



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Competentiestrijd in de Muziektempel. Een zakelijke geschiedenis van het Concertgebouworkest

Koopman, B.C.

Citation

Koopman, B. C. (2018, June 5). *Competentiestrijd in de Muziektempel. Een zakelijke geschiedenis van het Concertgebouworkest*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/62815>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/62815>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/62815> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Koopman, B.C.

Title: Competentiestrijd in de Muziektempel. Een zakelijke geschiedenis van het Concertgebouworkest

Issue Date: 2018-06-05

EEN RUMOERIGE SCHEIDING**8 HET ORKEST EN VAN BEINUM**

Op maandagochtend 13 april 1959 repeteerde Van Beinum met het Concertgebouworkest het langzame deel van de *Eerste Symfonie* van Brahms. Volgens zijn zoon Bart, violist in het orkest, zag hij asgrauw en beefden zijn vingers.³³³ Tijdens de befaamde hobosolo tikte hij af en zei tegen het orkest: ‘Als mijn vingers vanavond nog zo beven moeten jullie maar niet kijken.’ Even later zakte hij in elkaar. Enkele orkestmusici vingen hem op en legden hem op de vloer. ‘Roep Bart’, prevelde hij nog. Sommige orkestleden liepen huilend door het gebouw; anderen renden geschokt naar buiten in de hoop dat ze een auto met een esculaap konden aanhouden. De orkestinspecteur had intussen een ambulance gebeld die onmiddellijk kwam evenals de gealarmeerde bedrijfsarts. Van Beinum was in het harnas gestorven – op het podium te midden van zijn musici.

Van Beinums naoorlogse start bij het Concertgebouworkest was moeilijk geweest. Als opvolger van de dominante Mengelberg, die vijftig jaar voor het orkest had gestaan, bleef hij lange tijd in diens schaduw staan. De schim van de gevallen maestro waarde nog jarenlang rond in Het Concertgebouw. Mengelberg had grote indruk gemaakt op Van Beinum als jongen tijdens een concert in Arnhem. Onder de klanken van Tsjaikovski’s *Vijfde Symfonie* rijpte destijds een jongensdroom: dirigeren, een beroep of roeping waarvoor destijds geen vakopleiding bestond.³³⁴ Eenmaal zelf dirigent bewoog Van Beinum zich in tegenstelling tot zijn voorganger als musicus tussen zijn orkestmusici. Zoals een violist het verwoordde: ‘Je speelde onder Mengelberg, maar met Van Beinum.’³³⁵

Niet alleen de schim van zijn voorganger speelde Van Beinum parten. Ook de nasleep van de Tweede Wereldoorlog eiste zijn tol. Het Militair Gezag wilde tijdens de bevrijdingsfeestviteiten een plaats inruimen voor cultuur. De zuiveringsinstantie had gezien de oorlogsgeschiedenis van het gebouw en zijn bespeler moeite om het Concertgebouworkest zo te beoordelen dat het tijdens de muzikale bevrijdingsmanifestatie kon spelen. Het orkest mocht daarom pas op zondagmiddag 29 juli voor het eerst musiceren. En het was niet toegestaan bij de opening van dat optreden het Nederlands volkslied te spelen. Niettemin zette een stampvolle zaal het *Wilhelmus* in. De rellerigheid van deze middag kan als een afspiegeling worden gezien van het klimaat tijdens de zuiveringen in de uitvoerende kunsten. Een niet te onderschatten factor van deze felheid was de zuiveringszaak van Mengelberg. Zijn zaak was vroeg aan de orde gekomen. De Centrale ereraad oordeelde in 1945 dat Mengelberg zich schuldig had gemaakt aan dienstbaarheid ten gunste van de vijandelijke propaganda. Hij kreeg uiteindelijk een dirigeerverbod opgelegd van zes jaar.³³⁶ Van Beinum was er vanaf gekomen met een berisping.

Het Concertgebouw begon in de naoorlogse jaren tekenen van verval te vertonen. De granieten vloeren beneden waren versleten. De oude vloerbedekking was geblokt: zachtgroen en crème. Boven het podium in de grote Zaal hingen lampen met fluwelen kappen vol stofnesten. Op de eerste verdieping lag in de gangen rood tapijt terwijl de foyers waren voorzien van hardhouten krakende vloeren. De klimaatbeheersing liet te wensen over, klachten van orkestmusici en publiek waren schering en inslag. ’s Winters zetten bezoekers hun kraag op of

³³³ Bart van Beinum, *Eduard van Beinum*, 327. Zie ook: De Leur, *Eduard van Beinum*, 329, 330.

³³⁴ Flothuis, ‘Beinum, Eduard Alexander van (1900-1959)’ in: *Biografisch Woordenboek van Nederland*. <http://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/Lemmata/bwn2/beinum> [13-03-2008] Oorspronkelijke versie opgenomen in: *Biografisch Woordenboek van Nederland 2* (Den Haag 1985) Laatste gewijzigd op 13-03-2008.

³³⁵ Heuwekemeijer, *De autobiografie van Piet Heuwekemeijer. Vijftig jaar symfonieorkest* (Amsterdam 2000), 39.

³³⁶ Bank, ‘Willem Mengelberg, een Rijnlandse hoogleraar in Utrecht’, 220, 221.

haalden hun jassen en sjaals tevoorschijn wegens een koude tocht; 's zomers kon de temperatuur flink oplopen en gingen de ramen bovenin handmatig open. Er trok dan een koude wind over het podium en de zaal. Strijkers kregen last van hun schouders en armen, blazers kampten met condensvorming in hun instrumenten en harpen moesten voortdurend worden bijgestemd.³³⁷

Toch wist Van Beinum het Concertgebouworkest geleidelijk zijn oude glans terug te geven. Doordat hij dicht bij zijn musici stond, had hij ook weet van wat er onder zijn mensen leefde. Een diepe en lang gekoesterde wens onder orkestmusici was meer medezeggenschap over artistieke en zakelijke aangelegenheden. Deze wens werd krachtiger naarmate de verhoudingen tussen gebouw en orkest verslechterden. De musici waren het regenteske bestuur van Het Concertgebouw beu en wilden hun eigen lot bepalen. De oude constructie van gebouw en orkest als één instelling leek zijn beste tijd gehad te hebben. De tijden, waarin enkele welgestelde, goedwillende muziekliefhebbers de dienst konden uitmaken, leken voorbij.³³⁸ Van Beinum had bovendien meer oog voor de bedrijfsvoering dan Mengelberg. Maar voorlopig bleef dit alles vooral een interne aangelegenheid: het publiek merkte aanvankelijk weinig van de interne drang tot organisatorische omwentelingen.³³⁹

Leiderschap

De begaafde en behendige orkestleider Van Beinum was in vele opzichten de tegenpool van zijn autoritaire voorganger Mengelberg. Zijn eenvoud en ongekunsteldheid getuigden daarvan. De derde chef-dirigent van het Concertgebouworkest had een antiautoritaire instelling en beschikte over het vermogen om orkestmusici te bezielen en zijn muzikale visie op hen over te dragen. Een sterk gevoel voor ritme en klankkleur maakten zijn interpretaties bijzonder. De onbevangenheid waarmee Van Beinum het symfonische repertoire tegemoet trad, gaf zijn uitvoeringen een verrassende frisheid, zelfs als het ging om het ijzeren repertoire.

Van Beinums werkwijze had ook een keerzijde. Hij liet zich weinig gelegen liggen aan de vereiste plichtplegingen tijdens ontvangsten en recepties. Hij bleef bij zulke gelegenheden liever bij zijn musici. Van Beinum ging regelmatig met hen klaverjassen. Ook maakte hij eens met enkele orkestleden deel uit van de jury bij een concours voor draaiorgels op de Dam in Amsterdam.³⁴⁰ Zijn onconventionele gedrag leidde tot ergernis bij de leiding van Het Concertgebouw.³⁴¹ Met directeur Rudolf Mengelberg en John William de Jong Schouwenburg, de informele leider in het bestuur van het gebouw, onderhield Van Beinum geen onbewolkte betrekkingen.³⁴² En dan was er nog het disciplineprobleem. Zijn familiale omgang met orkestleden ging ten koste van de voor een chef-dirigent vereiste afstand tot zijn orkest. Tekenend is een voorval waarbij een van de orkestleden twee minuten voor aanvang van een avondconcert met hoed op en jas aan in een telefooncél stond te bellen. En tijdens een uitvoering van Bachs *Matthäus-Passion* werd op het podium geschaakt of Frans gestudeerd.³⁴³ Tegen zijn opvolger Haitink zei Van Beinum eens: 'Ik ben bang dat na mijn dood het orkest niet meer te regeren zal zijn, ik ben veel te aardig met ze.'³⁴⁴ Van Beinum brak repetities soms voortijdig af met de woorden: 'Heren, oppassen vanavond.'³⁴⁵ De

³³⁷ Koopman en Berkhout, *Achter de schermen*, 26.

³³⁸ Giskes, 'De geschiedenis', 105.

³³⁹ De Leur, *Eduard van Beinum*, 293, 310, 324.

³⁴⁰ Khalifa e.a. (red.) *Bravo!*, 179. Zie ook de foto op p. 147.

³⁴¹ De Leur, *Eduard van Beinum 1900-1959*, 276.

³⁴² Ibidem 283, 290.

³⁴³ Giskes, 'De geschiedenis', 106, 108.

³⁴⁴ Bank en Wennekens, *De klank als handschrift*, 25. Zie ook: Nelissen, 'Als je het een beroep kunt noemen', 47.

³⁴⁵ De Leur, *Eduard van Beinum*, 371.

belangenvereniging van orkestleden maakte zich zorgen dat de subsidieverstrekkers zich tegen het orkest zouden keren.³⁴⁶

Wat Van Beinums artistieke missie betreft: hij dirigeerde een niet al te omvangrijk repertoire dat naast duidelijke accenten (onder meer Nederlandse muziek) ook beperkingen kende. Met name componisten van de zogeheten Tweede Weense School – Schönberg, Berg, Webern – waren ondervertegenwoordigd.³⁴⁷ Daar stond tegenover dat Van Beinum veel aandacht had voor Bruckner, Bartók, Debussy en Ravel. Hij maakte internationaal naam als vertolker van Bruckner en de Franse orkestmuziek. Toch lag het zwaartepunt gerekend naar het aantal uitvoeringen van hun werken bij Beethoven en Mozart.³⁴⁸ Een groot operadirigent was hij niet. Volgens zijn opvolger Haitink had Van Beinum een orkestklank die geen andere dirigent had. ‘Door zijn stijl, die lichter en transparanter was dan die van de meeste dirigenten, wist hij iets bijzonders te creëren.’³⁴⁹ Nadat zijn baton eens uit zijn hand was gegleden deed hij het voortaan zonder. Van Beinum weigerde bombastisch te zijn.

Van Beinum (Arnhem 1900) kwam uit een muzikale familie. Zijn vier oudere zusters legden hem in de watten. ‘Ik ben maar een gewone Gelders boer’, zei hij regelmatig. Met het woord ‘gewoon’ doelde hij op zijn afkeer van pretenties en gewichtigdoenerij; het woord ‘boer’ stond voor zijn verknochtheid aan het landleven.³⁵⁰ Hij kreeg viool- en pianolessen en ontpopte zich na zijn muziekstudie als een veelbelovend pianosolist. Van Beinum las uitstekend partituur en werd actief als koor- en orkest-dirigent, aanvankelijk in Amsterdam, Schiedam en Zutphen. Bij zijn koren kreeg hij een dieper inzicht in de mogelijkheden en beperkingen van de menselijke stem; bij de amateurorkesten beschouwde hij een diep menselijk contact als een wezenlijk element bij het musiceren.³⁵¹ Met de nodige tact wist hij zijn instrumentalisten en vocalisten aan te sporen tot grotere muzikale prestaties, een eigenschap die hem later van pas kwam bij het Concertgebouworkest.

Vanaf 1927 was hij actief als orkest- en oratorium-dirigent in Haarlem. In deze stad verbreedde Van Beinum zijn repertoire door veel aandacht te schenken aan Nederlandse muziek met als gevolg dat de Haarlemsche Orkest Vereeniging al snel gold als een proefstation voor dit repertoiresegment.³⁵² Dat laatste viel op in Amsterdam waar Van Beinum in 1929 bij het Concertgebouworkest debuteerde. Hij werd al in 1931 benoemd tot tweede dirigent van het ensemble, op voorspraak van de Franse maestro Monteux, die het Concertgebouworkest tussen 1925 en 1934 regelmatig dirigeerde. Van Beinum moest genoeg nemen met een ondergeschikte positie. In de periode Mengelberg was de tweede dirigent een soort ‘duvelstoeijager’ die bij alle repetities van ‘de baas’ aanwezig diende te zijn.³⁵³ Tekenend voor de verhoudingen is een voorval waarbij de huiskat van Het Concertgebouw de orkestrepetitie verstoorde waarop Mengelberg uitriep: ‘Ach van Beinum, jaag jij die kat eens weg.’³⁵⁴

³⁴⁶ Giskes, ‘De geschiedenis’ 108.

³⁴⁷ Tot de Eerste Weense School behoren componisten als Haydn, Mozart, Beethoven en Schubert.

³⁴⁸ De Leur, *Eduard van Beinum*, 188.

³⁴⁹ Nelissen, *Als je het een beroep kunt noemen*, 46.

³⁵⁰ De Leur, *Eduard van Beinum*, 15.

³⁵¹ Flothuis, ‘Beinum, Eduard Alexander van (1900-1959)’.

³⁵² Gabri van der Wagt, gesproken portret ‘Eduard van Beinum’, Vara Radio, *Zwart op wit*, 7 april 1974, 19.15 uur – 19.30 uur.

³⁵³ Johan Giskes, *Dirigenten te gast*, 36.

³⁵⁴ Ibidem 279.

Ambities

Als tweede man wist Van Beinum zijn functie door zijn uitstekende muzikale optreden een zelfstandiger inhoud te geven, tot ongenoegen van de dominante Mengelberg.³⁵⁵ Van Beinum werkte formeel met en naast de orkestmusici in opdracht van bestuur en de ‘onder-directeur voor de artistieke leiding’ Rudolf Mengelberg. Terwijl Rudolf Mengelberg, de latere directeur, zich gaandeweg aan de zijde schaarde van het bestuur van het Concertgebouw, maakte Van Beinum nadrukkelijk deel uit van de orkestgemeenschap op het concertpodium. Hij stippelde geen beleid uit, hield enige afstand tot de directie en woonde geen bestuursvergaderingen bij. Toch had Van Beinum wel degelijk ambities. Hij vroeg het bestuur in 1937 om een benoeming tot eerste dirigent, een poging die sneefde. Intussen was hij in gesprek geraakt met het Residentie Orkest, waar sedert 1935 een vacature was. In Den Haag had men Van Beinum een aanbod gedaan waarmee deze vervolgens terugkeerde naar het bestuur van Het Concertgebouw.³⁵⁶ Deze keer ging het bestuur overstag, bang om Van Beinum te verliezen.

