten, ensembles en solisten, maar de overgrote meerderheid is niet beter of anders dan wat het buitenland zelf voortbrengt.

Tot slot van dit uitvoerige hoofdstuk nog enkele korte korte paragrafen over concrete muziek-sectoren.

- de impresariaten

De muziekimpresariaten en concertorganisatoren zijn, in alle muzieksectoren, particuliere ondernemingen. De enige uitzondering daarop wordt gevormd door het van rijkswege gesubsidieerde Nederlands Impresariaat. Dat neemt niet weg dat de klassieke solisten en ensembles die door commerciële impresariaten bemiddeld worden voor een belangrijk deel, indirect, gesubsidieerd worden door de podia waar zij optreden. Opvallend is dat er zich in de internationale impresariaten-wereld geen zenuwachtige fusiedriften voordoen. '1992' heeft ten aanzien van de gedrukte en elektronische media grote aardverschuivingen te zien gegeven: fuserende uitgeverijen, krantenconcerns en mediaconcentraties. Op het minstens zo internationale front van de impresariaten (en platenmaatschappijen - zie verderop) is het opmerkelijk stil. Er zijn geen overnames, geen fusies, geen uitkopen. Enigzins uit het ongerijmde geredeneerd, kan hieruit worden afgeleid dat de internationale handel in muziek en musici geen veranderingen voorziet waarop met fusiegedrag geanticipeerd moet worden.

- de opera

De twee opera-gezelschappen die Nederland rijk is, worden voor bijna 100% van overheidswege gesubsidieerd. Wat de gevolgen van '1992' betreft is hierover in het voorafgaande al vrijwel alles gezegd wat er over te zeggen valt. De twee gezelschappen tellen een groot aantal buitenlanders, onze eigen zangers en zangeressen trekken voor een deel naar Duitsland. Daar staan echter de operahuizen onder sterke bezuinigingsdruk. De vraag is hoeveel er daar over zullen blijven. Daarover valt weinig met zekerheid te zeggen, maar wel staat vast dat het aantal van meer dan 80 operahuizen en gezelschappen nú niet gehandhaafd zal kunnen worden.

- de symfonie-orkesten

Ook de symfonie-orkesten zijn voor hun bestaan grotendeels afhankelijk van overheidssubsidie. Onze - in aantal verminderende - orkesten worden bij de blazers bezet door Nederlanders. Door onze traditie van blaasorkesten komt het blazers-talent dat er hier is zeker naar boven. Bij de violen daarentegen wordt soms meer dan een derde deel bezet door buitenlanders, Engelsen en Amerikanen, maar in toenemende mate door violisten uit het Oostblok en uit het Verre Oosten. De reden van dit relatief grote buitenlandse aandeel is enerzijds de in verhouding tot het buitenland ruime en goed betaalde beroepsmogelijkheid in onze orkesten, maar anderzijds de geringe interesse die Nederlandse violisten voor het orkest hebben. Het nauwelijks verborgen studieprogramma aan onze conservatoria is dat een zichzelf respecterend violist zo geen solist, dan toch minstens kamermusicus wordt. De naar verhouding spectaculaire groei van de kamermuziekmarkt in eigen land leek een dergelijk beroepsperspectief ook te rechtvaardigen. Maar inmiddels is duidelijk dat het aantal musici dat kamermuziek wil en kan spelen nog vele malen sneller is gegroeid dan de aanwezige markt (gemiddeld is er op dit moment 0,06 arbeidsplaats per kamermusicus beschikbaar) en lijkt de belangstelling voor een orkestbaan bij de studenten aan onze conservatoria te groeien.

Dat het verborgen studieprogramma in andere Europese landen minstens zozeer, of zelfs sterker, op het solistendom is gericht mag blijken uit het feit dat uit die landen zich geen violisten voor onze orkesten melden, met uitzondering van Engeland. Gegeven het feit dat het voorspelen voor een positie in een orkest op dit moment al geheel internationaal is en er niet op nationaliteit wordt beoordeeld (soms wel op het spreken van Nederlands of Engels, omdat iemand ook een leidinggevende functie binnen een orkestgroep moet kunnen vervullen) zal er met '1992' weinig veranderen. De symfonie-orkesten moeten wat hun repertoire aangaat worden beschouwd als de hoeders van ons cultureel erfgoed. In de ontwikkeling van de hedendaagse muziek spelen zij vrijwel geen rol.

- de kamermuziek

Ook hierover is het meeste al gezegd. Nederland heeft het dichtste netwerk van kamermuziekuitvoeringen van heel Europa. Het feit dat dit via lagere overheden en het Nederlandse Impresariaat gesubsidieerd wordt - ook dat gebeurt nergens anders in de wereld op die schaal - heeft daar veel aan bijgedragen. Ongeveer 30% van de totale geldstroom in de - klassieke - kamermuziek bestaat uit overheidssubsidies.

De doelstelling van het Nederlands Impresariaat is het bevorderen van de Nederlandse Toonkunst, in het bijzonder die van de kamermuziek. Deze doelstelling impliceert een discriminatie naar nationaliteit. Een dergelijke discriminatie zal in de toekomst niet meer mogelijk zijn.

Op dit moment hebben buitenlandse ensembles vrij, maar niet door het Nederlandse Impresariaat gesubsidieerd, toegang (zij worden wel door de lagere overheden mee betaald). De Nederlandse podia bieden dan ook regelmatig buitenlandse ensembles aan. Bijna altijd zijn dit de duurdere ensembles. Het Nederlands Impresariaat hanteert niet alleen een nationaliteitscriterium, maar ook een financiële norm. Het organiserende podium moet twee derde deel van het honorarium zelf financieren, en voor de honoraria worden minima en maxima gehanteerd om nog voor subsidie in aanmerking te komen. Deze minima en maxima liggen niet vast, maar zijn onderdeel van een onderhandeling tussen het Nederlandse Impresariaat en het podium over een serie concerten. Blijkt een podium teveel geld te willen betalen voor een enkel optreden, dan dreigt het Impresariaat geen subsidie voor de serie meer te zullen geven. Bij deze concrete onderhandelingen speelt het enkele nationaliteits-criterium een veel minder belangrijke rol dan de uitkoopsommen die worden betaald voor de totale serie. Dat betekent dat het schrappen van het nationaliteits-criterium voor de werkwijze van het Nederlands Impresariaat nauwelijks gevolgen zal hebben.

Er valt niet goed in te zien hoe een buitenlands impresariaat op grond van de bepalingen uit de Europese Akte aanpraak kan maken op subsidie van de Nederlandse overheid, naar analogie met het Nederlands Impresariaat. Wanneer de kwaliteitseisen, inkomensgrenzen en voorwaarden ten aanzien van programmeringsvrijheid en een eigen bijdrage van het podium voor buitenlandse en Nederlandse ensembles gelijkelijk gelden, kunnen buitenlandse ensembles - al of niet via een eigen buitenlands impresariaat - in de series worden opgenomen.

'1992' zal dus ook in de kamermuziek weinig gevolgen hebben. Vooral de buitenlandse - dure - roem komt ook nu al naar Nederland en maakt al onderdeel uit van een pakketonderhandeling. Dat zal straks niet anders worden. Of het bescheiden subsidiemogelijkheden van het Nederlands Impresariaat ook tientallen minder bekende buitenlandse ensembles zal verleiden hun Oldenzaal te verlaten om hier

de concurrentie aan te gaan om 0,06 arbeidsplaats lijkt weinig aannemelijk, zeker waar het buitenland veel minder ensembles kent dan ons land.

- de componisten

De componisten - en van hen vooral degenen die 'modern-klassieke' muziek schrijven - worden in Nederland op verschillende manieren van overheidswege ondersteund. Via het Fonds voor de Scheppende Toonkunst en de stichting Donemus worden met subsidiegeld uitsluitend Nederlandse componisten gesteund.

Via Bfo (voorheen Bumafonds) en Conamus wordt met geld vanuit de auteursrechtorganisaties Buma en Stemra het Nederlandse muzikaleven gesteund, respectievelijk de 'ernstige' en de 'lichte' muziek.

Het Fonds voor de Scheppende Toonkunst en de Stichting Donemus zijn uniek in Europa (de wereld). Alleen in Duitsland bestaat een steun aan het componeren die in omvang de Nederlandse fondsvorming benadert. Elders kent men dergelijke omvangrijke fondsen voor de eigentijdse muziek niet.

Het zal de vraag zijn of het door het Fonds en Donemus gehanteerde nationaliteitscriterium (op zijn minst enkele jaren hier woonachtig) overeind mag blijven. Immers, juist het ontbreken van dergelijke steunmaatregelen aan componisten in het buitenland betekent dat Nederlandse componisten door deze steun een concurrentievoordeel tegenover hun buitenlandse componisten-ondernemers bezitten.

Geen van beide fondsen hanteert - zoals het Fonds voor de Letteren wel doet - een inkomenscriterium. Een zekere toeloop vanuit het buitenland valt dan ook te verwachten.

Over de mate waarin dit zal gebeuren valt veel minder met zekerheid te zeggen. Dat zal mede afhangen van de vraag of het nationaliteits-criterium vervangen mag worden door een vestigingseis. Immers, ook gemeenten hanteren voor het verkrijgen van een huurbeschermd woning vaak de eis dat men enkele jaren ingeschreven moet staan, c.q. woonachtig moet zijn. Wanneer het mogelijk blijkt de nationaliteitseis te vervangen door de eis minstens een x-aantal jaar in Nederland woonachtig dan wel ingeschreven te staan, wordt een al te woeste run op voorzieningen, die wel hier maar elders niet aanwezig zijn, voorkomen. Ook dan zal het aantal aanspraken van buitenlanders op dergelijke fondsen toenemen, maar er moet dan aanzienlijk meer moeite voor worden gedaan.