De benoeming van Van Beinum tot (tweede) eerste dirigent, naast Mengelberg, viel niet overal in goede aarde. Rudolf Mengelberg was tegen. Hij betreurde het dat deze benoeming ten koste ging van gastdirecties van de prominente orkestleider Walter. De onderdirecteur vond dat Van Beinum eerst ervaring moest opdoen in Den Haag om een paar jaar later terug te keren als eerste dirigent in Amsterdam.³⁵⁷ De benoeming van Van Beinum wekte ook wrevel bij Willem Mengelberg. Dat was grotendeels te wijten aan de ondoordachte handelwijze van het bestuur dat niet om Van Beinum heen kon en onder tijdsdruk een overhaaste beslissing had genomen. Het bestuur had in zijn overwegingen ook rekening gehouden met de inmiddels 66-jarige Mengelberg, die al 43 jaar (!) voor het orkest stond en gezien zijn leeftijd een onzekere factor was voor de toekomst.³⁵⁸

Het bestuur van de N.V. besloot de pers, nog voordat alle details contractueel waren vastgelegd, op de hoogte te stellen van de benoeming van Van Beinum. Willem Mengelberg, op dat moment in Zwitserland en om een reactie gebeld door *De Telegraaf*, verklaarde zich aanvankelijk akkoord met de benoeming, maar kwam daar later op terug.³⁵⁹ Mengelberg voelde zich overvallen doordat bij zijn eigen orkest een zo gewichtige beslissing was genomen buiten zijn medeweten. Daarnaast had de benoeming van Van Beinum voor hem als nadeel dat hij concerten moest inleveren wilde het Concertgebouworkest ook nog enkele gastdirigenten kunnen engageren.³⁶⁰ Mengelberg vreesde dus voor aantasting van zijn monopoliepositie, maar moest tegelijk erkennen dat Van Beinum het goed deed, zowel bij de musici als het publiek. Het bestuur trad sussend op en sprak van een communicatiestoornis. Mengelberg realiseerde zich dat de hiërarchische verhoudingen bij de N.V. veranderd waren en benadrukte vervolgens zijn betrokkenheid bij het orkest.³⁶¹ Niet alleen Mengelberg moest op zijn gemak worden gesteld. Het bestuur moest ook de gemeente Amsterdam, een van zijn subsidiënten, geruststellen met de belofte dat met de promotie van Van Beinum de volks-

³⁵⁵ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) inventarisnummer 1469, verslag van een bespreking tussen Willem Mengelberg en mevrouw Nora Mengelberg, de echtgenote van directeur Rudolf Mengelberg: ‘Ik moet een assistent hebben die als ik te laat ben met instemmen begint, opdat het orkest niet hoeft te wachten. V.B. is er nooit. En het is zijn plicht om in de repetities te zijn. In de Agenda staat v. B. bij de dirigenten. Hij is toch Ie dirigent.’ Zie ook: Giskes, *Dirigenten te gast*, 37.

³⁵⁶ De Leur, *Eduard van Beinum*, 161. Zie ook: Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*, 334.

³⁵⁷ De Leur, *Eduard van Beinum*, 161. Zie ook: Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*, 335.

³⁵⁸ SAA, toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) inventarisnummer 27, notulen bestuursvergadering 9 januari 1938.

³⁵⁹ *De Telegraaf* d.d. 11 januari 1938, ochtendeditie.

³⁶⁰ De Leur, *Eduard van Beinum*, 166.

³⁶¹ SAA, toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) inventarisnummer 27, bestuursnotulen 3 april 1938.

concerten voor de minder draagkrachtige bezoekers – sinds 1936 ‘orkestconcerten’ geheten – niet in gevaar kwamen. De frequentie daarvan moest op peil blijven.

Twee jaar na Van Beinums benoeming tot eerste dirigent was het oorlog in Nederland. Anders dan zijn voorganger hield Van Beinum zich zoveel mogelijk afzijdig van de Duitse bezetter en diens cultuurpolitiek. Hij sympathiseerde geenszins met dit ideeëngoed, maar dirigeerde wel concerten die onder Duitse supervisie stonden.³⁶² Zo liep na Mengelberg, die vaak in het buitenland zat, ook Van Beinum averij op. Begeleiding door het Concertgebouworkest van Duitse propagandafilms in 1941 en 1942 en een optreden als gastdirigent met de Dresdener Philharmonie in 1941 leverden hem in 1945, tijdens de kunstenaarszuiveringen, een berisping op.³⁶³ Andere uitnodigingen vanuit het regime van de bezetter wist Van Beinum te omzeilen. Hij was bijvoorbeeld vergeefs gevraagd door de voorzitter van de nationaalsocialistische Nederlandsche Kultuur Kring om zitting te nemen in de Kultuurraad.

Ook had Van Beinum eind 1943 het bestuur van de N.V. een brief gestuurd waarin hij voorwaardelijk ontslag indiende als eerste dirigent van het Concertgebouworkest indien hij zou moeten meewerken aan een voor de nationaalsocialistische organisatie Frontzorg te geven concert – gepland in januari 1944. Het door NSB-leider Anton Mussert opgerichte Frontzorg stuurde voedselpakketten, sigaretten en post naar het Oostfront ter ondersteuning van Nederlandse vrijwilligers die dienst hadden genomen in het Duitse leger om Europa te redden van het bolsjewisme, zoals het communisme destijds werd genoemd. Van Beinum schreef:

‘Uit een mij toegezonden copie van een brief van den Commandant der w.a. vernam ik, dat mijn tegenwoordigheid op 20 December e.k. wordt verlangd bij een bespreking tusschen genoemden Commandant en den directeur onzer Vennootschap omtrent een op 29 Januari onder mijn leiding te geven concert van ons orkest ten bate van Frontzorg.

Daar het mij niet mogelijk is dit concert te dirigeren, kan ik evenmin deelnemen aan eenig overleg met de betrokken vereeniging omtrent dit concert.

Voor het geval dit overleg of het dirigeren van genoemd concert van mij wordt gevorderd, dien ik nu voor alsdan mijn ontslag bij U in als eerste dirigent van het Concertgebouworkest.³⁶⁴

Van Beinums biografie suggereert dat deze manoeuvre afgesproken werk was en de N.V. had toegezegd, dat er voor Van Beinum geen consequenties aan zouden worden verbonden. Hoe dan ook: de kwestie had nog wel een staartje. Na de Kerstmatinee van 26 december 1943 kreeg Van Beinum hevige hartkloppingen. De behandelend artsen hielden het op oorzaken van emotionele aard. Daarop dook Van Beinum enige tijd onder bij een van zijn zusters in Arnhem. Problemen met het hart zouden hem nog vaker parten spelen.³⁶⁵ Tijdens de ‘zuivering’ in 1945 oordeelde de Centrale Ereraad dat Van Beinum concessies had gedaan ‘ten koste van wat van een kunstenaar van zijn betekenis verschuldigd is tegenover de kunst en tegenover de nationale eer, die men van iemand in zijn verantwoordelijke positie in deze jaren had mogen verwachten’.³⁶⁶

Net als zijn voorganger schitterde Van Beinum in Amsterdam vaak door afwezigheid. In de periode 1949-1952 dirigeerde hij naast het Concertgebouworkest vijf maanden per seizoen het London Philharmonic Orchestra en vanaf 1956 het Los Angeles Philharmonic Orchestra. Tussen beide buitenlandse engagements leidde hij de eerste intercontinentale tournee van het Concertgebouworkest: een concertreis van acht weken door de Verenigde Staten die in 1954

³⁶² Flothuis, ‘Van Beinum, Eduard Alexander van’.

³⁶³ De Leur, *Eduard van Beinum*, 270, 271. Zie ook Heemskerk, *Dossier Mengelberg*, 40, 41.

³⁶⁴ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) inventarisnummer 1507, brief d.d. 6 december 1943 van Eduard van Beinum aan het bestuur van Het Concertgebouw N.V. Zie ook: De Leur, *Eduard van Beinum*, 183.

³⁶⁵ Ibidem 184.

³⁶⁶ Pauline Micheels, *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk. De Nederlandse symfonieorkesten 1933-1945* (Zutphen 1993) 361.

zijn beslag kreeg met oversteek per boot. Twee jaar later, hij stond toen een kwart eeuw voor het Concertgebouworkest, viel hem een eredoctoraat in de letteren van de Universiteit van Amsterdam ten deel wegens zijn uitzonderlijke verdiensten voor het muziekleven in Amsterdam en Nederland. Zijn berisping na de oorlog werd hem dus niet erg aangerekend. In zijn dankwoord stelde Van Beinum onder meer:

‘Het is naar mijn overtuiging de heilige plicht van de reproducent terug te treden, zich zelf dienstbaar te maken als een instrument, een bezield medium, opdat – als dit hem als talent gegeven is – de muziek door hem – en in dit geval door een ensemble van honderd en een persoonlijkheden – zo onbelemmerd, zo volledig en derhalve zo waarachtig mogelijk kan klinken.’³⁶⁷

In het seizoen 1958/59 moest hij wegens hartklachten verstek laten gaan in Los Angeles. In zijn laatste jaren moest hij leren leven met een hartkwaal en als gevolg daarvan soms op het laatste moment worden vervangen. Zijn zwakke gezondheid weerhield hem er niet van om op volle kracht te blijven werken. Na zijn tragische overlijden werd zijn nagedachtenis in het Concertgebouworkest van zijn opvolger Haitink in ere gehouden. Voormalig solocellist Tibor de Machula zei eens tegen Haitink: ‘Wij zijn hoe langer hoe meer van Van Beinum gaan houden.’³⁶⁸ Van Beinum behoort – naast Kes – tot de chef-dirigenten die buiten Het Concertgebouw betrekkelijk snel werden vergeten. Ook zijn grammofoonplaten verdwenen al snel uit de platenzaken. Pas rond 2000 kwam daar verandering in met een uitgebreide biografische schets, gepubliceerd door zijn zoon Bart van Beinum, en een kloeke biografie van de hand van De Leur, voormalig adjunct-directeur bij het Concertgebouworkest.³⁶⁹

Samenvattend: Als allround musicus wist de getalenteerde Van Beinum zich snel op te werken tot chef-dirigent van het Concertgebouworkest. Hoewel Van Beinum het naoorlogse orkest zijn oude glans wist terug te geven, kostte het hem veel moeite om zich te ontworstelen aan de schim van zijn voorganger Mengelberg. Van Beinums informele houding en egalitaire benadering stuitten op onbegrip bij de leiding van Het Concertgebouw en bij het publiek. Met zijn ordeproblemen zette Van Beinum zijn verhouding met directie en bestuur van Het Concertgebouw verder op scherp. Daarbij kwam dat hij zich tijdens officiële gelegenheden niet altijd even representatief gedroeg. Aangezien Van Beinum dicht bij zijn musici stond wist hij veel beter dan Mengelberg wat er onder zijn mensen leefde en wat er op het vlak van de bedrijfsvoering speelde. Hoewel zijn nonchalante houding anders deed vermoeden, had hij als orkestleider wel degelijk oog voor de noden van het orkest en zijn musici. Daarin verschilde hij duidelijk van zijn voorganger.

9 ACHTER DE SCHERMEN

Het chef-dirigentschap van Van Beinum viel samen met de roemruchte splitsing van Het Concertgebouw en het Concertgebouworkestorkest van 1951/52, het thema van dit hoofdstuk en tevens één van de ingrijpendste gebeurtenissen uit de geschiedenis van beide instellingen. Zoals in dit hoofdstuk zal blijken, was de afwezigheid van Van Beinum – eind 1950 door hartklachten uitgeschakeld – indirect de aanleiding tot de scheiding van beide instellingen, de directe aanleiding was het ‘oorlogverleden’ van gastdirigent Paul van Kempen, die Van Beinum verving. Hoe stond van Beinum tegenover een splitsing van gebouw en orkest? Waarom was deze reeds lang door de orkestmusici gekoesterde wens uitgerekend in de jaren 1951/52 niet meer tegen te houden? En in het verlengde daarvan, hoe voltrok zich de scheiding? Wie waren er bij betrokken? Wat werd wel en wat niet geregeld? Welke rol speelde de oorlogsgeschiedenis van het orkest?

³⁶⁷ Bart van Beinum, *Eduard van Beinum*, 333. Zie ook De Leur, *Eduard van Beinum*, 325.

³⁶⁸ Nelissen, ‘*Als je het een beroep kunt noemen*’, 45, 46.

³⁶⁹ Van Beinum, *Eduard van Beinum* (Bussum 2000). Zie ook: De Leur, *Eduard van Beinum*. (Bussum 2004).

Een gescheiden exploitatie van gebouw en orkest was, zoals gemeld in het vorige hoofdstuk, een regelmatig terugkerend thema. Dirigent Viotta had er al in 1888 op aangedrongen en ook directeur Hutschenruyter ontpopte zich tijdens het Concertgebouwconflict van 1903/04 als een verklaard voorstander van een gescheiden exploitatie van beide instellingen. De noodzaak daartoe was evident: naarmate de onderhoudskosten van het gebouw stegen, evenals de salariseisen van orkestleden en dirigenten, ontstonden exploitatieproblemen. Nadat het Amsterdamse patriciaat de lasten niet langer op zich kon en wilde nemen, brachten subsidies van overheden enige verlichting maar niet meer dan dat. Er was dus een structureel probleem in de bedrijfsvoering: de orkestexploitatie was voortdurend verlieslatend, zoals blijkt uit naoorlogse jaarverslagen van Het Concertgebouw N.V.³⁷⁰ Op de langere termijn liepen de oplopende kosten van het arbeidsintensieve Concertgebouworkest en de opbrengsten uit recette en subsidies die daar tegenover stonden steeds verder met elkaar uit de pas.

Reorganisatieplannen

Maar de drang tot verzelfstandiging van het orkest kwam van de orkestmusici, verenigd in de belangenclub 'Het Concertgebouworkest'. Zij waren het regenteske bestuur van Het Concertgebouw beu en wilden als autonome professionals voortaan hun eigen lot bepalen. Er stak een democratische wind op die allengs in kracht toenam. Sinds de laatste oorlogsjaren buitelden plannen over elkaar heen. Notities van altviolist George Scager sr uit 1944 en violist Henry Plukker uit 1948 bliezen het streven naar onafhankelijkheid nieuw leven in. Beide voorstellen pleitten onder meer voor een volledige medezeggenschap van het orkest.³⁷¹ Een ander opmerkelijk plan kwam in 1945 uit de koker van Heuwekemeijer. Deze ondernemende violist vervulde vanaf 1941 diverse functies in de belangenvereniging van het orkest. Hij wilde van het symfonieorkest een flexibel apparaat maken met musici in elke denkbare bezetting: in kleine ensembles, kamerorkestformatie en symfonische bezetting. Een soort uitzendbureau voor orkestmusici. Ook Heuwekemeijers plan sneefde. De tijd was er kennelijk nog niet rijp voor.

De reorganisatieplannen sijpelden intussen door in de naoorlogse jaarverslagen van Het Concertgebouw N.V. In deze stukken wordt regelmatig gewag gemaakt van de spanningen rond de gezamenlijke exploitatie van gebouw en orkest. Volgens het bestuur van Het Concertgebouw was er 'een bij voortduring immanent gevaar'. De bestuurders doelden op de verleiding van de N.V. om 'roofofbouw' te plegen op het monumentale Concertgebouw ten behoeve van de instandhouding van het Concertgebouworkest. 'Voor deze verleiding bij voortduring bezwijken zou immers niet anders betekenen dan het ontijdig liquideren van gebouw en orkest beide.'³⁷² Het jaarverslag 1949/50 hint op een splitsing van gebouw en orkest waarbij 'aan een grote traditie van ruim 60 jaren een eind zou komen'.³⁷³ In het jaarverslag 1947/48 van Het Concertgebouw lezen we te midden van prozaïsche lectuur over bedrijfsvoering opeens de poëtische frase *Palma sub pondere crescit*: de palmboom groeit tegen de verdrukking in.³⁷⁴ Profetische woorden? Later in dit boek zal blijken dat deze frase zeker van toepassing was op de verdere ontwikkeling van zowel gebouw als orkest.

³⁷⁰ Zie bijvoorbeeld: SAA, toegangsnummer 1089 (Concertgebouw), inventarisnummer 298B, jaarverslag 1946/47 p. 20.

³⁷¹ Giskes, 'De geschiedenis', 80-84,

³⁷² SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw), inventarisnummer 298B, jaarverslag 1947/48, p. 17.

³⁷³ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw), inventarisnummer 298B, jaarverslag 1949/50, p. 20. Zie ook: SAA toegangsnummer 693 (Concertgebouworkest) Eerste jaarverslag van de Stichting "Nederlandse Orkeststichting, gevestigd te Amsterdam" behorende Het Concertgebouworkest over het boekjaar 1 september 1952 – 31 augustus 1953. Daarin is een post Orkestsalarissen en –toelagen opgenomen van ruim fl. 765.000.

³⁷⁴ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw), inventarisnummer 298B, jaarverslag 1947/48, p. 16. '*Palma sub pondere crescit*' is het devies van koningin Emma.

Van Beinum, die dicht bij zijn musici stond, had ongetwijfeld weet van de reorganisatieplannen van zijn orkestleden. Sterker nog: zijn democratische instelling en zijn vriendschappelijke omgang met zijn orkestleden hadden een klimaat geschapen waarin het streven van het orkest naar zelfbestuur kon gedijen. De weerstand tegen deze plannen, en tegen Van Beinum, zat diep bij de leiding van Het Concertgebouw. De N.V. wilde zijn huisorkest, tevens belangrijkste bron van inkomsten, niet zomaar laten gaan. Daarbij komt dat de verhouding tussen Het Concertgebouw en Van Beinum slecht was. Het bestuur zag Van Beinums bescheidenheid aan voor onzekerheid en slapheid en wist zijn muzikale verdiensten niet steeds op waarde te schatten. Rudolf Mengelberg – sinds 1936 algemeen directeur – had evenmin affiniteit met Van Beinum. Wat bestuur en directie onder meer stoorde was dat Van Beinum het gezelschap van zijn orkestleden prefereerde boven dat van hoogwaardigheidsbekleders. Buitenlandse tournees gingen gepaard met recepties en diners waar de internationale banden na de Tweede Wereldoorlog werden aangehaald. Van Beinum onderging dergelijke rituelen als een opgave die hem zwaar viel. Meereizende bestuurleden zagen zich door Van Beinums onconventionele gedrag in verlegenheid gebracht.³⁷⁵

Hoe moeizaam de persoonlijke verhouding tussen dirigent en directeur was, blijkt uit een lange notitie van Rudolf Mengelberg uit 1948. Daarin verwijt hij Van Beinum onder meer ‘laksheid’ in de beantwoording van zijn correspondentie en ‘besluiteloosheid en verwardheid’ bij de samenstelling van programma’s. ‘De voorstellen van de heer v.B. komen altijd het laatst binnen, waardoor steeds vertraging ontstaat.’³⁷⁶ Met andere woorden: Rudolf Mengelberg was gesteld op een ordentelijke bedrijfsvoering terwijl Van Beinum nogal slordig was en zich opstelde als collega en lotgenoot van de orkestleden. Van Beinum had op zijn beurt geen hoge pet op van het bestuur van de N.V. wat blijkt uit een artikel in de *Philharmonic Post*, het tweemaandelijks blad van Van Beinums tweede orkest, het London Philharmonic Orchestra. In een ‘personal study’ schreef de altviolist en orkestmanager Thomas Russell zijn indrukken over de nieuwe Nederlandse dirigent neer. Daarbij kwamen ook Van Beinums opvattingen over de zakelijke kant van orkesten aan bod. ‘He approves heartily of our method of organisation, which he considers a modern method by its association of power and interest. He has little patience with those professional bodies whose administration is in the hands of *dilettanti*, but believes that those whose whole life is concerned with the organisation are best fitted to control it.’³⁷⁷ Later zei Van Beinum in het dagblad *Trouw*: ‘Het Londens Ph. Orkest is het enige grote orkest dat een bestuur uit eigen kring kiest. Ik ben hiervan een groot voorstander.’³⁷⁸

Het was Rudolf Mengelberg intussen steeds duidelijker geworden dat de vrijheidsdrang van het orkest niet meer te beteugelen was. Bovendien was de steun uit de gemeenteraad van Amsterdam en een groot deel van de pers zo groot, dat de directeur al in februari 1949 ‘een nooit meer te blussen haard van onrust’ constateerde.³⁷⁹ Het vuur was alleen te blussen door radicaal ingrijpen: zijn reorganisatieschema (zie bijlage 1). Het was in de geest van dit document dat het orkest zijn eerste schreden kon zetten naar zelfstandigheid. Het Concertgebouw moest terugkeren naar zijn oorspronkelijk doelstelling, als zelfstandige N.V., om zo op een gezonde financiële basis een onafhankelijke exploitatie te ontwikkelen.³⁸⁰

³⁷⁵ De Leur, *Eduard van Beinum*, 276.

³⁷⁶ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) inventarisnummer 1513. Notitie van Rudolf Mengelberg uit 1948 (niet nader gedateerd). Zie ook: De Leur, *Eduard Van Beinum*, 290.

³⁷⁷ *Philharmonic Post*, Vol. IV. No.4, March-April 1948, p. 6.7 Zie ook: De Leur, *Eduard van Beinum*, 293.

³⁷⁸ *Trouw*, 12 februari 1949.

³⁷⁹ Giskes, ‘De geschiedenis’, 105.

³⁸⁰ *Ibidem*, 105.

Rampspoed

Het concertseizoen 1951/52 gold als ‘noodlotsseizoen’.³⁸¹ Het voortbestaan van het Concertgebouworkest hing halverwege dat seizoen aan een zijden draad. Eind januari 1951 stond Verdi’s dramatische *Requiem* geprogrammeerd, maar Van Beinum moest wegens ziekte verstek laten gaan. Het kostte Rudolf Mengelberg grote moeite om een vervanger te vinden. Hij kwam uit bij Van Kempen, een van oorsprong Nederlandse dirigent die zich in 1932, dus vóór de machtsovername door Hitler, had laten naturaliseren tot Duitser en sindsdien – ook tijdens de Tweede Wereldoorlog – in Duitsland had gedirigeerd. Van Kempen was verplicht Duitser te worden om zijn functie in dat land te kunnen vervullen. In Amsterdam had men tijdens de oorlog kennis genomen van Van Kempens directiecapaciteiten die alom werden gewaardeerd.

Rudolf Mengelberg was zich echter ook bewust van de gevoeligheid van deze actie en informeerde de orkestvereniging vooraf over zijn voornemen om de gezien zijn ‘oorlogs-verleden’ omstreden Van Kempen te laten dirigeren. Het verenigingsbestuur, dat rekening wilde houden met de gevoelens van de Joodse orkestleden, reageerde aldus: ‘Dat hoeft u ons niet te vragen want wij hebben hierin geen zeggenschap. Maar wij willen wel als onze verwachting uitspreken, dat een dergelijk engagement repercussies in het publiek zal oproepen.’³⁸² Toen de Nederlandse pers hier lucht van kreeg, ontstond al snel het beeld dat er een verrader voor het Concertgebouworkest kwam staan. Er stak een storm van protest op.

‘Concertgebouw tehuis voor collaborateurs’, kopte het communistische dagblad *De Waarheid*.³⁸³ En *De Groene Amsterdammer* liet zich in soortgelijke bewoordingen uit: ‘De benoeming van een aartscollaborateur, hoewel consequent in de daar gevolgde lijn van a-nationaal beleid, is een slag in het gezicht van het Nederlandse volk.’³⁸⁴ Ook diverse organisaties en Amsterdammers – bekend en minder bekend – staken hun mening niet onder stoelen of banken. Dat alles leidde weer tot vragen in de Amsterdamse gemeenteraad en in de Tweede Kamer. Het bestuur van Het Concertgebouw liet beide uitvoeringen na lang wikken en wegen doorgaan.³⁸⁵

Met de eerste uitvoering van Verdi’s *Requiem*, op zaterdag 27 januari, haalde Van Kempen wonderwel het slotakkoord – zij het onder chaotische omstandigheden. De dirigent werd uitgejouwd en in de zaal gingen stinkbommen en voetzoekers af. De politiemensen in de zaal waren er druk mee. Trombonist Hans Maassen deed heet van de naald verslag van de gebeurtenissen:

‘Als van Kempen wil beginnen te dirigeren, verspreid tumult in de zaal (voetzoekers, klappers en geschreeuw, zingen van Horst Wessellied). Verschillende lieden werden uit de zaal verwijderd. Hierna aanvang van het concert in schijnbare rust. Nu en dan nog knallen, merendeels in de rust tussen de delen. Wanneer Van Kempen 3^{de} deel wil inzetten, opnieuw tumult, heftiger dan de eerste maal, onder andere zich uitend in de uitroep van een dame “Herr von Kempen, zurück in die Heimat”, waarna verspreid geschreeuw. Dame en andere personen worden verwijderd. Orkestlid stoot in zenuwachtigheid lessenaar om, hetgeen hilariteit in de zaal doet ontstaan.’

³⁸¹ De Leur, *Eduard van Beinum*, 305.

³⁸² Geciteerd uit: Giskes, ‘De geschiedenis. Van bevoogding tot medezeggenschap’, 93, 94.

³⁸³ *De Waarheid*, 9 januari 1951. Zie ook: Giskes, *Dirigenten te gast*, 274. Alsook: De Leur, *Eduard van Beinum*, 307.

³⁸⁴ *De Groene Amsterdammer*, 13 januari 1951. Zie ook: Giskes, *Dirigenten te gast*, 274. Alsook: De Leur, *Eduard van Beinum*, 307.

³⁸⁵ Giskes, *Dirigenten te gast*, 274, 275. Zie ook: SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) inventarisnummer 298B jaarverslag 1950-1951 p. 3. Daarin wordt verwezen naar een ‘gedocumenteerd exposé’ verschenen in het februari- en maartnummer van *Preludium*, het maandblad van de Nederlandse Vereniging ‘Concertgebouwfrienden’. Bedoeld is echter: *Preludium* negende jaargang maart 1951 nr. 6, 138-169 en *Preludium* negende jaargang april 1951 nr 7, 198-211. De stukken zijn gepubliceerd onder de kop: ‘Een bewogen hoofdstuk uit de jongste geschiedenis van het Concertgebouw I en II’.

‘Vervolg van concert, na enige tijd licht uit de Blauwe Zaal [achter het frontbalkon] en aldaar stink- en traangasbom. Onrust in genoemde Zaal, raam wordt opengeschoven. Na enige tijd gaat licht in Blauwe Zaal wederom aan.’

‘Tijdens de rust voor het volgende deel roept een man “Fascist, ga naar je Heimat”; de man wordt verwijderd. Aan het slot luide ovaties.’³⁸⁶

Gedurende de tweede uitvoering, op zondag 28 januari, brak de hel los. Het bestuur van de N.V. had schriftelijk laten weten dat het er op rekende dat de orkestmusici zich bij ordeverstoringen voor of tijdens het concert van elk individueel initiatief zouden onthouden en zich strikt aan de aanwijzingen van de dirigent zouden houden. Toen Van Kempen wilde inzetten, verlieten 62 leden van het Concertgebouworkest op een afgesproken teken de zaal. Een kleine driekwartier later liet De Jong Schouwenburg, vicevoorzitter van het bestuur van Het Concertgebouw N.V., via de luidspreker weten dat het concert was afgelast. De ‘deserteurs’ werden door Rudolf Mengelberg ontslagen. Nog op de dag van de staking was voor elke ‘wegloper’ een brief getypt en aangetekend verzonden. Dit collectieve ontslag was de spreekwoordelijke druppel die de emmer deed overlopen. De verhoudingen tussen gebouw en orkest waren nu definitief verziekt. Gelukkig kwam er snel hulp van buitenaf: er werd een steuncomité opgericht en particulieren zegden gelden toe. Toen het orkest uiteen dreigde te vallen omdat diverse leden elders solliciteerden, verstrekke de Amsterdamse koffiehändler Johannes Theodorus Alessie een renteloze lening van 8.000 gulden om zo elk gedupeerd orkestlid een voorschot op zijn salaris te verschaffen. En op verzoek van de orkestvereniging kwamen gesprekken op gang met de gemeente Amsterdam en het Rijk.³⁸⁷

Na bemiddeling door deze partijen trok het bestuur het ontslag van de 62 musici in, waarmee het voortbestaan van het orkest was veiliggesteld. De ontslagen musici kwamen op 12 februari weer in dienst en kregen hun achterstallige salaris alsnog uitbetaald. Maar de orkestmusici konden zo niet meer verder. De bemiddelaars en andere betrokkenen besloten daarop tot een formele scheiding van de N.V. en het orkest met ingang van 31 augustus 1951. Het orkest werd ondergebracht in een stichting die pas vanaf eind 1952 operationeel was. Richtinggevend voor de scheiding van 1952 was het al genoemde reorganisatieschema uit 1949 van directeur Rudolf Mengelberg van Het Concertgebouw.

Dat de verhouding tussen Rudolf Mengelberg en het orkest niet uit de hand liep, hield verband met het feit dat partijen elkaar in dit uitzonderlijke geval accepteerden als een noodzakelijk kwaad. Bovendien was Mengelbergs reorganisatieschema mede opgesteld op basis van plannen afkomstig van de vereniging Het Concertgebouworkest (zie bijlage 1) en gingen aangestelde bemiddelaars van stad, staat, gebouw en orkest voortvarend te werk. In Mengelbergs plan hield de N.V. de touwtjes stevig in handen.³⁸⁸ De stichting kreeg een aantal taken: de samenstelling van het orkest, de salariëring van de personeelsleden, de pensionering van de musici, persoonlijke kwesties van de orkestleden en ten slotte de verhuring van het orkest aan de diverse verenigingen en de verdere exploitatie van het sinds 1911 gesubsidieerde orkest.³⁸⁹

³⁸⁶ SAA toegangsnummer 1021 (Het Concertgebouworkest) voorl.nr. 20 sub R, ‘Rapport omstandigheden, waaronder Buitengewoon Concert op 27 januari 1951 in het Concertgebouw o.l.v. Paul van Kempen plaats vond. Opgemaakt: Zondag 28 januari 1951.’ Aansluitend: ‘Rapport omstandigheden Abonnementsconcert op Zondag-middag 28 januari 1951 te 14.30 uur o.l.v. Paul van Kempen.’ Zie ook: Nolthenius, ‘De periode Van Beinum (1945-1959)’, 63-65. Alsook: Giskes, *Dirigenten te gast*, 275.

³⁸⁷ Giskes, *Dirigenten te gast*, 275, 276.