Het uiteindelijke criterium bij genoemde fondsen is 'kwaliteit', zoals waargenomen door een aantal daartoe aangewezen commissies. Wat overblijft is de vraag of buitenlandse componisten deze specifieke intersubjectieve kwaliteit meer zullen bezitten dan Nederlanders, zodat zij, eenmaal toegelaten, alle opdrachten zullen wegslepen.

Hier valt geen zinnig woord over te zeggen. De internationale beoordeling van hedendaagse componisten is sterk bepaald door circuits en kringen, soms van uitgesproken lokale aard. Het circuit is in zijn totaliteit wel internationaal, maar is samengesteld uit een groot aantal nationale eilanden.

De normering van de juiste hedendaagse muziek is sinds het einde van de jaren vijftig zeer opzichzelf betrokken geweest en - hoewel uiterst veranderlijk - internationaal nogal gelijkgestemd. De laatste jaren echter is er geen overheersende 'stroming' meer en is de beoordeling dientengevolge wisselvalliger. Het is dus zeer wel denkbaar dat het wegvallen van het nationaliteitscriterium een toename van het aantal buitenlandse componisten zal veroorzaken, maar de 'wind uit uiteenlopende richtingen' die het moderne componeren kenmerkt, maakt dat hier weinig met zekerheid over te zeggen valt.

Voor de eveneens van overheidswege gesteunde stichting Gaudeamus - die vooral de internationale uitwisseling van uitvoerenden en componisten ten doel heeft - geldt voor wat zijnactiviteiten voor Nederlandse musici betreft hetzelfde als voor Donemus en het Fonds voor de Scheppende Toonkunst.

In de inleiding op deze paragraaf werden ook Bfo en de stichting Conamus genoemd. Deze twee instellingen worden niet door de overheid gefinancierd en zouden daarom niet behandeld hoeven worden. De reden ze toch te noemen is dat hun constructie in het licht van '1992' interessant kan zijn. Buma en Stemra zijn verenigingen van muzikauteurs die - bij wet daartoe gemachtigd - voor hun leden auteursrecht incasseren. Een deel van dat geld wordt door deze leden apart gezet ter bevordering van - hun eigen, Nederlandse - muziekleven. Als particuliere vereniging mag zij dit geld ook op dit manier bestemmen. Binnenkort ontvangen de muzikauteurs ook een vergoeding op onbespeelde banden.

Een interessante vraag kan zijn in hoeverre de overheid bij het toekennen van bepaalde incassorechten voorwaarden mag stellen ten aanzien van een zekere collectieve besteding van de opbrengst, enerzijds voldoende omschreven om de door de overheid gewenste bevordering van het (Nederlandse) muziekleven te bewerkstelligen, anderszinds niet vatbaar voor Europees recht op grond van het verhinderen van het internationaal verkeer omdat het hier immers de besteding van het geld van de eigen leden betreft.

- de jazz

De staatssteun aan de jazz in Nederland is groter dan in de meeste andere landen. Dat gegeven, plus het door iedereen geaccepteerde feit dat de jazz uit de Verenigde Staten komt, heeft er al toe geleid dat veel Amerikaanse en Engelse jazzmusici zich in Nederland (Amsterdam) hebben gevestigd en gebruik maken van één van de subsidiemoge-

lijkheden van de Stichting Jazz in Nederland. Dat de naamgeving Jazz in Nederland is en niet Nederlandse Jazz geeft al aan dat men over het Nederlandse karakter van de Jazz bescheiden is. Dat neemt niet weg dat de Stichting een beperkt nationaliteitscriterium hanteert.

De beoordeling geschiedt door een commissie van jazzmusici en deskundigen naar ensemble, naar lidmaatschap van de beroepsvereniging en naar de kwaliteit van het podium. Ook hier gaat het vooral om kwaliteit. Of '1992' zal leiden tot een toeloop van buitenlandse jazzgroepen (meer dan nu al het geval is) is moeilijk te zeggen.

Op dit moment lijkt Nederland tot op zekere hoogte een broedplaats van groepen die ook elders in Europa (opnieuw in het bijzonder Duitsland) hun weg vinden in de horecasector. Die broedplaats zou wel eens wat internationaler kunnen worden dan hij al is, maar de grootste druk zal vanuit de Verenigde Staten komen (waar een echte jazztraditie bestaat), en veel minder uit de andere Europese landen. Op dit moment is de Stichting Jazz in Nederland zich echter aan het bezinnen over zijn subsidiemethodiek, zodat steekhoudende voorspellingen op dit terrein moeilijk te doen zijn.

- de popmuziek

In tegenstelling tot de eerder genoemde muzieksectoren is de popmuziek voor het overgrote deel een particuliere aangelegenheid. De bijdrage van de staat is marginaal en bestaat uit de financiering van een overkoepelende Stichting Popmuziek Nederland en een bijdrage aan het optreden van een beperkt aantal groepen.

Een internationaler, of liever Engels-Amerikaanser muziekterrein dan de popmuziek bestaat er niet. Niet alleen platen, radio en televisie zijn merendeels buitenlands, ook op de grote podia spelen vooral buitenlandse groepen. Een klein deel is Nederlands en speelt zich vooral af in jongerencentra en club- en buurthuizen en nog weer een kleiner deel daarvan is gesubsidieerd via de Stichting Popmuziek Nederland. De wijze van subsidiëren is echter niet als bij het Nederlands Impresariaat - voornamelijk gericht op podia, en niet op de groepen zelf. Het podium programmeert naar eigen voorkeur en budgetmogelijkheden een serie concerten (en het is vooral het budget dat de keuze doet vallen op veelal Nederlandse bands), vervolgens vult de SPN het honorarium aan. De kans dat Nederland straks door buitenlandse bands overspoeld zal worden die bereid zijn voor de uiterst geringe honoraria die er in dit circuit omgaan te spelen is zeer klein.

De invloed die '1992' via de media op de popmuziek zal hebben is weliswaar indirect, maar veel groter. Hierop zal verderop onder de aanduiding 'de muziekindustrie' nader worden ingegaan.

- televisie en radio

Over televisie en radio zal ik kort zijn omdat het een apart onderdeel van de studie uitmaakt. Juist op dit terrein zal '1992' vermoedelijk het diepst ingrijpen. Het ziet ernaar uit dat Nederland de strijd om de reclame gaat verliezen en het initiatief van Joop van den Ende om met een eigen zender te komen neemt hier alvast een voorschot op. Afhankelijk van cultuurpolitieke voorkeur kan men de ophanden zijnde afbraak van ons mediabestel betreuren of bejubelen. Waar het de bijdrage aan onze eigen cultuur betreft is er één onderdeel dat - ook bij het in stand blijven van ons bestel - onder schot van '1992' komt te liggen, en dat zijn het Coproductiefonds en het Stimuleringsfonds voor culturele producties. Daarin wordt als voorwaarde voor extra ondersteuning voor registratie en uitzending gesteld dat het product Nederlands moet zijn. Omdat deze fondsen vanuit de Nederlandse overheid worden gevoed is dit in het licht van '1992' discriminatie naar nationaliteit en dus concurrentie-vervalsend. Ook hier zal het criterium dus 'kwaliteit' moeten worden, zonder aanzien des persoons. Dat betekent - tenzij een Europese richtlijn wordt aangenomen dat een minimaal percentage van de zendtijd met nationaal product moet worden gevuld - dat buitenlandse gezelschappen (orkesten, ballet, opera) die Nederland aandoen, in aanmerking kunnen komen voor - apart gesubsidieerde - televisieregistratie. Daar zal vanuit de omroep(en) geen enkel bezwaar tegen bestaan. Het is de vraag of een dergelijke openheid vanuit kwaliteitsconcurrentie erg bezwaarlijk is. De artistieke en financiële inschikkelijkheid van onze grote kunstinstellingen is niet erg groot, en het zal geen kwaad kunnen wanneer zij ook via het coproductiefonds wat meer hun best moeten doen om bij de omroep in de prijzen te vallen.

- de muziekindustrie

Over de muziekindustrie kan alleen gesproken worden als tegelijkertijd de platenindustrie en de media-ontwikkeling worden bekeken. De plaat (CD of Video) kan niet los worden gezien van de radio of televisie.

Ook bij de platenmaatschappijen bestaat er de angst dat '1992' ten koste zal gaan van de het eigen produkt. Die angst is gebaseerd op de juiste constatering dat de muziekindustrie in toenemende mate verinternationaliseert, of liever gezegd: Amerikaniseert en gedeeltelijk Japaniseert. De sterren zijn Amerikaans, de maatschappijen die de sterren brengen zijn Amerikaans of Japans.

Deze ontwikkeling wordt geïllustreerd door de verkoop van de CBS-platen divisie aan Sony (1988), waardoor een hardware-gigant in één klap een groot marktaandeel in de software heeft verworven, door de verkoop van de CBS-uitgeverij aan de holdingmaatschappij SBK dat tot die tijd geen ervaring met uitgeven had, maar een mogelijkheid ziet

winst te maken met het exploiteren van auteursrechten, en tenslotte door de poging van Coca Cola om CBS te kopen, die alleen mislukte omdat de Amerikaanse anti-trustwetgeving dat verhinderde. De muziekindustrie is Big Business geworden. Het was nooit small bussiness, zeker niet ten opzichte van de overige onderdelen van de muzieksector, maar de winstmogelijkheden zijn inmiddels zo groot geworden dat het de aandacht van de echt grote jongens is gaan trekken. Het is de vraag in hoeverre de ontwikkelingen in de muziekindustrie beïnvloed zullen worden door '1992'. Want wat zijn de factoren die de genoemde internationalisering bepalen?

Als eerste moet de opkomst van de CD en binnenkort de CDV worden genoemd. Deze technologische vernieuwing heeft de platenindustrie gered van ingrijpende, internationale, saneringen.

Vanaf het einde van de jaren zeventig werd de platenindustrie geconfronteerd met stagnerende of zelfs teruglopende verkopen, maar de introductie van de CD heeft geleid tot een nieuwe, bijna explosieve, groei. De komende decennia zal die groei nog voortzetten, zeker omdat een tweede technologische vernieuwing op stapel staat, de introductie van de CD-video, waardoor grote delen van het wereldmuziekrepertoire weer opnieuw uitgebracht zullen kunnen worden en omdat de zogenaamde home-video markt, zeker in Europa, waar deze vorm van video-gebruik nog maar net op gang komt, grote groeimogelijkheden heeft.

De CD heeft echter ook geleid tot aanzienlijke hogere entree-kosten voor musici en zangers. Het maken van een CD is - vooralsnog - duurder dan het maken van een plaat, zodat het risico dat wordt gelopen groter is en een platenmaatschappij minder gauw risico's wil lopen. Of dit effect blijvend is, is onzeker, omdat de productiekosten van een CD de laatste jaren sterk zijn gedaald.

Een tweede factor die bepalend is voor de internationalisering van de muziekindustrie is de opkomst van de video-clip. Om een wereld-hit te kunnen worden is het maken van een plaat of CD onvoldoende, maar zal er een video-clip moeten worden gemaakt. De kosten hiervan bedragen al gauw 100.000 gulden. Nog veel sterker dan bij de CD is de clip verantwoordelijk voor een zeer veel zwaardere selectie. Dat een Nederlandse groep 'global exposure' krijgt met een plaat is de laatste 25 jaar nog wel eens een enkele keer voorgekomen, maar vrijwel geen enkele maatschappij heeft het aangedurfd in een Nederlandse groep een clip te investeren.

Een derde, met de vorige samenhangende, factor, is de opkomst van satelliet-televisie, in het bijzonder Sky-channel en MTV. Deze muziekzenders mikken op een pan-europees, merendeels jong, publiek en zenden dus uitsluitend internationale, engelstalige, songs uit.

De samensteller van de in Nederland gevestigde radio-
pendant van Sky, Sky-radio, legt ook uit waarom dat is (9).

Op grond van regelmatig internationaal marktonderzoek blijkt dat Finnen en Fransen in vrij grote getale niet van Duits-talige popmuziek houden, dat Duitsers en Italianen vaak een hekel hebben aan Frans-talige muziek, maar dat niemand aanstoot neemt aan Engelstalige muziek. Dus is 95% van het uitgezonden repertoire van Sky-radio Engels, met af en toe een Italiaanse tophit ('Max' van Paolo Conti), of een Franstalige ster (Jacques Brel). Arts Channel (eveneens van Sky) op de zeer late avond, is het enige kanaal dat af en toe klassieke of ernstige muziek dan wel opera uitzendt en op Europees niveau vergelijkbaar is met de genoemde popzenders. Ook daar wordt veel 'Engels product' getoond, maar - zeker waar het opera betreft - worden ook vrij veel Duitse en Italiaanse producties uitgezonden.

De meest belangrijke reden dat de muziekindustrie zo internationaliseert en daarmee voornamelijk Engelstalig aan het worden is, zou wel eens gelegen kunnen zijn in het feit dat Nederlanders dat zelf graag willen. Waarom zingen bijna alle Nederlandse popbands in het Engels? Is het niet merkwaardig dat de zeer Nederlandse fabrikant van het vruchtendrankje Taksi zijn product onder de Nederlandse jeugd standing wil geven door het te adverteren met een Engelstalige rap? Ook veel impresariaten klagen dat het publiek bereid is een artiest uit het buitenland veel eerder krediet te geven dan een musicus van eigen bodem. Waarom doen we dat ? Uit minderwaardigheidsgevoel over de kwaliteiten die wij zelf in te brengen hebben, of omdat we graag internationaal willen zijn. In elk geval blijken wij - vanaf het moment dat nu de 40-jarigen in hun tienertijd met een oordopje onder de deken naar Radio Luxemburg luisterden - een hardnekkige voorkeur te hebben voor het engelstalige buitenland.

Het zijn deze technologische, economische en culturele factoren die ertoe leiden dat het Nederlands Product minder kansen krijgt.

De verhoogde entreekosten, de globalisering van de markt en onze voorkeur voor wat van buiten komt leiden ertoe dat het iemand als Rob de Nijs steeds meer moeite kost een plaat geproduceerd te krijgen.

Zal '1992' veel invloed hebben op deze ontwikkelingen ? Sommigen denken van wel. Gevreesd wordt dat de Amerikaanse Muziekindustrie nog meer dan voorheen het Amerikaanse product zal willen slijten in Europa. Nu hebben plaatselijke dochter-maatschappijen van de grote multinationals nog een zekere autonomie. Verkopen zij goed, dan mogen ze de winst naar eigen inzicht investeren in - onder andere- muziek uit eigen land. Na '1992' zou het gevaar dreigen dat het rayon-vertegenwoordigers worden, die slechts tot taak krijgen het Amerikaanse product te slijten.

Er valt echter niet goed in te zien waar die angst op is gebaseerd. Met uitzondering van een land als België, en wellicht delen van de Elzas, is er weinig reden voor een multinational zijn rayon-grenzen anders te tekenen dat ze er nu zijn: naar taal en dus naar land. Ook van rayonchefs wordt verwacht dat zijn hun thuismarkt goed kennen en dat kan het best worden verwezenlijkt door een indeling naar taalgebied. Grote bedrijven, zeker als het gaat om diffuse markten, hebben al lang geleerd dat het bedrijf het best floreert als aan de gedecentraliseerde kantoren of afdelingen een vrij grote mate van autonomie wordt gegund, inclusief investeringsbeslissingen. Er valt daarom niet goed in te zien wat '1992' daaraan zou veranderen. Voorzover er nu sprake is van internationalisering en Amerikanisering vindt die al lang plaats en is ingebed in het in hoofdstuk III genoemde Europese minderwaardigheids-complex jegens de Verenigde Staten. '1992' zal daarop geen invloed hebben.

Er is één tegenbeweging die genoemd moet worden, en dat is de opkomst van lokale radio en televisie. Die zullen zich in toenemende mate richten op lokale kunstenaars. Hun thuisbasis is hun trots, hun autonomie is hun professionele

drijfveer, en dus zullen zij geen genoegen nemen met een rol als doorgeefluik van de grote nationale of internationale omroepen. Ze zullen eigen nieuws, eigen actualiteiten, maar ook eigen cultuur willen brengen. Naarmate de zendtijd voor lokale en regionale omroepen toeneemt, en zeker als de financiering ervan ook met eigen verworven reclameinkomsten kan plaats vinden, zullen zij steeds meer lokale en regionale kunstenaars een plaats in hun programma's geven.

De plaatselijke podia en de plaatselijke omroepen zullen zo hand in hand de broedplaats worden voor de aanwas van nieuw talent. De lokale omroepen en lokale podia zullen de plekken worden waar de nationale en internationale producenten naar nieuw talent gaan zoeken. 'Er kan geen Sky-channel bestaan zonder radio Tessel', heeft Willem van Kooten (Joost den Draayer), exploitant van Cable One ooit gezegd.

Of en in hoeverre '1992' de lokale en nationale culturen zal versterken danwel de Amerikanisering van de cultuur verder zal bevorderen, hangt in sterke mate van van de voorkeuren van programmacultuur van degenen die voor de programmering van de pan-europese zenders en industrieën verantwoordelijk zijn. Aan de ene kant is er het model Sky-channel, weinig meer dan een doorgeefluik van Amerikaanse muziek, aan de andere kant is er TV5, dat in de rabiathheid waarmee het de eigen Franse cultuur Europees probeert te slijten veel gelijkenis vertoont met radio Fryslan. Misschien is er een middenweg mogelijk, een zender (of zenders) die de verscheidenheid van Europese cultuur als uitgangspunt neemt en erin slaagt uit elk land dat te tonen wat de nieuwsgierigheid en het enthousiasme in andere landen

opwekt. Een soort Van Gewest tot Gewest, maar dan gebaseerd op de daadwerkelijk aanwezige diversiteit en aantrekkingskracht van de diverse nationaliteiten binnen Europa. Maar ook van deze uitwijding moet worden geconstateerd dat het mogelijke ontwikkelingen beschrijft die weinig tot niets uit te staan hebben met '1992' en veel meer met de kansen op een nieuw cultureel zelfbewustzijn van de afzonderlijke landen. Met of zonder grenzen zijn de kansen en gevaren van de internationale muziek- en mediaindustrie dezelfde.