³⁸⁸ Ibidem 308.

³⁸⁹ Giskes, ‘De geschiedenis. Van bevoogding naar medezeggenschap’, 86-88.

10 ZWARTE BLADZIJDEN

Hoe konden de uitvoeringen van Verdi's *Requiem* eind januari 1951 onder leiding van Van Kempen zo uit de hand lopen en zulke verstrekkende gevolgen hebben? Want niet eerder in de geschiedenis van het Concertgebouworkest reageerden publiek en samenleving zo heftig op het aantreden van een gastdirigent. Gezien de complexiteit en gevoeligheid van de materie die hiermee samenhangt is het van belang uitgebreider bij deze vraag stil te staan. Het oorlogsthema is bij orkest en gebouw nog steeds beladen zoals blijkt uit recente publicaties over Willem Mengelbergs leven en over zijn strafzaak.³⁹⁰ Daarnaast is er nog een ander argument om uitgebreider in te gaan op het Concertgebouworkest in oorlogstijd. De Duitse cultuurpolitiek was namelijk van grote invloed op het naoorlogse kunstbeleid in Nederland en daarvan profiteerde ook het Concertgebouworkest. De subsidies werden tijdens de oorlogsjaren flink opgetrokken en na de oorlog bleven ze aanvankelijk op dit hoge niveau.

Na de Nederlandse capitulatie van mei 15 mei 1940 concentreerde het feitelijke bestuur over Nederland zich bij het Rijkscommissariaat. Rijkscommissaris Seyss-Inquart, dé personificatie van de Duitse bezettingsmacht in Nederland, stond bekend als een fervent muziekliefhebber en een trouw concertbezoeker. In de jaren 1940-1945 moest een gericht cultuurbeleid ervoor zorgen dat de Nederlandse geest in de richting van de nazi-ideologie werd omgebogen. Er kwam een apart 'ministerie', het Departement voor Volksvoorlichting en Kunsten. Het beleid van het DVK stond onder controle van Abteilung Kultur van het Rijkscommissariaat. Tobie Goedewaagen, een bekende en gehate NSB'er, was in de periode 1940-1943 als secretaris-generaal van dit departement verantwoordelijk voor de nazificatie van de Nederlandse cultuur. Hij nam ingrijpende maatregelen zoals de gelijkschakeling van de pers en de omroep en hij dwong kunstenaars lid te worden van de Kultuurkamer, een instelling die de Nederlandse cultuur moest 'bewaken'.³⁹¹

Alle kunstenaars en kunstbeoefenaars moesten lid worden van deze overkoepelende organisatie wilden ze in aanmerking komen voor overheids subsidies. Het Duitse bewind stelde Nederlandse kunstenaars dus voor een duivels dilemma: de keuze voor een autonome positie met vrije expressiemogelijkheden maar zonder financieel perspectief of voor een economisch beschermd bestaan onder Duits toezicht maar zonder artistiek en sociaal aanzien.³⁹² Aangesloten zijn bij de Kultuurkamer leverde economisch gewin op, maar sociaal en kunstzinnig betekende het voor veel kunstenaars in Nederland een isolement. Naarmate de oorlog voortduurde en hun economische positie ging knellen, kozen steeds meer kunstenaars eieren voor hun geld door zich aan te sluiten bij de Kultuurkamer.³⁹³

Het Concertgebouworkest luisterde de plechtige inwijding op van deze instelling op 30 mei 1942 in de Haagse Schouwburg. Mengelberg had zich laten vervangen door de NSB'er Toon Verhey, chef-dirigent van de Haarlemse Orkest Vereeniging. Naast de Kultuurkamer moest de Nederlandsche Kultuurraad de vaderlandse cultuur bewaken. Deze instelling stond onder leiding van de classicus Geerto Snijder, hoogleraar in Utrecht en adept van de SS-ideologie. Snijder strikte Mengelberg als lid van de Kultuurraad, maar de dirigent bezocht geen enkele

³⁹⁰ Zie: Heemskerk, *Dossier Willem Mengelberg*. Alsook: Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*. In dit verband moet ook genoemd worden: Van Berkel, *Tobie Goedewaagen (1895-1980)*. Van Berkel schreef de biografie van de secretaris-generaal van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten, verantwoordelijk voor de nazificatie van de Nederlandse cultuur.

³⁹¹ Van Berkel, *Tobie Goedewaagen*, 147-187. Zie ook Zwart, *Willem Mengelberg. Een biografie 1920-1951*, 436, 437.

³⁹² Van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief*, 115. Pots besteedt in zijn *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & cultuur in Nederland* (Nijmegen 2000) geen aandacht aan de periode 1940-1945 'omdat het overheidshandelen tijdens de Tweede Wereldoorlog niet het resultaat was van in de Nederlandse Grondwet verankerde democratische besluitvorming'. (Zie pagina 516, noot 1.)

³⁹³ Joost Smiers, *Cultuur in Nederland 1945-1955* (Nijmegen 1977) 91. Zie ook: Van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief*, 115.

vergadering. De Kultuurraad diende het Nederlandse culturele leven te beoordelen, ondersteunen met adviezen en initiatieven. De betekenis ervan bleef echter minimaal aangezien de Cultuurkamer een eigen Raad voor de Cultuur had, bestaande uit leden van de zes ‘gilden’, waaronder het Muziekgilde.³⁹⁴

‘Ontaarde kunst’

Een belangrijke maatregel van de bezetters was de ‘ariseringspolitiek’: verwijdering van Joden uit het openbare leven en het elimineren van Joodse invloeden in de cultuur. Deze maatregel had diepgaande gevolgen voor het Nederlandse muziekwezen. Alle orkesten en – besturen kregen de opdracht om hun leden ariërverklaringen te laten invullen. Het uitvoeren van muziek gecomponeerd of bewerkt door Joden – in de ogen van de bezetter ‘ontaarde kunst’ – behoorde tot het verleden. Hetzelfde gold voor componisten uit landen die deelnamen aan de strijd tegen Duitsland en Italië. Wat betekende dit voor het Concertgebouw-orkest? Aan het eind van de zomer van 1940 hadden de Joden in het orkest – met medewerking van Mengelberg – zoveel mogelijk een plaats uit het zicht gekregen. In mei 1941 was ontslag aangezegd aan Joodse musici uit de gesubsidieerde Nederlandse symfonieorkesten. Ze mochten het seizoen uitspelen en konden hun werkzaamheden vervolgens voortzetten in het Joodsch Symphony-Orkest, dat al na 25 concerten zijn activiteiten moest staken in verband met de deportaties van joden die in juli 1942 waren begonnen.

De zestien Joodse leden van het Concertgebouw-orkest verlieten het ensemble in juni 1941 op drie na. Dit drietal mocht, op verzoek van Willem Mengelberg, die daarvoor bij Seyss-Inquart was wezen pleiten, voorlopig aanblijven omdat het vertrek van zoveel musici de kwaliteit van zijn orkest aantastte. Maar van lange duur was deze ‘gunst’ niet. Half september, toen de verordening van *Generalkommissar* voor Bijzondere Aangelegenheden Hanns Albin Rauter inging, was het joden verboden in openbare gebouwen te komen, dus ook in Het Concertgebouw. De drie aangebleven orkestleden kregen in overleg met het DKV vakantieverlof.³⁹⁵ Tijdens de oorlog kwamen in totaal drie Joodse orkestleden om in een concentratiekamp, de anderen ondergingen ontberingen en vernederingen.

De meeste weggevoerde orkestmusici keerden na de oorlog terug in het orkest.³⁹⁶ Orkestleden die met de NSB of de Duitse bezetter hadden samengewerkt of gecollaboreerd werden in 1945 ontslagen terwijl vier Duitse musici het orkest tijdens de oorlog hadden verlaten. Er is wel opgemerkt dat Mengelberg zich te weinig inzette voor zijn Joodse orkestmusici. Volgens zijn biografie is dat echter een overschatting van zijn mogelijkheden. ‘Te veronderstellen dat hij de verwijdering van de Joden uit het orkest zou hebben kunnen tegenhouden, miskent de boosaardigheid van het naziregime. Het was dirigent Furtwängler voor de orkesten in Berlijn en Wenen evenmin gelukt te verhinderen dat de Duitsers Joden uit het orkest haalden.’³⁹⁷

Wat was nu de rol van Mengelberg gedurende de jaren dertig? Hij dirigeerde tussen 1932 en 1940 35 concerten in Duitsland.³⁹⁸ Tijdens de oorlogsjaren reisde Mengelberg voor zijn concerttournees dwars door Europa. Hij wilde dat zelf ook want het was nodig om zijn

³⁹⁴ Van Berkel, *Tobie Goedewaagen*, 246-249.

³⁹⁵ Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*, 428.

³⁹⁶ In maart 1949 werd een overeenkomst gesloten over gedeelde inkomsten tussen Het Concertgebouw N.V. en tien Joodse orkestleden alsmede de weduwe van een joods orkestmusicus. De musici kregen de helft van hun over een periode van vijf jaar achterstallige salaris uitgekeerd onder aftrek van hun vergoeding van het Joodsch Symphonie-Orkest. Ook inzake achterstallige pensioenpremies werd een regeling getroffen.

³⁹⁷ Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*, 554. Zie ook: Steffen, *Een Koninklijke relatie*, 25. (Manuscript in bewerking over de relatie tussen enerzijds het Koninklijk Huis en anderzijds Het Concertgebouw N.V. en het Concertgebouw-orkest.

³⁹⁸ Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*, bijlage 6. Tussen 1936/37 en 1942/43 gaf Mengelberg 34 concerten in Duitsland, waarvan elf nadat Nederland door de Duitsers werd bezet. (Met dank aan Steffen.)

financiële positie te herstellen.³⁹⁹ Een ingezonden brief in *Het Volk* naar aanleiding van een concert in mei 1936 in Frankfurt, is illustratief voor de ophef over zijn optreden in Duitsland. De brief is ondertekend door Annie Romein-Verschoor, secretaris van de Bond van kunstenaars ter verdediging van de kulturele rechten. Zij stelt onder meer: ‘Wat onmogelijk aan uw aandacht als katholiek en als kunstenaar ontgaan kan zijn, is de gelijkschakeling van het Duitse godsdienst- en kunstleven, zijn de vervolgingen van uw geloofsgenoten, de uitbanning en verguizing van tal van kunstenaars, waaronder, om er slechts één te noemen, uw vriend Gustav Mahler, aan de uitvoering en erkenning van wiens werk gij uw beste krachten gewijd hebt’.⁴⁰⁰ Maar Willem Mengelberg zag daarna zelfs de Duitse bezetting niet als een fundamenteel probleem. Vanaf het eerste moment had hij zich bereid verklaard om mee te werken met de nieuwe Duitse overheid en zich in te zetten voor de opbouw van het muzikaleven. Hij bleef pro-Duits, ook na de inval van de bezetters in Nederland en dat maakte hem in de ogen van bijna iedere Nederlander een landverrader.

De bezetter, met name Rijkscommissaris Seyss-Inquart en Joachim Bergfeld, hoofd van de Abteilung Kultur van het Rijkscommissariaat, behandelden hem met alle eerboden. Mengelberg was aanwezig bij allerlei concerten en evenementen in het Concertgebouw die het nieuwe culturele leven vorm moesten geven. De Duitse bezetters introduceerden nieuwe organisaties om het nationaalsocialistische gedachtegoed ingang te doen vinden, zoals *Vreugde en Arbeid* en *Winterhulp Nederland*. Mengelberg en het bestuur werkten mee. Seyss-Inquart erkende de grootheid van Mengelbergs muzikale persoonlijkheid. Hij achtte het van belang dat Mengelberg als boegbeeld van het Nederlandse muzikaleven daaraan zichtbaar verbonden zou blijven. Het Concertgebouworkest had als belangrijkste instelling op muziekgebied een speciale positie en moest die behouden.⁴⁰¹

Champagne-incident

Vernietigend voor de reputatie van Mengelberg in Nederland was het zogenoemde champagne-incident. Nog geen twee maanden na de Duitse inval in Nederland was er een spraakmakend interview naar aanleiding van gastdirecties in Berlijn in het nazi partijblad de *Völkerische Beobachter*.⁴⁰² *De Telegraaf* van 11 juli 1940 publiceerde een uitsnede.⁴⁰³ De ge-wraakte passages betreffen de Nederlandse capitulatie en Hitler:

‘Toen de wapenstilstand gesloten werd bleven wij den heelen nacht op; het was te Bad Gastein, en al was ik er tien maal voor de kuur, wij zetten ons met alle vrienden, lieten champagne komen en vierden dit grootsche uur. Het is werkelijk een grootsch uur, de wereldgeschiedenis zal dat bevestigen. Europa komt in nieuwe banen.’

‘Hoe dikwijls heeft Adolf Hitler bewezen tot vrede bereid te zijn; bijna hield men het voor onmogelijk, dat hij altijd weer de hand uitstreckte tot vergelijk. Zijn tegenstanders moeten blind of kwaadwillig geweest zijn wanneer zij geloofden dat te kunnen negeren.’

Het artikel sloeg in als een bom. Krap een maand later verscheen een tweemaal zo lang vraaggesprek met Mengelberg in *de Telegraaf* dat het eerdere interview moest rechtzetten.⁴⁰⁴ Dit artikel bevatte echter geen nieuws en sorteerde weinig effect. Het kwaad was al geschied. Mengelberg gaf aan nog steeds pro-Duits te zijn. Intussen verschenen pamfletten waarop was te lezen: ‘Professor Mengelberg drinkt champagne, terwijl Nederland capituleert.’⁴⁰⁵

³⁹⁹ Zwart, *Willem Mengelberg Een biografie 1920-1951*, 549.

⁴⁰⁰ Diverse dagbladen, 7 mei 1936. Zie ook Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*, 293.

⁴⁰¹ Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*, 553, 554.

⁴⁰² *Völkerische Beobachter*, 5 juli 1940.

⁴⁰³ *De Telegraaf* 11 juli 1940. Zie ook: de *Völkerische Beobachter*, 5 juli 1940. Zie ook: Heemskerk, *Dossier Willem Mengelberg*, bijlagen 179-184.

⁴⁰⁴ *De Telegraaf*, 2 augustus 1940.

⁴⁰⁵ Micheels, *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk*, 121

Champagne drinken terwijl Rotterdam in puin lag en duizenden Nederlandse soldaten waren gesneuveld, dat viel natuurlijk helemaal verkeerd. Ook het bestuur van Het Concertgebouw was geschokt. Het interview over het interview in *de Telegraaf* van 2 augustus 1940 had de zaak alleen maar erger gemaakt. Mengelberg gaf toe een dronk te hebben uitgebracht op een Duits militair succes. Zijn rechtvaardiging daarvan deed de deur dicht: ‘Doch waarom moet ik belasterd worden omdat ik voor mijn sympathieën voor Duitsland liet blijken.’ Maar de realiteit was een andere. Wie na 10 mei 1940 verklaarde dat hij pro-Duits was, was een landverrader.⁴⁰⁶ Zijn pro-Duitse houding kwam hem in 1945 duur te staan.