- auteursrecht

Ook dit onderwerp maakte geen deel uit van de opdracht en wordt daarom slechts kort aangestipt. De feitelijke ontwikkeling in het internationaal auteursrecht komen elders uitvoerig aan bod. Ik wil in dit verband slechts wijzen op een verschijnsel dat ook bij eerdere paragrafen al aan de orde kwam, nl. dat Nederland in dit opzicht de grootste ijveraar voor internationalisering is. Het spreekt bijna vanzelf dat een terrein als de incasso en repartitie van auteursrecht straks Europees, met één computer, geregeld gaat worden, zodat alle bi- en multilaterale afspraken en verdeelsleutels in één netwerk gevangen kunnen worden.

Toch bestaat er bij veel landen de vrees hun 'autonomie' uit handen te geven en wordt vastgehouden aan een nationale regeling en repartitie. Het is vooral Nederland dat pleit voor een internationale, Europese afhandeling.

- subsidietechnologie

Nederland staat niet alleen vooraan als het gaat om de omvang van kunst- en cultuursubsidie, maar neemt ook een uiterst geavanceerde positie in als het gaat om het uitdenken van subsidie-technieken. In verhouding tot het buitenland kunnen wij spreken over onze nationale subsidie-technologie. Fondsen, stichtingen, aanvullende subsidies, marktconforme regelingen, productie, distributie en zelfs afnamesubsidies, de staatssteun kent vele varianten, is doordacht en onderzocht op een wijze die men in het buitenland niet kent. Daar is alles of een staatsbedrijf (Frankrijk en Duitsland) of een particulier bedrijf dat - veelal à fonds perdu - een scheut overheidsgeld krijgt (Engeland). De ervaringen op dit terrein zijn niet gebundeld, maar zouden een export-artikel kunnen zijn.

7. DE DANS

Dit hoofdstuk over dans in Nederland volgt de indeling op de voet, zoals die in hoofdstuk IV is gehanteerd voor muziek. Ook hier wordt nagegaan hoe de Nederlandse dans en de rol van de overheid daarin zich verhouden tot het buitenland. Tevens zal worden ingegaan op de mate van internationaliteit van de dans. Deze onderwerpen komen voor de verschillende deelgebieden van de dans aan de orde naarmate ze voor dit deelgebied van belang zijn. Bij de behandeling is een volgorde gehanteerd, in tegenstelling tot die bij muziek, van groot naar klein, van professionele grote gezelschappen naar amateurs en dans op scholen, de dansante vorming. Hier is voor gekozen omdat zo vanuit de praktijk van de dansgezelschappen het dansvakonderwijs aan de orde gesteld kan worden. Elk deelgebied wordt afgesloten met de te verwachten veranderingen in het kader van een vrij Europa in 1992. Tot slot volgt een paragraaf over internationaal beleid in Nederland.

Hoewel de dansopleidingen aan jonge kinderen grotendeels in privé-handen zijn, zijn de vakopleidingen en de beroepsmogelijkheden voor voornamelijk van overheidswege gefinancierd. Veel meer dan in andere landen in Europa is de dans in Nederland onderverdeeld naar 'circuits'. Er zijn de grote gezelschappen, de kleine, meestal moderne, dansgroepen en zogenaamde danswerkplaatsen, waar meer op een ad-hoc basis voorstellingen worden geproduceerd. Al deze uitvoeringsmogelijkheden zijn in meerdere of mindere mate afhankelijk van overheidssubsidie.

7.1. DE GROTE DANSGEZELSCHAPPEN/KLASSIEK & MODERN BALLET

Weliswaar verwijzen de namen van de grote gezelschappen, Het Nationale Ballet en het Nederlands Dans Theater naar een in Nederland geworteld zijn, toch zijn de mensen die zo'n gezelschap uitmaken voor een groot deel afkomstig uit het buitenland. Dans in Nederland is bij uitstek internationaal. De stelling 'dans kent geen grenzen' gaat voor Nederland haast letterlijk op. De belemmeringen, die er zijn, worden zonder veel problemen (maar wel met een grote administratieve rompsloep) weggenomen. Veel buitenlandse dansers, maar ook choreografen zijn hier binnen de grote gezelschappen werkzaam. Belangrijkste criterium is de kwaliteit.

Nederlandse gezelschappen hebben een grote aantrekkingskracht op buitenlandse dansers: de kwaliteit is hoog, zowel de choreografische als de uitvoerende. Met name is Nederland in het buitenland beroemd door zijn choreografen. Niet alleen heeft dit betrekking op choreografen als Hans van Manen, Jiri Kylian en Rudi van Dantzig, ook de jongere garde is in trek.

Nederland was en is te klein om zoveel eigen talent te kweken dat het er drie grote gezelschappen van wereldklasse mee kan onderhouden. Nederland moet het hebben van internationaal aanbod van dansers. De dansers in dit circuit van grote gezelschappen worden óf gevraagd, óf bieden zichzelf aan. Een deel van hen is reislustig en verkast na verloop van tijd weer naar elders, een deel is verknocht aan het gezelschap en verblijft daar voor langere tijd. Dansers van Nederlandse bodem hebben het moeilijk in dit circuit. Wel is er langzaam maar zeker een ontwikkeling in de goede richting gaande. Het aantal van hen in de grote Nederlandse gezelschappen neemt toe, dat in het buitenland blijft hierop enigszins achter. Oorzaken hiervoor moeten gezocht worden in de Nederlandse opleidingen, het open en verborgen protectionisme van het buitenland, het ontbreken van manifestatiedrang bij de Nederlandse dansers, wat ongetwijfeld te maken heeft met een mentaliteit, waarin excelleren niet gewaardeerd wordt. Het systeem van "étoile"-dansers is in Nederland afwezig. De Nederlandse gezelschappen zijn in het buitenland veel en graag geziene gasten. Het Scapino Ballet is buiten onze grenzen zelfs geliefder dan daarbinnen. Ook hier gaat de regel op dat Nederland wat van eigen bodem komt, onderwaardert.

Het aanbod van grote buitenlandse gezelschappen is op de Nederlandse podia toegenomen. Allereerst is de oorzaak hiervan te zoeken in het gereedkomen van deze grote podia: het Muziektheater in Amsterdam, het Danstheater aan 't Spui in Den Haag en de nieuwe Rotterdamse Stadsschouwburg. Vroeger was het Holland Festival de belangrijkste plek voor grote en beroemde gezelschappen, nu heeft dit festival een 'concurrent' gevonden in het Holland Dance Festival, dat tweejaarlijks plaats vindt en in de continue programmering van met name het Amsterdamse Muziektheater. De vraag rijst of het Nederlandse publiek voor dans wel groot genoeg is voor zoveel aanbod. Men constateert al een verzaadiging, die met name uitstraling heeft naar het circuit van de kleine gezelschappen. De tournee 'Dancing America', waarbij een zestal Amerikaanse groepen door Nederland toerde, was hier een voorbeeld van. Nieuw publiek is er niet voor dit soort dans. Wel bestaat er een publiek voor romantisch klassiek repertoire. Dit repertoire beperkt zich tot de grote steden met grootschalige produkties. Aan de provincie gaat dit repertoire voorbij.

In Engeland en Duitsland is er een veel grotere aandacht voor dit klassieke repertoire. Een groep als de London Contemporary Dance Theater trekt alleen in Londen zelf en in Glasgow en Edinburgh volle zalen. Zonder een internationaal podium in steden als Amsterdam en Parijs zou het voortbestaan van de LCDT ernstig bemoeilijkt worden. Er vinden in andere steden in Engeland wel regelmatig dansvoorstellingen plaats, maar, zo drukte de Arts Council het uit, dat beperkt zich tot het Zwanenmeer.

Eenzelfde situatie bestaat er in Duitsland. Enkele dansgezelschappen hebben zich onder de oksel van de operaintendant uit weten te werken en zijn een eigen artistieke koers ingeslagen (Pina Bausch, Neumeier), de andere beperken zich tot de tophits uit het klassieke repertoire.

Bij de grote gezelschappen in ons land zijn in de toekomst geen veranderingen te verwachten. Het openstellen van de grenzen biedt hier alleen maar voordelen, vooral in administratieve zin: douane-handelingen worden eenvoudiger bij reizen naar het buitenland, de tewerkstelling van buitenlandse dansers evenzo.

7.2. DE KLEINE 'GEVESTIGDE' GEZELSCHAPPEN/MODERNE DANS

De moderne dans in Nederland is eind jaren '60, begin jaren '70 ontstaan. De generatie van toen haalde haar kunde uit Amerika en heeft een heel eigen en veelzijdige ontwikkeling in Nederland doorgemaakt. Slechts enkelen hebben een merendeels buitenlandse carrière doorgemaakt. Nu zich een tweede generatie moderne dans moet gaan aanbieden, komt de moderne dans in Nederland aan haar volgende fase toe: die van internationaal naar buiten treden. Toen drie jaar geleden in Reggio Emilia (Italië) een fiks aantal Nederlandse kleine gezelschappen hun opwachting maakten in een Nederlands festival, was de buitenlandse buitenwacht verbaasd, zoveel kwaliteit als Nederland in huis had, waar men tot dan toe geen weet van had. Dit zou kunnen wijzen op een op handen zijnde internationale doorbraak.

De jonge Nederlandse moderne dans heeft zich in een nogal beschermde omgeving ontwikkeld. Het ging in dit circuit vooral om ontwikkeling van de eigen choreografen en de eigen dansers. Hoe achtergesteld de financiering van deze sector in Nederland ten opzichte van de grote gezelschappen ook zijn mag, ze is ten opzichte van het buitenland riant.