Het Concertgebouworkest zette zijn optredens tijdens de Tweede Wereldoorlog voort en daarbij was het voeren van een zelfstandig artistiek beleid onmogelijk. Het rijkscommissariaat keek het bestuur, de directie en de dirigenten op de vingers.⁴⁰⁷ Ook twee Europese orkesten waarmee het Concertgebouw vaak wordt vergeleken – de Berliner en de Wiener Philharmoniker – waren ‘geariseerd’. De Duitsers schakelden deze orkesten in voor nationaal-socialistische propaganda.⁴⁰⁸ Veel optredens van de Berliner Philharmoniker stonden onder leiding van gastdirigenten, onder wie Mengelberg in 1940. Mengelberg dirigeerde de Wiener Philharmoniker in 1942 in Salzburg. Het Weense orkest speelde evenals het Berlijnse ensemble tijdens de oorlogsjaren regelmatig in het buitenland.

11 KUNSTENAARSZUIVERING

Snel na de bevrijding kwamen de orkestleden bijeen in een buitengewone vergadering van de orkestvereniging, die in de periode 1940-1945 in NSB-handen was geraakt. In juni 1945 stuurde het nieuwe verenigingsbestuur een brief aan Nico Donkersloot (de dichter Anthonie Donker), die namens het Militair Gezag leiding gaf aan de kunstenaarszuivering. In deze brief keerde het bestuur zich tegen Mengelberg. Door diens lidmaatschap van de Kultuurraad en zijn vele dirigeren in Duitsland was hij in Nederland onmogelijk geworden.⁴⁰⁹ Deze gevoelens leefden niet alleen binnen, maar ook en ook buiten de muren van Het Concertgebouw. Mengelbergs biograaf wijst op de *communis opinio* van vlak na de oorlog: de dirigent werd destijds door iedereen schuldig verklaard: de krant, het parlement, de Amsterdamse gemeenteraad en de ministerraad. ‘Men zag hem als representant van het verraad.’⁴¹⁰

De zuiveringen beperkten zich niet tot de kunstwereld. Na de oorlog kwam de hele Nederlandse samenleving in aanmerking voor een flinke schoonmaakbeurt. De zuivering van de maatschappij was in eerste instantie niet bedoeld als sanctie met als doel vergelding, maar als ordemaatregel om onlusten en ongeregelde heden onder de bevolking te voorkomen. Het was de taak van het Militair Gezag om in bevrijd gebied de orde te handhaven. Daarbij was aanvankelijk sprake van een vorm van ‘nietsonziende collectieve vijandschap’ waarbij de niet-foute Nederlander alles wat handlanger of sympathisant van de Duitsers was over één kam scheerde.⁴¹¹ Donkersloot trad op als openbaar aanklager, ook in de zaak Mengelberg. Opmerkelijk is dat hij ook deelnam aan de beraadslagingen van de ereraden waarvan er vijf werden opgericht, voor letterkunde, architectuur, beeldende kunst, toneel en muziek.

De kunstenaarszuivering was in haar oorspronkelijke opzet een vorm van tuchtrechtspraak, veelal door leken, en vertoonde nogal wat gebreken.⁴¹² Daarbij was sprake van een

⁴⁰⁶ Heemkerk, *Dossier Willem Mengelberg*, 34.

⁴⁰⁷ Giskes, *Dirigenten te gast*, 244.

⁴⁰⁸ Haffner, *Die Berliner Philharmoniker. Eine Biografie* (Mainz 2007) 121 e.v. Zie ook: Clemens Hellsberg, *Demokratie der Könige. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker* (Zürich enz. 1992) 476.

⁴⁰⁹ Giskes, ‘De geschiedenis. Van bevoogding tot medezeggenschap’, 77. Zie ook: Micheels, ‘Het Concertgebouw gedurende de Tweede Wereldoorlog’ in *Historie en kroniek I*, 246.

⁴¹⁰ Zwart *Willem Mengelberg 1920-1951*, 545.

⁴¹¹ Heemkerk, *Dossier Willem Mengelberg*, 48.

⁴¹² Heemkerk, *Dossier Willem Mengelberg*, 57.

combinatie van bewustzijnsvernauwing en een bedenkelijke dosis artistiek opportunisme.⁴¹³ De chaos in de tuchtrechtspraak was de naoorlogse regering niet ontgaan. Zij besloot in 1946 orde te scheppen in de chaos met de Wet Zuivering Kunstenaars. Krachtens deze wet konden kunstenaar die door de ‘gewone’ ereraad veroordeeld waren, alsnog hoger beroep aantekenen bij een nieuwe instantie: de Centrale Ereraad – een college van louter juristen. De voordelen daarvan waren evident: de nieuwe wet stond centraal, de procesgang verliep ordelijker en de uitspraken waren juridisch onderbouwd en genuanceerder. Sommigen kwamen er beter vanaf, zoals we nog zullen zien bij Rudolf Mengelberg. De ereraden verdwenen in 1948.

Mengelberg weg

De Ereraad voor de Muziek – voorloper van de Centrale Ereraad – deed al op 2 juli 1945 schriftelijk uitspraak in de zaak Mengelberg. De dirigent werd levenslang uitgesloten van het Nederlandse muzikleven. De letterlijke tekst was te lezen in vrijwel alle Nederlandse dagbladen en ook in buitenlandse media. Zij luidde aldus: ‘Ten aanzien van prof. dr. Willem Mengelberg is de raad van oordeel, dat deze zich dermate heeft schuldig gemaakt aan voor een man in zijn positie ontoelaatbare handelingen in strijd met de nationale eer, dat hij nooit weer de dirigeerstaf in Nederland behoort op te heffen.’⁴¹⁴ Opmerkelijk is dat Mengelsbergs rol in deze uitspraak in algemene zin werd omschreven. Het tuchtcollege gaf geen verdere uitwerking en motivering van de uitspraak. Mengelsbergs toast op de overwinning van Duitsland in Nederland zal bij het vellen van dit oordeel ongetwijfeld een belangrijke rol hebben gespeeld.⁴¹⁵

De dirigent ging in beroep bij de Centrale Ereraad die op 21 oktober 1947 uitspraak deed.⁴¹⁶ De Centrale Ereraad vond dat Mengelberg te weinig afstand had gehouden van de bezetter en was van mening dat het interview in de *Völkischer Beobachter*, waarvan volgens de raad niet kon worden vastgesteld wat nu wel en niet waar was, hem hier al voor had kunnen waarschuwen. Illustratief voor het gebrek aan afstand, dat Mengelberg werd aangerekend, waren foto’s in dagbladen waarop de dirigent was te zien in gezelschap van Duitse autoriteiten alsook het verslag van de bijeenkomst van *Vreugde en Arbeid* en de foto met Hendrik Jan Woudenberg, voorzitter van het gelijkgeschakelde Nederlandsch Verbond van Vakverenigingen. De Centrale Ereraad rekende Mengelberg daarnaast aan dat hij had gedirigeerd in onder meer Duitsland en Wenen, concerten voor *Vreugde en Arbeid* had geleid en gezegd had dat Nederland beter eerder het hoofd in de schoot had kunnen leggen, net als Denemarken. Deze handelingen droegen bij aan de indruk dat ‘Nederlands belangrijkste kunstenaar’ er geen bezwaar in zag samen te werken met de Duitsers en daarmee bijdroeg aan hun propaganda, wat soms als hulp aan de vijand kon worden gezien.⁴¹⁷

Duidelijk was dat de ereraad Mengelberg rekende tot de belangrijkste kunstenaars van Nederland. Hij had een voorbeeldfunctie.⁴¹⁸ De raad was op basis van processtukken en getuigenverklaringen van oordeel dat Mengelberg zich niet bewust met politiek inliet, daar geen belangstelling voor en geen inzicht in had, ook geen nationaalsocialistische gezindheid had uitgedragen en nooit propaganda voor de Duitsers had gemaakt. Ook had hij een ‘zekere liefde’ voor Nederland. Ten slotte had hij zich ingezet voor de Joodse orkestleden. De Centrale Ereraad vond dat sprake was van ‘schuld’ maar niet van ‘opzet’. Het college bracht de uitsluiting van het Nederlandse muzikleven terug van levenslang tot een periode van zes

⁴¹³ Bank en Wennekes, *De klank als handschrift*, 24.

⁴¹⁴ Heemskerk, *Dossier Willem Mengelberg*, 55. Zie ook: Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*, 478.

⁴¹⁵ Heemskerk, *Dossier Willem Mengelberg*, 120, 121.

⁴¹⁶ Ibidem, 192-211.

⁴¹⁷ Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*, 520, 521.

⁴¹⁸ Ibidem. Zie ook: Heemskerk, *Dossier Willem Mengelberg*, 139.

jaar, dus tot 1951. Een uitsluiting tot halverwege 1951 gaf voldoende garantie om er zeker van te zijn dat Mengelberg nimmer bij het Concertgebouworkest zou terugkeren.

In de aanloop van het beroep had Mengelberg tegenspel ondervonden van officiële zijde. Koningin Wilhelmina liet op 19 maart 1947 een door haar genomen besluit publiceren waarin ze Mengelberg zijn hoge Koninklijke onderscheidingen ontnam. Het betrof de gouden Eremedaille voor Kunst en Wetenschap in de Huisorde van Oranje. Eerder had het staats-hoofd tegen verzetsman en beeldhouwer Leo Braat, de voorganger van Henk Hoeting bij het Militair Gezag, gezegd: ‘Mengelberg zal nooit meer dirigeren!’⁴¹⁹ Het heeft er veel van weg dat de koningin daarmee de procesgang wilde beïnvloeden. Er was meer tegenspoed. Tijdens de behandeling van de nieuwe Wet Zuivering Kunstenaars in de Tweede Kamer stelde de liberaal Willem Carel Wendelaar: ‘Als men een man als Mengelberg een hoge standaardmaat wil aanleggen, natuurlijk, dan is dat terecht. Weinige andere Nederlanders zullen als Mengelberg door zijn afschuwelijke gedrag het vaderlands gevoel van ons allen zo hebben gekwetst.’⁴²⁰

Al met al kon het einde voor een groot musicus niet roemlozer zijn. Het intrekken van Mengelbergs ridderorden⁴²¹ kwam daar nog bij evenals pogingen zijn pensioen in te houden en de beperking van zijn bewegingsvrijheid. Op 28 maart 1951, de dag dat Mengelberg tachtig zou worden, vond hij zijn laatste rustplaats in Luzern. Zijn vrienden hadden vlak daarvoor nog geld bijeengebracht voor een bijzonder verjaarscadeau: een opnameapparaat dat zijn piano-improvisaties kon registreren. Ze besteedden het nu aan zijn grafsteen.⁴²² ‘Wat een tragisch verloop kende de schitterende carrière van zo’n begaafd musicus’, concludeert zijn biograaf.⁴²³ Een ontluisterend verloop ook want veel dieper kon een chef-dirigent van het Concertgebouworkest niet vallen.

Voor welke feiten was Mengelberg nu veroordeeld? De Centrale Ereraad heeft niet kunnen vaststellen of Mengelberg werkelijk het glas heeft geheven op de capitulatie van het Nederlandse leger. Straffjurist Heemkerk, die een studie maakte van het dossier Mengelberg, noemt feiten die duiden op steun voor de cultuurpolitiek van de nazi’s: de tournees door Duitsland en bezette gebieden.⁴²⁴ Daar staat tegenover dat het feit dat Mengelberg tijdens de oorlog is blijven dirigeren geen rol speelde bij zijn veroordeling alsook het feit dat hij zich – zij het niet van harte – neerlegde bij het verbod muziek uit te voeren van Mahler en andere Joodse componisten. Dat zijn echter wel zaken die naoorlogse generaties hem voor de voeten hebben geworpen. Bovendien stelde de Centrale Ereraad vast dat Mengelberg ‘nimmer enige nationaalsocialistische gezindheid heeft gehad’ en bij de Duitse autoriteiten in de bres is gesprongen voor Joodse orkestleden en andere landgenoten die in de problemen dreigde te raken.⁴²⁵ Heemkerk concludeert dat het standpunt van de Centrale Ereraad er in de terminologie van die tijd op neerkwam dat Mengelberg niet ‘fout’ was geweest, maar ‘fouten’ had gemaakt. Er was sprake van schuld, niet van opzet.⁴²⁶

Hoe terecht was de uitspraak van de Centrale Ereraad? Zes jaar uitsluiting voor iemand die volgens de Raad niet ‘opzettelijk’ had gehandeld acht Heemkerk opmerkelijk lang: ‘Vergelijken met andere zuiveringszaken was dat opvallend hoog.’⁴²⁷ Hij draagt ten slotte enkele denkbare oorzaken aan voor deze lange uitsluiting die niet in de overwegingen van de Raad

⁴¹⁹ Geciteerd uit: Heemkerk, *Dossier Willem Mengelberg*, 71.

⁴²⁰ Ibidem 59. Zie ook: Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*, 482.

⁴²¹ Mengelberg was Ridder in de Orde van Nederlandse Leeuw en Grootofficier in de Orde van Oranje-Nassau. Zie ook: Heemkerk, *Dossier Willem Mengelberg*, 149, 150.

⁴²² Ibidem 153.

⁴²³ Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*, 545.

⁴²⁴ Heemkerk, *Dossier Willem Mengelberg*, 155, 156. Zie ook: Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*, 520.

⁴²⁵ Heemkerk, *Dossier Willem Mengelberg*, 156.

⁴²⁶ Ibidem 136, 137. Zie ook: Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*, 521.