Alleen in Frankrijk is de situatie voor kleine gezelschappen nog gunstiger dan hier. Ook daar kent men 'kleine gezelschappen', die veelal in andere landen ontbreken. Ze maken onderdeel uit van de Centres Nationaux of Regionaux de Chorégraphie, die behalve dat ze een gezelschap huisvesten ook opereren als danswerkplaatsen waar jonge choreografen de gelegenheid krijgen nieuwe produkties te maken, ondersteund door het hele produktionele apparaat van zo'n centrum.

Deze centra zijn het resultaat van een rigoreuze spreidingsoperatie van de Franse cultuurminister Jack Lang. Zo implanteerde hij veelbelovende choreografen met een aantal dansers in een regionaal knooppunt: o.a. Dominique Bagouet in Montpellier, Régine Chopinot in La Rochelle, Jean Claude Galotta in Grenoble. Deze groepen zijn momenteel volledig geïncorporeerd in de regio, zowel wat publiekelijke aandacht als wat financiële support betreft. Bovendien zijn

ze internationaal bekend, meer dan de Nederlandse groepen. In andere Europese landen bestaan kleine moderne dansgezelschappen nauwelijks.

In Duitsland heb je de grote gezelschappen, verbonden aan theaters van enige omvang, in Engeland een aantal grote gezelschappen en daarnaast moeizaam opererende jonge choreografen in ad hoc-producties. In Italië en Spanje is moderne dans in opkomst, waarvoor nog geen nationale infrastructuur is. Deze danskunstenaars zijn aangewezen op de mogelijkheden in Frankrijk en op het internationale samenwerkingscircuit van festivals.

Tot voor kort telden de Nederlandse gezelschappen een gering aantal buitenlandse dansers, maar hun aantal begint toe te nemen. De buitenlanders brengen vaak een hogere uitvoeringskwaliteit mee, ze hebben vaak meer persoonlijkheid als performers, kortom het zijn betere dansers. Met name geldt dit voor de mannelijke dansers. Dit bleek eveneens overduidelijk bij het eerste Internationale Choreografen Concours, dat eind '88 in Groningen plaats vond. Zowel de jury viel het op, als ook de Nederlandse danspers. Jan Baart formuleerde dit het sterkst: "Pikant mag overigens wel worden genoemd, dat toch min of meer aan het niveau van de uitvoering kon worden gezien of een inzending afkomstig was uit ons eigen land (danstechnisch of expressief relatief onzekere dansers), óf uit het buitenland kwam (dan stónd de vertolking)."

Men is vanwege de kwaliteitsverhoging wel genoodzaakt buitenlanders op te nemen. Zo begon er in Nederland een zekere uniformiteit toe te slaan, omdat dezelfde choreografen voor verschillende gezelschappen werkten. Van deze uniformiteit wil men nu af, zodat verder kijken dan de Nederlandse bodem geboden is. In de toekomst kunnen de buitenlanders de kwaliteit van eigen bodem voorbijstreven, zowel dansers als choreografen. Het is bekend dat de danserskwaliteit die van de dansacademies afkomt, onder doet voor die uit het buitenland. Vanuit de London Contemporary Dance Theater werd zelfs gesteld dat het aantal opleidingen in Nederland veel te groot is en de afgeleverde kwaliteit op veel plaatsen veel te laag is. Dat er zoveel buitenlanders, ook Engelsen, naar Nederland komen voor een opleiding en mogelijke loopbaan werd toegeschreven aan het feit dat onze opleidingen zo goedkoop zijn.

Gelukkig constateren de leiders van de kleine gezelschappen wel verbetering, maar die verbetering blijkt bij nadere beschouwing vooral afkomstig te zijn van de Rotterdamse Dansacademie. Met een openstellen van de grenzen is het beter mogelijk dansers op buitenlandse audities te werven. Hier geldt een ander gebruik dan in het circuit van de grote gezelschappen. Kleine gezelschappen houden audities, waar dansers zich presenteren. De werving van dansers gaat uit van het gezelschap, dit dus i.t.t tot de grote gezelschappen, waar dansers zich ook zelf aanmelden.

Men zou nu kunnen overgaan tot het houden van audities in het buitenland voor Nederlandse groepen. Tot nu toe is dat wat ingewikkeld, omdat in de eerste plaats naar Nederlandse dansers gezocht moet worden. Het is bon ton bijvoorbeeld om 'fake' audities te houden, waar ook de bewuste buitenlandse danser aan mee doet, die je eigenlijk wilt contracteren.

Naast deze veranderingen in eigen land, valt ook te verwachten dat kleine gezelschappen meer buiten Nederland gaan reizen. Alle tekenen wijzen hierop. Ook het Nederlands Instituut voor de Dans heeft hierop ingespeeld, door meer documentatie te maken (video- en geschreven) van voor het buitenland bemiddelbare Nederlandse produkties. Kleine gezelschappen zijn al naarstig op zoek naar impresariaten in het buitenland.

Toch staan ze niet te trappelen om waar dan ook op te treden buiten de Nederlandse grenzen. Van een optreden hopen ze dat deze niet eenmalig is zonder vervolg. Optredens in het buitenland moeten duidelijk in het teken staan van de eigen ontwikkeling, bijvoorbeeld gericht op het leggen van contacten, waaruit artistiek inhoudelijk nieuwe (samenwerkings)ideeën kunnen ontstaan. Landenuitwisselingen lijken hiertoe meer geschikt, dan losse eenmalige optredens, of een tournee van een groep. Met name op dit gebied ziet men een taak voor de overheid weggelegd, waarbij niet alleen kijk- en bezoekcijfers als criterium mogen gelden, maar de overheid oog moet hebben voor cultureel pluralisme en voor de bescherming van experiment en vernieuwing.

Veranderingen in Nederland lijken hier te verwachten. Ook al zouden die veranderingen zich ook zonder een Europa 1992 voltrokken hebben als gevolg van een autonome ontwikkeling in de dans, Europa 1992 kan bij die veranderingen als katalysator gaan werken. Ook hier geldt weer dat Nederland te klein is om meerdere kleine gezelschappen van 'formaat' te herbergen.

7.3. DANSWERKPLAATSEN/SPEELPLEKKEN VOOR JONGE CHOREOGRAFEN MODERNE DANS

Het lijkt wel of de buitenlandse dansers en choreografen de weg naar de Nederlandse danswerkplaatsen beter weten te vinden dan de Nederlanders zelf. In dit circuit is het aantal buitenlanders zeer groot. Ze gebruiken een danswerkplaats als opstap voor een carrière in Nederland of Europa. Overigens is dit eerder negatief dan positief voor de kwaliteit. En wel op twee manieren. Allereerst staat Nederland bekend als het Mekka op het gebied van de moderne dans, waar aan iedereen, die wil, gelegenheid en ruimte geboden wordt om zich te presenteren. Dit werkt middelmaat in de hand.

Verbazingwekkend is dat Nederland overspoeld wordt door buitenlanders, maar een tegenbeweging, Nederlanders naar het buitenland, is er nauwelijks. Het al eerder genoemde 'prijsverschil' met bijvoorbeeld Engeland speelt ook hier zeker een rol.

Heel anders is de situatie in bijvoorbeeld Frankrijk. De reislust van jonge choreografen met hun eigen 'compagnie' is groot. Ze manifesteren zich op buitenlandse concoursen en festivals, gefaciliteerd door overheidssteun in de vorm van reis- en transportkosten. Deze choreografen zijn aangewezen op uitnodigingen van theaters, festivals, of choreografische centra voor nieuwe produkties. En op deze wijze halen ze geld binnen om aan een volgende produktie te kunnen werken. Hetzelfde geldt voor de gebieden waar moderne dans tot voor kort niet bestond en nu een onstuimige ontwikkeling doormaakt: Spanje en Italië. Nederlanders zijn in dit opzicht 'gemakzuchtig'.

Heel tekenend hiervoor zijn de ervaringen met het eerste Internationale Choreografen Concours, dat al eerder ter sprake kwam in verband met de kwaliteit van de dansers. Het maakte duidelijk dat men in Nederland huiverig is voor vergelijking en beoordeling, terwijl die bij uitstek kwaliteitsbevorderend werkt. (Zo is Nederland ook een van de weinige landen waar een dansersconcours ontbreekt.) Terwijl in het buitenland concoursen een gewoon fenomeen zijn en er een druk concoursverkeer is, kwamen de Nederlandse inschrijvingen op het laatst en enigszins wijfelend over de brug. Nederlanders zie je ook nauwelijks op die vele buitenlandse concoursen. Misschien wijst het succes van dit eerste 'Nederlandse' Internationale Choreografen Concours in dit opzicht op een kentering ?

Wat betreft die kwaliteit kan opgemerkt worden, dat danswerkplaatsen hier in Nederland op zichzelf staan. De Franse situatie kwam hierboven al ter sprake. Werkplaatsen zijn daar direct gekoppeld aan gezelschappen van veelal succesvolle choreografen. Zo'n constructie lijkt meer garantie te bieden voor kwaliteit.

Danswerkplaatsen komen verder nog voor in Duitsland, Zweden, Engeland en Italië, terwijl de eerste in België net gestart is. Maar bij alle buitenlandse vergeleken zijn de Nederlandse en de Frans werkplaatsen een waar mekka. Waarom dan geen run van buitenlanders op de Franse werkplaatsen, is een voor de hand liggende vraag. Er zijn daar wel buitenlanders werkzaam, enkele Belgen, Italianen, Spanjaarden en Amerikanen, maar ze zijn lang niet zo open als de Nederlandse. Frankrijk is in vergelijking met Nederland veel selectiever en protectionistischer. Dat merk je ook bij de internationale festivals, die momenteel steeds meer overgaan tot samenwerking als (co-)producenten. Montpellier Danse participeert in zo'n internationaal netwerk, maar naast de gezamenlijk geadopteerde groepen, heeft dit 'Europa's dansfestival nummer 1' het stimuleren van de

Franse jonge dans hoog in het vaandel staan en biedt het uitsluitend Franse groepen produktiemogelijkheden. Dan valt het woord internationaal ineens weg. Overigens sloot de directeur van Montpellier Danse, Jean Paul Montanari, in de toekomst het adopteren van buitenlandse choreografen niet uit, maar tot op heden is hier nog niets van gekomen.

Uit dit alles valt te concluderen dat er meer systematische aandacht moet komen voor de kweek van Nederlandse choreografen, waarbij kwaliteitscriteria niet geschuwd moeten worden. Men zou kortlopende choreografie cursussen kunnen koppelen aan het Internationale Choreografen Concours. Zulke plannen bestaan al bij de organisatoren van het concours. Maar ook in de sfeer van de dansvakopleidingen zijn (andere) mogelijkheden. Hierover later meer.

Verder kan men er niet omheen dat Europa 1992 met name voor het circuit van de ongesubsidieerde Nederlandse groepen/choreografen grote gevolgen kan hebben. Men zal genoodzaakt zijn kwaliteitscriteria te gaan hanteren om aan het odium van de middelmatigheid te ontkomen. In die situatie zullen vooral de Nederlanders uit de boot vallen, omdat hun kwaliteit ronduit mager is, zowel choreografisch, als danstechnisch.

7.4. DANSVAKOPLEIDINGEN

De Nederlandse dansvakopleidingen zijn uniek in Europa. Overal elders geschiedt de opleiding binnen gezelschappen of gelieerd aan gezelschappen. In Nederland zijn de dansvakopleidingen op zichzelf staand en vallen ze onder het Ministerie van Onderwijs. Er bestaan wel werkovereenkomsten van bepaalde academies met specifieke gezelschappen, maar tot nu toe zijn ze niet te vergelijken met de buitenlandse tegenhangers.

Er bestaat nog een tweede immens verschil tussen Nederland en de rest van Europa. De buitenlandse opleidingen zijn in de eerste plaats gericht op de opleiding van danserskwaliteit. Hun onderwijssysteem is hard en kweekt doorzetters. Niet getalenteerden vallen voor het afronden van de opleiding af.

Studenten worden beoordeeld naar min of meer 'absolute' criteria. Op de Nederlandse dansacademies daarentegen ligt de nadruk op het educatieve. Studenten krijgen er de gelegenheid zich optimaal te ontwikkelen binnen hun eigen vermogens. Dit blijkt dansers van middelmatige kwaliteit af te leveren, die de directe aansluiting met de uitvoeringspraktijk missen.

Deze educatief gerichte aanpak lijkt vooral goed te functioneren bij buitenlandse dansers, die een danstechnische basisvorming achter de rug hebben en technisch goed onderlegd zijn. Voor hen is zo'n Nederlandse opleiding een paradijs, waarin ze zichzelf verder kunnen ontwikkelen.

Met name de Rotterdamse Dansacademie en de School voor nieuwe dansontwikkeling in Amsterdam trekken veel buitenlanders aan. Nu is er een groot verschil tussen deze beide opleidingen: lijkt Rotterdam een goed evenwicht gevonden te hebben tussen techniektraining en eigen ontwikkeling van de dansers, Amsterdam heeft het accent vooral gelegd op de eigen ontwikkeling, waardoor de dansers afkomstig van deze school vaak middelmatig tot slecht zijn.

Bij een Europa zonder grenzen, bij een toch al zoeken op de buitenlandse markt van dansgezelschappen voor dansers, kan de situatie ontstaan dat Nederlandse dansacademies dansers afleveren, die niet aan de bak komen in de uitvoeringspraktijk, niet in Nederland en niet in het buitenland. Opnieuw kan dan de kwestie van concentratie van opleidingen en het creëren van 'top'instituten aan de orde komen. Die discussie zal dan ongetwijfeld een andere uitkomst geven dan enkele jaren geleden.

Een derde pré in Nederland is haar diversiteit en breedheid. Ze zijn de enige plekken in Europa waar bijvoorbeeld moderne dans in al haar facetten onderwezen wordt.

Tot slot hebben de Nederlandse dansvakopleidingen nog een sterk punt ten opzichte van hun buitenlandse 'collega's'. Ze onderscheiden zich doordat ze een docentenopleiding kennen. Die opleiding is erg in trek. Nederlandse diploma's hebben een civiel effect in het buitenland, met name in België. Toch wordt in de Nederlandse onderwijspraktijk een pedagogische nascholing van beroepsdansers na hun dansers-carrière gemist. Zo vloeien de enorme kunde en vaardigheden van deze dansers onvoldoende terug naar de opleidingen. In het buitenland is die kringloop veel voor de hand liggender omdat de opleidingen verbonden zijn aan de gezelschappen, en omdat daar pedagogische nascholingen bestaan. Eigenlijk vormt de Nederlandse docentenopleiding, waar men direct tot docent wordt opgeleid, een uitzondering. In het buitenland wordt men eerst danser en daarna pas docent. Die educatieve gerichtheid, de mogelijkheid tot docentenopleiding en die aanwezigheid van onderricht in moderne danstechnieken vormen voor buitenlanders een grote aantrekkingskracht.

Deze kracht zou uitgebouwd kunnen worden. Gekoppeld aan de trek van buitenlandse dansers op de kleine gezelschappen en meer nog van choreografen en dansers op de danswerkplaatsen, kan Nederland de plek bij uitstek genoemd worden voor een supranationale opleiding 'choreografie eigentijdse dans'. Te denken valt aan een post-HBO opleiding en de mogelijkheid tot het lopen van stage bij de diverse grote en kleine gezelschappen. Bij zo'n opleiding gaat het uiteraard om een klein aantal getalenteerden: 4 à 5 per jaar. Dit bemoeilijkt de mogelijkheid zo'n opleiding te creëren. In Guildford in Engeland bestaat de International Course for Professional Choreographers and Composers. Deze cursus duurt twee weken en de Nederlandse deelnemers aan de

cursus, zo af en toe eens een, zijn enthousiast over hun verblijf in Guildford.

Een hoofdstuk apart is het uitwisselingsverkeer op studentenniveau en docentenniveau. Dit laatste heeft in Nederland al redelijk frequent plaats. Die studentenuitwisseling laat nog op zich wachten. Nu al bieden internationale studiebeurzen en programma's als het ERASMUS-programma deze mogelijkheden.

Een enkele academie is bezig uitwisselingscontacten voor docenten en studenten te leggen, maar over het algemeen gesproken reageert men in Nederland nogal traag op deze internationale mogelijkheden.

7.5. HET INTERNATIONALE CIRCUIT

In de danswereld bestaan er al internationale ontmoetingsplekken, internationale circuits, waar iedereen iedereen ontmoet. Georganiseerd zoals bij theater in de Informal European Theatre Meeting is dit voor dans niet. Slechts enkele dansinstituten participeren in deze IETM, zoals bijvoorbeeld het Spring Dance Festival. Dit IETM richt zich met name op het 'tweede circuit': de alternatieve en experimentele festivals en de daarmee verwante theaters. Internationale samenwerking en informele netwerken op het produktionele vlak, waarbij produktie en presentatie hand in hand gaan, zijn zich in sneltreinvaart aan het ontwikkelen. Soms geboren uit bittere noodzaak om getalenteerden de kans te geven te produceren en zich te presenteren, als die kansen in eigen land niet geboden worden. Artistieke ideeën overstijgen grenzen, produktie-wijzen, geldstromen en organisatie-methoden komen samen of gaan met elkaar in discussie, stelt George Brugmans.

Tot nu toe had dit alles plaats op ad hoc basis, per co- produktie, maar aan een meer structurele wordt al gedacht. De Encontros Acarte is hier een voorbeeld van, een jaarlijkse theater- en dansontmoeting in Lissabon, gezamenlijk geproduceerd door de Gulbenkian Foundation (Portugal), het Inteatro Polverigi (Italië) en het Spring Dance Festival (Nederland). Maar ook het Holland festival en Montpellier Danse werken veel samen. Nadeel kan zijn dat jonge talenten vroegtijdig worden opgepikt, wat de ontwikkeling van deze kunstenaars kan tegenwerken. Het netwerk functioneert momenteel vooral goed voor de kunstenaars die hun meesterschap al bewezen hebben. In dit informele internationale danscircuit maakt een kleine groep van festivaldirecteuren en directeuren van theater- of danswerkplaatsen de dienst uit. Er bestaat voorkeur deze circuits aan te haken aan de IETM, waar alle kennis en informatie over dans en theater kunnen samenkomen. Op deze wijze kan het netwerk ook een vuist maken naar de verschillende ministers van cultuur.