⁴²⁷ Heemkerk, *Dossier Willem Mengelberg*, 163.

zijn terug te vinden. Daar was de banvloek van koningin Wilhelmina kort voor de eerste zittingsdag alsook de intrekking van de Huisorde. Maar er is ook een andere oorzaak denkbaar, namelijk dat de Raad bij de oplegging van de lange uitsluiting rekening hield met de mogelijkheid dat het publiek Mengelbergs eerdere terugkeer niet zou accepteren. Ten slotte Heemskerks derde mogelijkheid: ‘Gewone’ ereraden waren in 1946 afgetreden uit verontwaardiging over enkele opvallend milde uitspraken van de Centrale Ereraad. ‘Misschien wilde het college met een strenge beslissing in de zaak Mengelberg zijn gehavende imago wat oppoetsen.’⁴²⁸

Mengelberg was geen NSB’er maar heeft wel een aantal zwaarwegend foute dingen gedaan. Na de publicatie van zijn *Dossier Willem Mengelberg* zei Heemkerk daarover: ‘Het Zwaartepunt van zijn foute gedragingen ligt bij al die buitenlandse tournees die hij in de oorlog gemaakt heeft, kriskras door bezet Europa. Hij heeft zich niet gerealiseerd dat hij met zijn handelen het regime steunde. Daarom is hij ook veroordeeld door schuld. Maar de straf daarvoor had drie of vier jaar moeten zijn en niet zes.’ Als verklaring voor die zes jaar stelde Heemkerk: ‘Als ik dit aan ervaren vakgenoten vertel, dan zullen die waarschijnlijk allemaal zeggen dat die zes jaar niet zomaar tot stand gekomen is. Maar dat ze toen in de raadskamer tegen elkaar hebben gezegd: Hoe oud is hij nu? 76? Nou, dan is de kans groot dat we hem na zes jaar, dus in juli 1951, niet meer terugzien.’⁴²⁹

Resteren enkele vragen die helaas niet meer te beantwoorden zijn. Mengelberg zelf was namelijk de grote afwezige tijdens zijn eigen proces als gevolg van de zogenoemde paspoortkwestie. Het ministerie van Buitenlandse Zaken verzaakte zijn plicht om Mengelberg een nieuw paspoort te verstrekken nadat het oude was verlopen. Ook nadat duidelijk was dat Mengelberg dit nodig had om naar Nederland te reizen om zich te verantwoorden in zijn eigen zuiveringszaak. En ook nadat de Centrale Ereraad daar nog eens apart om had gevraagd. Mengelberg mocht een paspoort krijgen waarmee hij naar Nederland kon reizen maar waarmee de terugkeer naar Zwitserland voor hem was afgesneden. Het aanwezigheidsrecht van de persoon die terechtstaat werd gesaboteerd. En Mengelbergs advocaat had niet van de mogelijkheid gebruik gemaakt om een kort geding tegen de Staat aan te spannen. Met als gevolg: Mengelberg zelf kon geen tekst en uitleg geven over zijn daden.⁴³⁰

Wat hem ten diepste dreef zal onbekend blijven. De berichten over Mengelberg na 1945 hadden volgens zijn biograaf steeds dezelfde teneur. Hij had niet willen of kunnen begrijpen wat hem werd verweten. Hij voelde zich miskend door Nederland want hij had immers zoveel goeds gedaan. Hij voelde zich verongelijkt over de behandeling die hem ten deel was gevallen. ‘Het is moeilijk te begrijpen, en teleurstellend, dat Mengelberg alleen met zichzelf, zijn miskenning en zijn verbanning bezig was, en zich niet uitte over het verschrikkelijke lot van de Joden en over de talloze anderen die in de oorlogsjaren waren omgekomen. Zijn narcistische houding getuigt niet van veel aanleg voor zelfreflectie.’⁴³¹

De orkestvereniging wilde niet alleen af van Willem Mengelberg, maar ook van Rudolf Mengelberg. Op 30 mei 1945 had de orkestvereniging een onderhoud met Donkersloot. Orkestvertegenwoordiger Heuwekemeijer verzocht Donkersloot over te gaan tot schorsing van de directeur van Het Concertgebouw. Heuwekemeijer achtte het raadzaam deze ‘zozeer omstreden figuur’ in verband met de publieke opinie ‘terzijde te stellen’, in afwachting van de uitspraak van de Ereraad. Maar Donkersloot voelde daar niet voor en drong aan op onderzoek en bewijsmateriaal. Tegen deze achtergrond is het interessant om te zien wat de ereraad notuleerde – hoewel deze notulen doorgaans gebrekkig geformuleerd waren. De ereraad

⁴²⁸ Heemkerk, *Dossier Willem Mengelberg*, 165. Zie ook: Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*, 523.

⁴²⁹ *Preludium* mei 2015, 34, 35.

⁴³⁰ *Ibidem* 157.

⁴³¹ Zwart, *Willem Mengelberg. Een biografie 1920-1951*, 544.

verweet Rudolf Mengelberg dat hij zich volledig had neergelegd bij maatregelen van de bezettende macht. Toen de Joodse musici voor het laatst mochten optreden, weigerde hij een bloemstuk op het podium te laten brengen. Het colporteren voor *Winterhulp*, een nationaal-socialistisch programma tegen armoede en gebrek, liet hij toe in Het Concertgebouw. Daarnaast stelde hij het orkest ter beschikking voor nationaalsocialistische propaganda en voor buitenlandse tournees. Ook liet hij orkestleden oproepen om te spelen bij de herdenking van de nationaalsocialistische leider (*Generalkommissar*) Fritz Schmidt, een invloedrijke ondergeschikte van Rijkscommissaris Seyss-Inquart.⁴³²

Een schriftelijke uitspraak volgde op 4 juli 1945. ‘De ereraad is van oordeel, dat hij [Rudolf Mengelberg], in samenwerking met het bestuur, zó weinig verzet heeft geboden tegen onrechtvaardige eisen en tegen aanslagen op de hem toevertrouwde belangen, dat zijn beleid verre is gebleven onder dat wat men van iemand in zijn leidende positie had mogen verwachten. Enerzijds is de ereraad overtuigd van de goede trouw, waarmee hij dit beleid heeft gevoerd, doch anderzijds dienen de objectieve resultaten ervan zo nadelig voor de Nederlandse zaak geacht te worden, dat hij naar het oordeel van de raad op deze plaats niet de rechte man is.’⁴³³

Het Militair Gezag bepaalde dat het bestuur van Het Concertgebouw kon aanblijven, maar dat het Rudolf Mengelberg moest ontslaan, wat na lang tegenstribbelen van het bestuur ook gebeurde.⁴³⁴ Het talmen van het bestuur is begrijpelijk want de directeur is degene die de besluiten van het bestuur uitvoert. Donkersloot stelde niettemin dat het bestuur slechts dan gezuiverd zou zijn, als zij die Rudolf Mengelberg steunden, uit het bestuur traden. Zij die bleven moesten een verklaring afleggen waarin zij het beleid van Mengelberg afkeurden.⁴³⁵

De volgende dag deed Donkersloot, samen met ereraadsvoorzitter Van Oven ‘nadere uitspraak’ in de zaak Rudolf Mengelberg:

‘De uitspraak is er op gebaseerd dat Rudolf Mengelberg als verantwoordelijke leider van het Concertgebouw-orkest en daarmee van één der voornaamste cultuurinstellingen in den lande, het streven der Duitsers om ook onze cultuur van haar Nederlandse karakter te ontdoen en te verduitsen, door zijn overwegend lijdelijke houding ten eerste in de hand heeft gewerkt. Inderdaad moest hij er op bedacht zijn, het orkest in stand te houden en dit bracht zekere concessies mede. Echter niet zulke, als waartoe Rudolf Mengelberg is overgegaan.’⁴³⁶

Het bestuur stuurde Rudolf Mengelberg uiteindelijk een brief waarin het hem, op grond van een door het Militair Gezag gegeven bevel, op de meest eervolle wijze ontslag verleend. Maar dat ontslag kon al begin 1947 worden teruggedraaid want Rudolf Mengelberg had in 1946 gevraagd om herziening van zijn zaak. De Centrale Ereraad bepaalde op 28 januari 1947 dat diens gedragingen gedurende de oorlogsperiode niet tot schorsende maatregelen aanleiding gaven en vernietigde de uitspraken van de ereraad van 2 juli en 15 augustus 1945. Zijn pro-Nederlandse en antinationaalsocialistische gezindheid kon volgens het college niet in twijfel worden getrokken. Zijn levenslange uitsluiting werd ongedaan gemaakt, hij kon meteen weer aan het werk en keerde direct terug in zijn functie als directeur van Het Concertgebouw. Uit deze gang van zaken blijkt hoe groot het contrast kon zijn tussen uitspraken van de Ereraad voor de Muziek en die van de Centrale Ereraad. Lang duurde Rudolf Mengelbergs nieuwe termijn bij Het Concertgebouw overigens niet: hij nam in 1954 ontslag en verdween

⁴³² Heemskerk, *Dossier Willem Mengelberg*, zie bijlagen 187-188.

⁴³³ Geciteerd uit: Micheels, ‘Het Concertgebouw gedurende de Tweede Wereldoorlog’, 248.

⁴³⁴ De bestuursleden Menso Boissevain, Cornelis Collot d’Escury, Gerrit Hendrik de Marez Oijens en Frederik. Rosingh traden af, Voorzitter Heineken, penningmeester De Jong Schouwenburg en bestuurslid Nicolaas Johannes Cornelis Marius Kappeyne van de Coppello bleven aan. Zie: Micheels, ‘Het Concertgebouw gedurende de Tweede Wereldoorlog’, 250.

⁴³⁵ Ibidem 249.

⁴³⁶ Ibidem.

‘geruisloos en teleurgesteld’ uit Nederland.⁴³⁷ In 1958 vestigde Mengelberg zich nabij Monte Carlo waar hij stierf in 1959, hetzelfde jaar als Van Beinum.

Van Beinum berispt

Uit de notulen van de zitting van de Ereiraad voor de Muziek van 19 juni 1945 zijn ook enkele overwegingen te destilleren aangaande ‘het geval’ (sic) Van Beinum.⁴³⁸ Van Beinum kreeg, als gezegd, een berisping. De ereraad verweet de dirigent dat hij in 1941 de Dresdner Philharmonie had gedirigeerd en daarnaast had gemusiceerd met het Concertgebouworkest bij Duitse propagandafilms in 1941 en 1942 in het City- en het Rembrandt-theater. Daarnaast had Van Beinum zich niet verweerd tegen het uit het orkest zetten van Joodse orkestmusici. Daarbij nam de raad de houding van Rudolf Mengelberg, die evenmin protesteerde tegen het vertrek van de Joodse orkestleden, in aanmerking. Wanneer men geen rekening zou houden met het culturele leven, verdiende Van Beinum het niet om gehandhaafd te worden. Maar wanneer de raad hem zou schorsen als vast dirigent zou dit verstrekken gevolgen hebben, ‘daar geen der belangrijke orkest-dirigenten in Nederland voorlopig zou mogen spelen.’⁴³⁹

De publicatie van het vonnis zelf was op zichzelf ook reeds een straf die niet te licht mocht worden aangeslagen. Men concludeerde dat de houding van Van Beinum deels het gevolg was van de gestes van het bestuur van Het Concertgebouw en van directeur Rudolf Mengelberg. Van Beinum mocht het eerste naoorlogse concert van het Concertgebouworkest niet dirigeren. De raad was echter ook van oordeel dat hij in enkele principiële situaties, waarbij de Duitsers druk op hem uit hadden geïjverd, voet bij stuk had gehouden. Bovendien had hij in zijn brief van juni 1943 aan het bestuur van Het Concertgebouw blijk gegeven van persoonlijke moed. Hij weigerde immers concerten voor *Frontzorg* te dirigeren.

Het Concertgebouworkest en Van Beinum mochten vanaf 29 juli 1945 weer optreden.⁴⁴⁰ Dat was niet zonder slag of stoot gegaan. Om te beginnen was Van Beinum op dat moment nog niet gezuiverd. Bovendien verbood het Militair Gezag de programmering van muziek met een ‘nationaal demonstrerend karakter’. De aanvankelijk geprogrammeerde Treurmuziek uit de opera *Thijl* van Jan van Gilse mocht niet worden uitgevoerd en hetzelfde gold voor het *Wilhelmus*. De strakke houding van de tijdelijke machthebber bracht zoveel in Het Concertgebouw teweeg, dat de orkestleden aanvankelijk weigerden te spelen. Pas na tussenkomst van wethouder Albert de Roos herzagen zij hun standpunt en kon het concert doorgang vinden.⁴⁴¹

Van Kempen, (1893-1955) wiens gastdirecties in 1951 tot zoveel commotie hadden geleid, had zich als Duitser na 1945 nimmer hoeven te verantwoorden voor een zuiveringsrechter, maar wel voor de afdeling Leiden – zijn toenmalige woonplaats – van Nederlands Volksherstel – een overkoepelende organisatie die zich richtte op de ‘bevordering van de geestelijke en lichamelijke wederopheffing’ van Nederlanders die als gevolg van de Tweede Wereldoorlog in nood verkeerden. Van Kempens tegenstanders benadrukten dat hij in september 1940 met de Dresdner Philharmonie voor het Duitse bezettingsleger in Nederland was opgetreden en in 1943 nationaalsocialistische propaganda had gemaakt met zijn

⁴³⁷ *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse letterkunde* (1960), p. 133. Zie ook Giskes, *Dirigenten te gast*, 31. Alsook: Repko, ‘Zuiver op de toon?’, 66,67.

⁴³⁸ Geciteerd uit: Heemskerk, *Dossier Willem Mengelberg*, 186, 187. Zie ook: De Leur, *Eduard van Beinum*, 270.

⁴³⁹ De Ereiraad voor de Muziek oordeelde in 1945 bijvoorbeeld dat de vooraanstaande Nederlandse dirigent Willem van Otterloo, als gastdirigent een vertrouwd gezicht in Het Concertgebouw, gedurende een jaar niet mocht optreden in Nederland. Toen de Centrale Ereiraad werd geïnstalleerd, zat zijn uitsluiting er bijna op. Zie: Nelissen, *Willem van Otterloo (1907-1978). Een dirigentenloopbaan* (Utrecht 2009), 154-156.

⁴⁴⁰ Giskes, *Dirigenten te gast*, 249.

⁴⁴¹ Giskes, ‘De geschiedenis’, 79. Zie ook Micheels, ‘Het Concertgebouw gedurende de Tweede Wereldoorlog (1940-1945)’, 246, 247.

onhandige uitspraak: ‘Nederlandsch-Duitsche Kultuurgemeenschap – is er iemand die beter weet dan ik, wat dat wil zeggen?’⁴⁴²

Van Kempen werd geboren in een kinderrijk gezin en in Amsterdam opgeleid als violist en pianist. Hij speelde als violist, twintig jaar oud, onder Mengelberg in het Concertgebouw-orkest, maar wilde liever dirigeren. Op advies van onder anderen Mengelberg trok hij naar Duitsland omdat de mogelijkheden voor talentvolle dirigenten daar groter waren dan in Nederland. Een functie daar als orkestleider vereiste de Duitse nationaliteit zodat Van Kempen zich in 1932 liet naturaliseren tot Duitser. Met Mengelberg als voorbeeld ontpopte hij zich als een uitstekend orkestpedagoog. Hij was er onder meer actief in Dordmund, Oberhausen, Dresden, Aken en Berlijn.

Van Kempen stond in 1941 voor het eerst als gastdirigent voor het Concertgebouw-orkest. In 1942 volgde een tweede keer en een jaar later maakte hij met het orkest enkele grammofoonplaten. Hij verliet Dresden in 1942. De juistheid van zijn verklaring van na de oorlog dat hij zou zijn geschorst omdat hij geen lid van de nationaalsocialistische partij wilde worden, is nimmer bevestigd, maar evenmin ontkend.⁴⁴³ Hij volgde in Aken Karajan op als Generalmusikdirektor, maar van een openbaar muziekleven was in deze stad in oorlogstijd al spoedig geen sprake meer. Van Kempen vestigde zich in 1946 in Leiden. Aangezien Volksherstel hem geen laakbare handelingen te laste kon leggen, kwam hij in 1948 in aanmerking voor een werkvergunning voor Nederland. Zijn verzoek tot renaturalisatie werd echter niet gehonoreerd. Van Kempen behoorde tot de belangrijkste dirigenten van Europa. De hoogoplaaiende discussie over zijn houding in de tijd van het nationaalsocialisme, weerhield het orkest er niet van om toch opnamen te maken.⁴⁴⁴ In mei 1951 maakte Van Kempen met het Concertgebouw-orkest opnamen voor de eerste 30 cm langspeelplaat van Philips. De omstreden dirigent was organisator en docent van de dirigentencursus van de Nederlandse Radio Unie en van 1949 tot zijn dood in 1955 chef-dirigent van het Radio Filharmonisch Orkest van dezelfde Nederlandse Radio Unie.