7.6. DANSAMATEURS

In Nederland heeft de amateurdans nog geen internationaal karakter. Uitzondering hierop vormt de volksdans, die ook landelijk en regionaal georganiseerd is in het Landelijk Centrum voor Volksdans (LCV). Wel is in deze sector veel gaande. Sinds twee jaar bestaat er een landelijk amateur-theaterdansfestival, voorafgegaan door provinciale festivals en is er na afloop van het eerste landelijke festival een uitwisselingsproject ontstaan tussen dans- en

balletscholen en amateurgroepen. Bovendien pleitte men in de onlangs verschenen nota over amateurdans voor de oprichting van een nationaal instituut, waar het laatste woord nog niet over gezegd zal zijn. Je kunt je afvragen of het wel zo verstandig is een apart instituut op te richten, terwijl ook binnen een LOKV (Landelijk Ondersteunings Instituut voor Kunstzinnige Vorming) landelijke activiteiten opgezet zijn. Op veel plaatsen in Nederland is er ook een expliciete koppeling tussen AK en KV (amateuristische kunstbeoefening en kunstzinnige vorming).

Producties van beroepschoreografen met amateurs groeien. Had tot voor kort Theater De Engelenbak en de uit een project van dit theater voortgekomen amateurdansgroep Sodemieter Op hier het alleenrecht op. Ook elders vinden deze initiatieven weerklank: Zeeland, Groningen.

Veel cursussen voor amateurdansers, waar het in de zomer van wemelt in het buitenland, kent Nederland niet, evenmin internationale uitwisseling tussen groepen. In het buitenland komt dit meer voor, analoog aan muziek.

7.7. DANSANTE VORMING

De organisatie van de dansante vorming in het onderwijs is een lappendeken, en de theorievorming is gebrekkig. Dansante vorming heeft een achterstandsituatie in vergelijking met de meer traditionele vakken zingen en tekenen.

In de laatste jaren zijn ook de educatieve afdelingen van de dansgroepen afgesplitst: Scapino, Werkcentrum Dans en Introdans.

Internationaal begint uitwisseling op gang te komen: DACI (Dance & The Child International. Daarnaast heeft het LOKV contacten onderhouden met andere Europese landen: Frankrijk en Duitsland dmv uitwisselingsbezoeken. Van een goede landelijke informatieverbreiding is nauwelijks sprake. Naast het LOKV opereert er een Stichting Educatieve Dans en is vooral Scapino op School actief.

Tweejaarlijks heeft er een Jeugdansfestival plaats.

(Zie voor de amateurdans en de dansante vorming verder de afzonderlijke studie over de kunstzinnige vorming en de amateuristische kunstbeoefening van H. Mali.)

8. SAMENVATTINGEN EN AANBEVELINGEN

1. 'Europa 1992' heeft een eigen politieke dynamiek, waarin de centralisten op dit moment de wind mee hebben. Het streven van politici en ambtenaren in Brussel zal erop gericht zijn ook voor de cultuur een eigen Europees domein te claimen. Op deze aanspraken zal met grote terughoudendheid gereageerd moeten worden. Daarvoor is de culturele dimensie van 'Europa' te dun en is het gevaar dat Brussel slechts een verdubbeling en verdergaande bureaucratisering van het cultuurbeleid oplevert te groot.
2. De culturele identiteit (of 'ruimte') van Europa is vooralsnog een fictie. De uitverkoren twaalf zijn daarvoor te toevallig van samenstelling en elk van de aangesloten landen heeft daarvoor teveel politieke en culturele verbintenissen en loyaliteiten met andere Europese landen of met landen buiten Europa. Denemarken is meer verwand met niet-aangesloten landen in Scandinavië, West-Duitsland is van alle Duits-sprekende landen het enige aangesloten land, midden-Europa en Rusland maken historisch onlosmakelijk deel uit van Europa, maar behoren niet tot de twaalf, en de oudkoloniale staten als Engeland, Frankrijk, Nederland en België, hebben allen hechte banden met ex-koloniën, die niet alleen politiek, maar ook cultureel van grote betekenis zijn. Deze bindingen verplichten ons tot een grote openheid naar buiten. De nadruk zal meer moeten liggen op uitwisseling dan op gezamenlijkheid, meer op onderling en wederzijds tentoonstellen en confronteren dan op beschermen en afweren. Ook dit is een argument om niet te streven naar een centrale Europese culturele bevoegdheid.
3. Wat alle Europese landen met elkaar gemeen hebben is een geschiedenis van onderlinge oorlog en imperialisme. Dit verleden heeft geleid tot een veelvuldig voorkomend cultuurpessimisme, een groot wantrouwen jegens massa-cultuur (televisie, cultuurindustrie) en aan een schizofrene houding jegens de Verenigde Staten, Japan en de Derde Wereld. Er bestaat weinig tot geen geloof in technische, maatschappelijke, of culturele vooruitgang, en dat Europa de historische taak zou hebben de rest van de wereld tot beschaving te brengen durft niemand meer te beweren. In politiek en cultureel opzicht heeft dit geleid tot sterk geïsoleerde liefde voor traditie en oudheden aan de ene kant en radicale vernieuwing aan de andere kant. Het kunst- en cultuurbeleid van de diverse Europese landen weerspiegelt deze culturele dilemma's in de tweeslachtigheid jegens de massa-cultuur en elite-cultuur, een in cultureel opzicht soms onverholen anti-Amerikanisme en een gelijktijdige ondersteuning van het cultureel erfgoed en van een geïsoleerde culturele vernieuwing.

4. De in de punten 1 tot en met 3 genoemde ontwikkelingen, en de manier waarop wij erin zullen slagen een nieuw politiek en cultureel zelfbewustzijn te verwerven, zullen bepalend zijn voor het toekomstig culturele gezicht van Europa. Het verdwijnen van binnengrenzen met een vrij verkeer van goederen, diensten en personen, speelt daarin geen enkele rol. Er zal, onafhankelijk van '1992', gezocht moeten worden naar een verzoening van deze dilemma's, door onderlinge uitwisseling, culturele vernieuwing en cultuurfilosofische beschouwing.
5. Het Nederlandse muziek- en dansleven kenmerken zich - in verhouding tot andere Europese landen - door een grote verscheidenheid en variatie. Ons land telt ook enkele top-instellingen (Concertgebouworkest, de twee grote dansgezelschappen), maar het zijn vooral de breedte van gevarieerdheid die ons onderscheiden van andere landen.
6. Breedte en variatie zijn ook het onderscheidend kenmerk van ons muziek- en dansvakonderwijs. De aandacht die in ons land wordt besteed aan de pedagogische opleidingen is groter dan in veel andere landen. Hoewel in eigen land de kwaliteit van de pedagogische opleiding niet unaniem wordt geprezen, heeft een afgestudeerde muziek- of danspedagoog in het buitenland een duidelijk opleidingsvoordeel. Dit voordeel zou in de toekomst meer uitgebuit kunnen worden.
7. Onduidelijk is nog hoe vrij studenten zullen worden in de keuze van hun vakopleiding. Te voorspellen valt dat er meer dan voorheen op Europese schaal 'met-de-voeten' gekozen zal worden. Dit zal zich vooral voordoen in de tweede fase van de studie. Ook op andere terreinen wordt daarom nu al met enig bezorgdheid gespeculeerd over de noodzaak zich als 'top' instituut te profileren. Waar het in de muziek en de dans gaat om vrij gespecialiseerde, vaak van enkele docenten, een enkel instrument of een gezelschap afhankende, kwaliteiten, is het de vraag of een opleiding in zijn geheel zinvol kan streven naar het predikaat 'top'. De omvang en breedte van het Nederlandse muziek- en dansleven oefent nu al een grote aantrekkingskracht op buitenlandse studenten uit (als beroepsperspectief), maar trekt niet bij voorbaat de beste studenten in het buitenland aan.
8. Voor heel Europa geldt dat de muziekvakopleidingen voornamelijk gericht zijn op een klassieke muziekpraktijk, aangevuld met wat de modern-klassieke muziek wordt genoemd. De lichte muziek (popmuziek, jazz, musical, filmmuziek, reclamemuziek, arrangeren en componeren) is op de meeste opleidingen afwezig. Nederland kent in dit opzicht een relatieve voorsprong en zou deze kunnen uitbouwen en uitbuiten.

9. De dansvakopleidingen worden niet alleen binnen ons eigen land als problematisch ervaren. Ook vanuit het buitenland wordt de kwaliteit ervan niet unaniem onderschreven. Dat er desalniettemin relatief veel buitenlanders naar Nederlandse dansopleidingen komen wordt vooral veroorzaakt door de relatieve riante uitvoeringsmogelijkheden in het zogenaamde tweede en derde circuit (die elders niet zo ruim voor handen zijn) en door de in verhouding tot Engeland zeer goedkope opleidingsmogelijkheden.
10. De beroepspraktijk van zowel musici als dansers, evenals de samenstelling van onze gezelschappen is ook op dit moment al in hoge mate internationaal. '1992' zal daaraan weinig veranderen. De voorschriften met betrekking tot een vrij verkeer van goederen, diensten en personen scheppen in dit opzicht dan ook geen problemen.
11. Op een klein aantal gebieden zal '1992' aanpassingen noodzakelijk maken. Het Nederlands Impresariaat zal zijn nationaliteits-criterium moeten laten vallen. Omdat het Impresariaat echter ook - niet discriminerende - voorwaarden stelt ten aanzien van de inbreng van het podium en de hoogte van de honoraria, valt niet te verwachten dat hieruit een grote toename van buitenlandse ensembles voortvloeit.

Het Fonds voor de Scheppende Toonkunst zal vermoedelijk eveneens zijn nationaliteits-criterium moeten laten vallen. Gezien de moeilijk grijpbare kwalitatieve beoordelingen die voorafgaan aan een toekenning uit het fonds, is het zeer de vraag of dit zal leiden tot een stroom van buitenlandse aanvragen. Hetzelfde geldt voor het Stimuleringsfonds en het Coproductiefonds voor film- en televisieproducties. Ook daar zal het nationaliteits-criterium vermoedelijk dienen te verdwijnen. Gezien de nadruk op kwaliteit die bij alle beoordelingen in deze fondsen gelegd wordt, wordt een vergroting van de buitenlandse concurrentie niet bij voorbaar negatief beoordeeld.

12. Onduidelijk is in hoeverre voor de diverse steunmaatregelen een vestigingseis geformuleerd mag worden. Gemeenten hanteren voor lokale steunmaatregelen (subsidies, maar ook de toekenning van woningen) veelal de eis dat een aanvrager in de betreffende gemeente gevestigd moet zijn, soms zelfs al voor meerdere jaren. Wanneer een dergelijke vestigingseis niet in strijd is met de Europese Akte, zou ook in subsidiemaatregelen een al te grote toeloop van buitenlanders voorkomen kunnen worden door een dergelijke eis in de subsidie-voorwaarden op te nemen.
13. De soms geuite vrees dat alle kunstsubsidies wel eens onmogelijk gemaakt zouden kunnen worden door de eisen van vrije, internationale, mededinging in de Europese

Akte lijkt ver gezocht. Deze eisen richten zich vooral op dit gebieden waar sprake is van een - liefst omvangrijke - vrije markt. Alleen dan creëert overheidssteun immers concurrentievervalsing. En dan is vervolgens het belang weer het grootst wanneer er grote concerns mee gemoeid zijn. Die hebben voldoende belang bij het afbreken van steunmaatregelen elders om er een werkelijke procedure voor op gang te brengen. Weliswaar heeft de Europese Commissie een eigen verantwoordelijkheid in deze, maar zij voelt deze verantwoordelijkheid wat eerder wanneer er daadwerkelijke klagers op de stoep staan.

Bij verreweg de meeste overheidssteun aan de muziek is in het geheel geen sprake van een concurrerende vrije markt. Opera, ballet, symfonische muziek, hedendaags componeren, (maar ook toneel, beeldende kunst en literatuur) worden in alle landen van de EG op dezelfde manier, zij het niet overal in dezelfde mate, van overheidswege ondersteund. Zonder deze steun zouden zij in het geheel niet of in veel mindere mate bestaan. Er zijn geen commerciële operagezelschappen of orkesten die - omdat zij door subsidie van orkesten in andere landen valselijk beconcurrereert worden - bij Europa zouden kunnen aankloppen. Wat op dit macroniveau overblijft is dat de ene staat de andere kan verwijten teveel te subsidiëren en daardoor de 'markt' voor de eigen eveneens, maar in mindere omvang, gesubsidieerde gezelschappen te verzieken. Dit is nogal vergezocht. Alleen de muziekindustrie speelt zich zodanig op de vrije markt af dat deze voor eventuele akties in aanmerking zou kunnen komen. Maar deze cultuuruiting wordt niet of nauwelijks door de overheid gesteund.

14. Nederland kent vermoedelijk de meest uitgesponnen subsidiesystematiek op het gebied van kunst en cultuur. Deze 'subsidie-technologie' zou tot exportartikel gemaakt kunnen worden.
15. De muziekindustrie is - gekoppeld aan de media - in hoge mate internationaal (Engels/Amerikaans/Japans). Als dragers van de massacultuur geven zij aanleiding tot ongemakkelijke reacties van de kant van de dragers van een elite-cultuur en de overheid. Het is op dit gebied dat onze schizofrene houding jegens Amerika (en Japan) het duidelijkst tot uiting komt, onder andere in een telkens uitgesproken angst voor een culturele Amerikaanse (of Japanse) overheersing en in voorstellen om een bepaald percentage van de programmering van de televisie van eigen (Europese) bodem te laten zijn, ter 'dekolonisatie van de geest', zoals dat in Frankrijk wordt genoemd. Een provinciaals protectionisme of een overspannen Pan-Europese cultureel gebaar vormen beiden even onzinnige reacties op een nog altijd versplinterde politieke en culturele identiteit van de bakermat der beschaving: Europa.

16. Het Nederlandse muziekleven heeft weinig te verliezen en veel te winnen bij het opengaan van de grenzen. Juist het zeer internationale en weinig protectionistische karakter van ons muziekleven betekent dat wij gewend zijn aan internationale concurrentie en vergelijking. Nu studeer je Merce Cunningham-techniek (Amerikaans) in de dans, of je speelt toneel volgens Grotowski (Pools/-Amerikaans) dan wel Artaud (Frans), je hebt vioolles gehad volgens de Alexandertechniek (Engels) of de Suzukimethode (Japans), je componeert Minimal-music (Amerikaans) of geeft postmodern vorm (Italiaans). Alleen viool kun je studeren naar Nederlands recept van Oscar Back.

De Duitse markt ligt al grotendeels open, de Franse zal - hoe hard er ook tegengestribbeld wordt - volgen, evenals de Engelse markt. Daar liggen voor Nederlandse musici meer mogelijkheden dan waar nu gebruik van wordt gemaakt. Alleen het opengaan van de grenzen zal daarvoor echter niet voldoende zijn. Het belangrijkste is misschien nog wel dat de drift om zich internationaal te presenteren groter zal moeten worden dan hij nu is. Dick Zweers noemde geheel terecht zowel het idee dat alles uit het buitenland beter is dan bij ons als ook het idee dat wij het hier beter dan waar ook voor elkaar hebben provincialisme (¹⁰). In beide gevallen weiger je echt te kijken.

NOTEN

1. P. Geyl, geschiedenis van de Nederlandse stam, wereldbibliotheek, Amsterdam 1962, blz. 1651
2. 'Een nieuwe aanzet voor de culturele actie in de Europese Gemeenschap', in: Bulletin van de Europese gemeenschappen , Supplement 4/87
3. Zie o.a. Unesco, Questionnaire ten behoeve van de conferentie in Mexico, 1982; Raad voor Europa, Funding the Arts, 1984; Teus Kamphorst, Trends in the Arts, an international perspective, Amersfoort, 1988;
4. Martin Blomsma, Cultuurbeleid over de grenzen, Harmonisatieraad Welzijnsbeleid, Dwarskijken nr. 7, Staatsuitgeverij, september 1987
5. A.P. Schmid en Y.C.L.M. van Dongen, Buitenlands Cultureel Beleid, een terreinverkenning, Werkdocumenten W23, Staatsuitgeverij, juni 1987
6. Zie o.a., Trends in the Arts, a multinational perspective, Amersfoort, 1988;
7. Zie onder andere het rapport van de WRR over de basisvorming uit 1987 en de daarvoor verrichte voorstudie(s);
8. Een cliché is een gestolde waarheid, die afkeer wekt door zijn onveranderlijk karakter.
9. Lathouwer in een interview in Praten over Muziek, december 1988;
10. In een artikel ten behoeve van het LOKV, ongepubliceerd, maart 1988

BIJLAGE 1

=====

De Commissie Cultuurbeleid en Interne Markt is voor een periode van 4 jaar ingesteld door de Directeur-Generaal voor Culturele Zaken van het Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (Instellingsbesluit: DGCZ.U.3775, d.d.28 juli 1988)

De Commissie heeft tot taak:

- het initiëren van oriënterend onderzoek naar de gevolgen van communautaire acties voor de culturele sector;
- het coördineren en begeleiden van onderzoek;
- het naar aanleiding van haar bevindingen formuleren van voorstellen aan de Directeur-Generaal Culturele Zaken.

De Commissie bestaat uit de volgende personen:

Als externe deskundigen:

Dr. H.H.G. Post

R.M. Vrij

Mr. W. Wanrooy

Voor het Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur,

Drs. H. Withaar, voorzitter

Mr.drs. S.M. Gimbrère, secretaris

Drs. P.J.C. Mulder

BIJLAGE 2

In het kader van het onderzoek naar de mogelijke gevolgen van de Europese eenwording voor de culturele sector zijn de volgende publicaties verschenen:

- * "De Europese Gemeenschappen en Cultuurbeleid, een juridische analyse" door mr. J.M.E. Loman, prof.dr. K.J.M. Mortelmans en dr. H.H.G. Post (Rijksuniversiteit Utrecht), Zeist, 1989.
- * "Nederlands Cultuurbeleid en de Europese Gemeenschappen, een beleidsverkenning" door drs. B. Tromp, Zeist, 1989.

Voorts zijn onder de verzameltitel "NEDERLANDS CULTUURBELEID EN EUROPESE EENWORDING" de volgende deelonderzoeken verschenen:

- * BOUWKUNST EN MONUMENTENZORG door dr.N.J.M. Nelissen en drs. C.L.F.M. de Vocht
- * MUZIEK EN DANS, door H.O. van den Berg en M. van Gemert
- * LETTEREN, door drs. J. Honout
- * TONEEL, door mr. J. Jong
- * BEELDENDE KUNST, door drs. R. Fuchs
- * FILM, door W. Verstappen
- * AMATEURISTISCHE KUNSTBEOEFENING EN KUNSTZINNIGE VORMING, door H.J.M. Mali
- * MUSEA, door drs. R.J. Willink