12 CULTUURPOLITIEK

Als gezegd ‘gebruikte’ de bezetter de kunsten, waaronder de symfonische muziek, als middel voor de nazificatie van de Nederlandse samenleving. De idee was: ‘Het opschonen van een door decadentie, liberalisme en amerikanisme verziekte cultuur, waarna een nieuwe kunst bloeien zou.’⁴⁴⁵ Maar met de vooroorlogse cultuur in Nederland was het nu ook weer niet zo desastreus gesteld als de bezetter wilde doen geloven. Alleen al op het vlak van de muziek waren diverse componisten actief en orkesten speelden er lustig op los. Onder leiding van secretaris-generaal Goedewaagen van het toenmalige Departement van Volksvoorlichting en Kunsten groeide de Rijksbegroting voor kunsten in de periode 1940-1944 uit tot een veelvoud van wat het daarvoor was. Dat Goedewaagens ‘zuivering’ van de kunstwereld niets anders was dan censuur door de bezettingsmacht, geworteld in racistisch gedachtegoed, is evident. Tegelijkertijd zette zijn cultuurpolitiek de standaard voor de naoorlogse financiering van de kunsten op een voor Nederland tot dan toe ongekend hoog niveau.

De Kultuurkamer speelde daarbij vreemd genoeg een belangrijke rol. Veel kunstenaars haatten de Kultuurkamer en dat gegeven leidde weer tot de oprichting van het kunstenaarsverzet. In deze kringen ontstonden plannen voor de inrichting van het kunstenbestel in een

⁴⁴² Paul op de Coul, ‘Kempen, Paulus van (1893-1955)’, in *Biografisch Woordenboek van Nederland 4*. (Den Haag 1994). Laatst gewijzigd op 12-11-2013. Van Kempen deed zijn omstreden uitspraak in het maandblad van de Nederlandsch-Duitsche Kultuurgemeenschap, een pro-Duits gezelschap dat zich beijverde om Nederland cultureel rijp te maken voor het nationaalsocialisme. Zie ook: Kees de Leeuw, *Dirigeren is geen beroep maar een roeping. Leven en werk van Paul van Kempen 1893-1955* (Utrecht 2007), 158.

⁴⁴³ Op de Coul, ‘Van Kempen’. Zie ook: Heemkerk, *Dossier Mengelberg*, 165.

⁴⁴⁴ Op de Coul, ‘Van Kempen’. Zie ook: De Leeuw, *Dirigeren is geen beroep maar een roeping*, 176.

⁴⁴⁵ Van Berkel, *Tobie Goedewaagen*, 201.

bevrijd Nederland. Daarnaast zette naoorlogse Nederlandse kabinetten het door de Duitsers gevoerde beleid in bepaalde opzichten voort. Het ging daarbij vooral om de wens om een actieve cultuurpolitiek te voeren – met bijbehorende ruimere budgetten – en om een verbetering van de sociale positie van kunstenaars. In die zin veroorzaakte het Duitse optreden een breuk met de traditie waarin de overheid zich onthield van een directe bemoeienis met kunsten en kunstenaars. De Duitsers besteedden veel aandacht aan verbetering van de materiële positie van kunstenaars, ook aan die van orkestmusici zoals blijkt uit onderstaande tabel:

Tabel C: Rijksbegroting Kunsten van het Departement Volksvoorlichting en Kunsten (guldens)

Kunsten	1940	1941	1942	1943	1944
Muziek	141.200	221.200	489.500	1.086.070	1.169.290
Bouwkunst, beeldende kunst ⁴⁴⁶	13.250	40.750	50.750	112.000	102.000
Toneel/dans	4.000	284.000	943.500	915.000	1.048.000
Boekwezen	12.000	30.000	50.000	110.000	115.000
Ontspanning en cultuur	2.000	2.000	77.000	-	-
Culturele propaganda	-	-	-	233.500	-
Totaal	172.450	577.950	1.610.750	2.456.570	2.434.290

Bron: Van Berkel, *Tobie Goedewaagen*, 194.

Ten opzichte van 1941 steeg de kunstenbegroting tot een veertienvoud (!), wat onder meer resulteerde in hogere lonen voor orkestleden.⁴⁴⁷ Tegelijkertijd betekende dit meer greep van het Rijkscommissariaat op de orkesten. Een van de voorwaarden was bijvoorbeeld het vooraf ter goedkeuring overleggen van uit te voeren programma's. Orkesten werden ingedeeld in klassen gebaseerd op het aantal leden. Hoewel de meeste kunstenaars de nationaalsocialistische ideologie niet onderschreven, accepteerden de musici hun verhoogde salarissen en verbeterde arbeidsvoorwaarden zonder protest en meldde het gros zich aan als lid van de Kultuurkamer ook al wisten ze dat dit uitsluiting en ontslag van hun Joodse collega's inhield.⁴⁴⁸ Ideologisch gezien was Goedewaagens cultuurpolitiek door de relatief korte periode van zijn bewind niet tot volledige wasdom gekomen. Hij kreeg in 1943 ontslag en nadien kwamen geen nieuwe plannen meer van de grond. Goedewaagens financiële politiek was wel een langer leven beschoren. Het naoorlogse ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen nam zijn cultuurbegroting over. Vermoedelijk waren kunstenaars en kunsten zonder tussenkomst van het nationaalsocialistische beleid in de naoorlogse periode ondergewaardeerd gebleven in vergelijking tot de ons omringende landen, waar regeringen kunst en cultuur van oudsher heilzaam achtten voor staatsopbouw en regeringsstatus en er navenant in investeerden.⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ Inclusief kunstnijverheid.

⁴⁴⁷ Op de Rijksbegroting stegen de uitgaven aan muziek, waaronder orkesten, in de periode 1940-1944 tot ruim het achtvoudige.

⁴⁴⁸ Van Berkel, *Tobie Goedewaagen*, 401.

⁴⁴⁹ Ibidem 400. De Rijkssteun aan het Concertgebouworkest liep tussen 1939 en 1949 op van 46.000 gulden tot 246.900 gulden. Zie: Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*, 144. Alsook: SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw), inventarisnummer 298B, jaarverslag 1948/49, p. 19.

Ruimere budgetten

De relatie tussen overheid en kunsten veranderde in de zomer van 1945 ingrijpend ten opzichte van de vooroorlogse situatie. De minister van OK&W, de Groningse hoogleraar theologie Gerardus van der Leeuw (1945-1946), lid van de Nederlandse Volksbeweging, wenste de kunsten niet langer als restpost te beschouwen. Niet in ideologie, maar wel in visie waren er grote overeenkomsten tussen het beleid van Van der Leeuw en dat van Goedewaagen tijdens de Tweede Wereldoorlog: distributie, stimulering en het opheffen van barrières die de bloei van de kunsten in de weg stonden, kunsteducatie, ondersteuning met subsidies en ten slotte controle van kwaliteit en opleiding. Vooral het idee van de nationale eenheid en de taak van kunst in de verheffing van het volk waren in beide beleidsvisies richtinggevend.⁴⁵⁰ Van der Leeuw stelde in 1945 op eigen initiatief het eerste kunstenbudget vast. Daarbij verbleekten de budgetten uit 1939. Het waren begrotingsbedragen in lijn met die van het Departement Volkvoorlichting en Kunsten, zoals blijkt uit de onderstaande tabel.

Tabel D: Rijksbegroting Kunsten van het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen

Begroting Kunsten	(x f 1.000)	Begroting	Rekening
	1939	1946	1946
Toneel	2,7	539,5	300
Opera en dans	4,0	300	280
Muziek	243	1.383,5	1.335
Beeldende kunst	114	346,4	203
Film	-	145	34
Letteren	20	79,2	60
Totaal	363,7	2.793,6	2.212

Bron: Van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief*. Zie ook: Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*, 143.

Van der Leeuw had naast een flinke financiële injectie om de kunsten te laten bloeien als doelstelling een nieuw besturingssysteem om een optimaal maatschappelijk rendement te krijgen.⁴⁵¹ Zijn voorbeeld was de Britse Arts Council, een model dat was ontwikkeld door de vermaarde econoom John Maynard Keynes. Het Nederlandse equivalent daarvan zou een centrale en coördinerende rol moeten spelen in het kunstleven. Een daarvoor speciaal op te richten juridische entiteit zou dan jaarlijks subsidie ontvangen van de rijksoverheid waarmee zij naar eigen inzicht kunstenaars en kunstinstellingen kon ondersteunen. Het Nederlandse voorstel repte van een budget van tien miljoen gulden. De overheid zou zich dan beperken tot vaststelling van het bedrag dat zij aan de kunsten wilde uitgeven. Maar dit voorstel sneuvelde in de ministerraad: de sociaaldemocratische ministers Willem Drees en Piet Lieftinck vonden het plan te duur en de katholieke minister Hans Kolfshoten vreesde dat de overheid een te grote invloed zou krijgen op het culturele leven. Intussen had Van der Leeuw zich wel de reputatie verworven van ‘vader van de actieve cultuurpolitiek’.⁴⁵²

De splitsing van Het Concertgebouw en het Concertgebouworkest van 1951/52 viel ongeveer samen met de overgang van het tweede naar het derde kabinet Drees. De katholieke minister Theo Rutten van OK&W (1948-1952) achtte Nederlandse burgers in eerste instantie verantwoordelijk voor een florerend kunstleven. Net als zijn voorganger, de katholieke pedagoog

⁴⁵⁰ Van Berkel, *Tobie Goedewaagen*, 314.

⁴⁵¹ Van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief*, 117. Zie ook: Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 248-252.

⁴⁵² Van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief*, 117.

Jos Gielen (1946-1948) liet hij de ontwikkeling van het culturele leven in beginsel over aan het maatschappelijk middenveld, het particulier initiatief. Schoten burgers echter tekort, ‘dan moet de overheid de helpende hand bieden, omdat men groepsgewijze leeft en werkt en het geheel niet overziet en ook omdat de maatschappelijke krachten en de geldelijke middelen van de particulieren ontoereikend zijn’.⁴⁵³ In de discussie met de volksvertegenwoordiging groeide consensus over de thema’s spreiding en kwaliteit. Het kunstaanbod behoorde evenwichtig over het land te worden verdeeld en het aanbod moest getuigen van een ‘positief moreel karakter’. Opmerkelijk is dat Rutten de kunstsubsidies in een bezuinigingstijd wist op te rekken met een verhoging van circa tien procent.

Ook bij zijn opvolger en partijgenoot Joseph Cals (1952-1963) bleef de katholieke invalshoek van kracht: de geografische spreiding van kunstvoorzieningen en het bewaken van een positief moreel karakter. Gedurende zijn regeerperiode weigerde Cals drie keer een kunstenaar van naam – Gerard Kornelis van ’t Reve, Willem Frederik Hermans en Theun de Vries – een subsidie wegens hem onwelgevallige uitingen van seksuele, religieuze of politieke aard. Het leidde tot veel protest uit progressieve hoek, maar de besluitvorming van Cals was onomkeerbaar.⁴⁵⁴ Cals reorganiseerde het departement in de geest van Van der Leeuw. Met een beroep op de toenemende culturele belangstelling onder het Nederlandse volk en de in te halen achterstand die op het terrein van de kunsten, lukte het hem met moeite de nodige gelden binnen te halen. Met de installatie van de Raad voor de Kunst (1955) – later de Raad voor Cultuur geheten – en de Monumentenraad (1961) zou hij als eerste een wettelijke grondslag voor de Nederlandse cultuurpolitiek leggen.⁴⁵⁵

13 SPLITSING

Daarmee zijn we terug bij de vurige wens van de leden van het Concertgebouworkest om zich los te maken van Het Concertgebouw N.V. Het verhaal van de splitsing, een van de ingrijpendste gebeurtenissen uit de geschiedenis van gebouw en orkest, laat zich vrij eenvoudig vertellen. Bij de scheiding van beide instellingen waren vier partijen betrokken: het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (OK&W), de Gemeente Amsterdam, Het Concertgebouw N.V. en het Concertgebouworkest. De Roos (PvdA), de Amsterdamse wethouder voor Kunstzaken en de katholieke kunsthistoricus Nico Vroom, hoofd van de afdeling Kunsten, vertegenwoordigden de stad respectievelijk de staat. De Jong Schouwenburg, verzekeraar en daarnaast vicevoorzitter alsook penningmeester van het bestuur van Het Concertgebouw N.V., representeerde het gebouw. Violist Heuwekemeijer, vicevoorzitter en penningmeester van de Vereniging Het Concertgebouworkest, was de afgevaardigde van het orkest. Deze Commissie van Vier moest de nieuwe structuur voorbereiden. Al snel was duidelijk: er moest een scheiding komen tussen de exploitatie van het gebouw en die van het orkest en de nieuwe structuur van het Concertgebouworkest diende de vorm krijgen van een stichting met volledige medezeggenschap van het orkest.

Vanaf 31 augustus 1951 maakte het orkest geen deel meer uit van Het Concertgebouw N.V. Het jaarverslag 1950/51 omschrijft deze ingrijpende gebeurtenis aldus: ‘Het orkest, dat sedert de oprichting gedurende 63 jaar het voornaamste onderdeel vormde van onze bemoeiingen en niet alleen het artistieke beeld, maar ook de verlies- en winstrekening wezenlijk bepaalde, maakt tot ons groot leedwezen met het einde van dit maatschappelijk jaar geen deel meer uit van de organische structuur onzer instelling.’⁴⁵⁶ Er kwam een rechtstreekse band tussen de overheid en het Concertgebouworkest, wat betekende dat de subsidies niet langer via Het

⁴⁵³ Ibidem 119. Zie ook: Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 256-260.

⁴⁵⁴ Van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief*, 121. Zie ook Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 258.

⁴⁵⁵ Van Berkel, *Tobie Goedewaagen*, 315.

⁴⁵⁶ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw), inventarisnummer 298B, jaarverslag 1950/51, p. 3.

Concertgebouw liepen, maar meedingen met het orkest.⁴⁵⁷ Aangezien de ‘boedelscheiding’ tussen beide instellingen ingewikkeld en veelomvattend was, troffen partijen een tussentijdse voorziening voor het beheer van het orkest. Met ingang van 1 september 1951, tevens het begin van het nieuwe concertseizoen, trad een mandaatperiode in werking tot 24 december 1952. Het Concertgebouw kreeg zestien maanden lang de opdracht en de bevoegdheid om tot die tijd het artistieke en administratieve beheer over het orkest te voeren.⁴⁵⁸

Nieuw evenwicht

Op 24 december 1952 werd voor notaris Jan Joost Geluk (sic) te Amsterdam de oprichtingsakte verleden van de Nederlandse Orkeststichting tot beheer van het Concertgebouw-orkest.⁴⁵⁹ Op 1 januari 1953 kwam de nieuwe stichting in werking. Het voorlopige bestuur werd gevormd door de vier al genoemde commissieleden met De Roos als voorzitter, Vroom als vicevoorzitter, De Jong Schouwenburg als secretaris-penningmeester en Heuweekemeijer als commissaris voor personeelszaken. Dit was een belangrijk moment in de geschiedenis van het Concertgebouw-orkest. Voor het eerst wist het zich als gelijke partij erkend, kreeg het volledige medezeggenschap. Een definitief stichtingsbestuur trad aan op 26 juni 1954. Het orkest had in dat stichtingsbestuur drie leden die zijn belangen direct behartigden, onder wie Heuweekemeijer als secretaris.⁴⁶⁰ De Orkeststichting was aanvankelijk gevestigd in de Nicolaas Maesstraat en kreeg als definitieve vestiging het vroegere Buma kantoor in de Jacob Obrechtstraat op de hoek van De Lairesestraat – eveneens in Amsterdam Zuid.

De hele gang van zaken had nog een merkwaardig gevolg voor Van Beinum. In een brief van 30 mei 1951 gericht aan Van Beinum kondigde de N.V. zijn ontslag aan per 1 september van dat jaar ‘gezien Uw ziekte, welke thans reeds bijna een jaar voortduurt’.⁴⁶¹ Zoon Bart van Beinum onderschepte de brief stuurde deze gezien de zwakke gezondheid van zijn vader niet door naar Zuid-Frankrijk, waar de dirigent verbleef wegens een rustkuur. De N.V. trachtte de brief vergeefs terug te krijgen en stuurde op 15 juni een nieuwe met tevens een nieuwe grond voor ontslag, namelijk dat ‘mede gezien de ontwikkeling die moet leiden tot het opnemen van het orkest in een nieuwe Stichting per 1 september 1951, het niet op onze weg ligt U voor het volgende seizoen een engagement als dirigent van het Concertgebouw-orkest aan te bieden, daar in de nieuwe constructie het engageren van nieuwe dirigenten niet langer tot onze competentie behoort’.⁴⁶²

Ook dit voorval duidt weer op de slechte betrekkingen tussen Van Beinum en de leiding van de N.V. Eenmaal terug in Amsterdam en op de hoogte gesteld van de jongste ontwikkelingen antwoordde Van Beinum aldus:

‘Een verbreking van de band (20 jaar) tusschen Uwe Vennootschap en mij, kan ik slechts aanvaarden als mijn positie met betrekking tot de nieuwe stichting definitief is geregeld. Het is mij bekend dat de orkestleden hetzelfde standpunt innemen en ik wens mij hierbij aan te sluiten’.⁴⁶³

⁴⁵⁷ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw), inventarisnummer 298B, jaarverslag 1950/51, p. 19. De subsidie bedroeg destijds fl. 538.236 – de optelsom van fl. 292.236 (Rijk), fl. 221.000 (Gemeente Amsterdam) en fl. 25.000 (Provincie Noord-Holland).

⁴⁵⁸ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw), inventarisnummer 298B, jaarverslag 1951/52, p. 2. Zie ook: Piet Heuweekemeijer. *De autobiografie van Piet Heuweekemeijer*, 72, 73.

⁴⁵⁹ SAA toegangsnummer 693 (Concertgebouw-orkest) Eerste jaarverslag van de Nederlandse Orkeststichting 1952/53, p. 1.

⁴⁶⁰ SAA toegangsnummer 693 (Concertgebouw-orkest) Tweede jaarverslag van de Nederlandse Orkeststichting 1953/54, p. 3.

⁴⁶¹ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) inventarisnummer 1508, brief d.d. 30 mei 1951. Zie ook: De Leur, *Eduard van Beinum*, 309.

⁴⁶² Ibidem, inventarisnummer 1513, brief d.d. 15 juni 1951. Zie ook: De Leur, *Eduard van Beinum*, 309, 310.

⁴⁶³ Ibidem brief 10 augustus 1951.

Van Beinum kwam vervolgens in dienst van de nieuwe stichting. Hoe slecht zijn verhouding met bestuursvoorzitter De Jong Schouwenburg van Het Concertgebouw N.V. bleef, blijkt uit de gang van zaken rond het 25-jarig dirigentenjubileum van Van Beinum, in december 1956. De Jong Schouwenburg probeerde zich daar zoveel mogelijk aan te onttrekken, onder meer aan een bijdrage van het bestuur aan een jubileumfonds voor een interpretatiecursus voor jonge musici, zoals blijkt uit de bestuursnotulen: 'In feite hebben wij veel kritiek op de figuur Van Beinum, en zouden door onze bijdrage voor het van Beinumfonds openbaarheid te geven, de indruk vestigen de schijn te willen ophouden.'⁴⁶⁴ Tijdens de jubileumviering verbleef De Jong Schouwenburg in het buitenland. In het jaarverslag van Het Concertgebouw N.V. werd nauwelijks aandacht besteed aan Van Beinums jubileum.⁴⁶⁵ Geen voorbeeld van fatsoenlijk besturen gezien zijn afwezigheid tijdens het jubileum en de arrogantie van de macht waarvan zijn optreden getuigde.

Dat Van Beinum steeds een scherp oog had voor de bedrijfsvoering van het Concertgebouw-orkest bleek niet alleen tijdens de aanloop tot splitsing van het orkest maar ook daarna. Veelzeggend is het dankwoord dat hij eind 1956 uitsprak nadat hij was benoemd tot eredoctor in de letteren en wijsbegeerte aan de Universiteit van Amsterdam. Daarin vestigde hij de aandacht op een fundamenteel dilemma waarmee het Concertgebouw-orkest nog altijd worstelt: het feit dat de wijze van subsidiatoekenning een artistieke langetermijnplanning frustreert. En passant maakte hij duidelijk dat artistieke en zakelijke orkestbelangen samenvallen: 'Onze overheid heeft zich steeds geheel gevrijwaard van de zucht om dwang of ook maar invloed te willen uitoefenen op het artistieke beleid onzer kunstinstituten, doch het artistieke beleid effectueert zich nu eenmaal in vele opzichten in het maken van kosten, of onder enkele aspecten wellicht ook in het derven van inkomsten. En daar ontmoeten onze orkestinstellingen dan altijd de overheid met haar plicht tot rekenschap en haar impliciete normen van ambtelijke efficiency. Op dit punt begint, zoal niet direct het conflict, dan toch wel de wrijving tussen enerzijds een, in wezen tot onverbiddelijkheid gehouden overheid, en anderzijds de kunst, die zich in vrijheid wil en moet ontwikkelen.'

Van Beinum roerde hier een fundamenteel punt aan. Bij het functioneren van een orkest grijpen artistieke en zakelijke elementen steeds in elkaar. Orkestdirecties moeten bij een kortetermijnfinanciering vaak jaren vooruitplannen om prominente buitenlandse solisten en gastdirigenten naar Amsterdam te halen. Deze spagaat tekent zich ook af bij buitenlandse tournees waar de risico's nog groter zijn, denk aan vertragingen in het vervoer, hotelkamers die niet op tijd beschikbaar zijn of instrumenten die te laat aankomen. Nog ingewikkelder is de logistiek van zomerfestivals. De programmering van deze festivals in bijvoorbeeld Luzern, Salzburg en Berlijn is een als ingewikkeld mozaïek. Festivaldirecties stemmen de programmering van de bezoekende orkesten nauwgezet op elkaar af.

Volgens de eredoctor stond er niet minder op het spel dan 'de vervulling van een efficiënt artistiek beleid': De dirigent pleitte ervoor dit knelpunt op te heffen door toekenning van subsidies aan orkesten in telkens één keer voor een periode van vijf of om te beginnen desnoods drie jaar. 'Een dergelijk systeem zou het mogelijk maken een artistieke politiek op lang zicht te ontwerpen, waaraan de orkesten behoefte hebben, terwijl het hen tegelijkertijd zou bevrijden van het bij wijze van spreken dagelijks drukkende overheidstoezicht dat hen beknot, niet alleen in hun eigen verantwoordelijkheid maar ook in hun leven naar eigen normatiek en stijl.'⁴⁶⁶ Dat Van Beinum mogelijk hulp van buitenaf kreeg bij het concipiëren

⁴⁶⁴ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) inventarisnummer 65, notulen bestuursvergadering d.d. 19 oktober 1956, 4.

⁴⁶⁵ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) inventarisnummer 299A, Verslag omtrent de toestand van Het Concertgebouw N.V. en haar handelingen in het maatschappelijk jaar 1957-57, 6

⁴⁶⁶ Bart van Beinum, *Eduard van Beinum*, 331. Zie ook: De Leur, *Eduard van Beinum*, 324.

van deze tekst doet niets af aan zijn intenties.⁴⁶⁷ Een chef-dirigent is geen speechschrijver. Bovendien stroken deze noties met zijn houding jegens de splitsing van gebouw en orkest. Hoe hardnekkig het dilemma is dat Van Beinum aanroerde blijkt nog eens uit een uitspraak van Robert Reibestein aan het einde van zijn termijn als bestuursvoorzitter van de Stichting Koninklijk Concertgebouworkest in 2014: ‘Het orkest heeft een langjarige planning, maar overheden bieden geen langjarige zekerheden. Als we dit iets serieuzer met elkaar kunnen vastleggen, dan zorgen wij wel dat we de helft van ons budget zelf blijven verdienen.’⁴⁶⁸

VRIJHEID IN GEBONDENHEID

Na de splitsing maakten de scheidingspapieren duidelijk in welk nieuw keurslijf het gebouw, dat zijn inkomsten zag opdrogen, het orkest wist te persen. De rechtsverhouding tussen Het Concertgebouw en het Concertgebouworkest werd geregeld in de volgende stukken: een niet ondertekende (!) doch wel toegepaste ontwerp ‘mantelovereenkomst’ uit juli 1952 waarin afspraken werden gemaakt voor een langdurige samenwerking tussen beide instellingen, een algemene overeenkomst alsook een huurovereenkomst inclusief voorwaarden – beide uit september 1955. De mantelovereenkomst bepaalde dat de repetities en concerten van het Concertgebouworkest in hoofdzaak in Het Concertgebouw dienden te worden gehouden. De algemene overeenkomst regelde in artikel 1 van de huurmogelijkheden van de Grote Zaal: negentig concerten, tien avondrepetities en 165 ochtend repetities. De artikelen 2 tot en met 5 gingen over de huur van de instrumenten (-kisten), de partituren en partijen uit de muziekbibliotheek en bevatten afspraken over de abonnementenadministratie en de boekhouding.⁴⁶⁹ Aanvankelijk betaalde het orkest jaarlijks een bedrag ineens voor alle faciliteiten van de N.V. In het eerste jaarverslag van het Concertgebouworkest is een vergoeding opgenomen van krap 180.000 gulden.⁴⁷⁰ De genoemde overeenkomsten vormden de basis van een langdurige samenwerking tussen beide instellingen. In de jaren die volgden werden regelmatig aanvullende afspraken gemaakt.

Geen boedelscheiding

Wat betekende zo’n ingrijpende scheiding – één naam, twee werelden – nu in de praktijk? Allereerst is opmerkelijk is dat er geen definitieve afwikkeling van de boedelscheiding was waardoor Het Concertgebouw N.V. een stevige greep hield op het Concertgebouworkest.⁴⁷¹ Het betrof hier enkele vitale functies zoals blijkt uit onderstaand overzicht. Deze situatie hield stand tot 1992, nota bene veertig jaar na de splitsing. Met deze voor het orkest ongunstige regeling wist het gebouw enkele decennia lang een systeem in stand te houden dat zonder meer ‘patronage’ kan worden genoemd. Het Concertgebouworkest bleef gevangen in zijn paternalistische verleden, zoals onderstaand schema laat zien:

⁴⁶⁷ Zie: Heuwekemeijer, *De autobiografie van Piet Heuwekemeijer*, 112. Alsook: De Leur, *Eduard van Beinum*, 325.

⁴⁶⁸ Gesprek met Robert Reibestein d.d. 28 november 2014 in Amsterdam.

⁴⁶⁹ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw), inventarisnummer 587, Stukken betreffende de verhouding tussen de N.V. en de Orkeststichting. Interne mededeling van Erik Gerritsen, adjunct-directeur, aan Martijn Sanders, directeur d.d. 23 maart 1982. Betreft: Overeenkomsten met Concertgebouworkest.

⁴⁷⁰ SAA toegangsnummer 693 (Concertgebouworkest) Eerste jaarverslag van de Orkeststichting 1952/53, Rekening van baten en lasten, post Vergoeding aan Het Concertgebouw N.V (geen paginanummer). Zie ook: SAA toegangsnummer 693 (Concertgebouworkest) Accountantsrapport 1954/55, bijlage 2.

⁴⁷¹ SAA toegangsnummer 693 (KCO) Seizoensverslag 04/05, p. 59.

Gevolgen van de uitgestelde afwikkeling van de boedelscheiding
Het orkest moest het gebouw jaarlijks toestemming vragen zijn eigen naam te mogen voeren.
Het gebouw voerde de financiële en abonnementsadministratie van het orkest.
Er was geen heldere huurovereenkomst voor gebruik van diverse ruimten in het gebouw.
Een deel van de muziekinstrumenten en de bibliotheek bleven eigendom van het gebouw.
Geen zakelijke afspraken over het optierecht van het orkest op concertdata in het gebouw.

In 1992, het jaar van de definitieve boedelscheiding, verwoordde Sanders, van 1982 tot 2006 directeur van Het Concertgebouw N.V., de stand van zaken vanuit het perspectief van het gebouw aldus: ‘Voor een zaal die zo wordt gedomineerd door één orkest is het een nadeel dat er buiten de activiteiten van het huisorkest op muziekgebied nog zoveel anders aan de hand is, en dat je graag zou willen laten zien dat er naast dit prachtige orkest ook andere orkesten zijn die de moeite waard zijn om gehoord te worden.’⁴⁷² Sanders, die in het seizoen 1984/85 voor het eerst een serie Wereldberoemde Symfonieorkesten’ organiseerde, ontpopte zich als huurbaas en concurrent van zijn belangrijkste huurder.

Een abonnement op zijn orkestserie was met destijds 330 gulden niet goedkoop, het waren qua prijsstelling bepaald geen ‘volksconcerten’. Er kwamen veel gefortuneerde zakenlieden en andere welgestelde Nederlanders op af. Een avondblad bestempelde de concertserie prompt als ‘proletenserie’.⁴⁷³ Een beetje flauw, want er zat ook een andere kant aan dit verhaal: muziekliefhebbers konden het Concertgebouworkest voortaan op regelmatig in hun eigen concertzaal vergelijken met andere toporkesten uit Europa en Amerika. Een bijzondere mogelijkheid. En het Concertgebouworkest kon intussen steeds weer laten horen wat het in artistieke zin waard was. Ook dat was een groot goed.

Ook bij een gescheiden exploitatie van gebouw en orkest zijn kanttekeningen te plaatsen, zowel op artistiek als op zakelijk vlak. Er is om te beginnen voortdurend kans op doublures tenzij beide instellingen hun lange termijn programmering zorgvuldig op elkaar afstemmen. Dat vergt veel overleg en een open houding tegenover elkaar. En aan dat laatste ontbrak het nog wel eens, denk aan de taaie onderhandelingen die uiteindelijk leidden tot een definitieve boedelscheiding. Een enkele keer ging het mis in de programmering. In het seizoen 2004/05 klonk twee keer in één week de *Symphonie Fantastique* van Berlioz en in het seizoen daarna tweemaal in één week de *Carmina Burana* van Orff.⁴⁷⁴ Dat was niet wat je verwachtte van een internationaal gerespecteerd muziekcentrum.

Ook op het zakelijk vlak waren er valkuilen voor een gebouw dat nagenoeg leunde op private financiering en voor een orkest dat sinds de jaren tachtig steeds afhankelijker wist van de gunsten van de private sector. De financiële positie van het gebouw – ook nog eens naamgever van het Concertgebouworkest – was een constante bron van zorgen. Tegen deze achtergrond was de vraag opportuun of het verstandig was dat beide instellingen hun eigen fondsen werven. Sanders, die als directeur van Het Concertgebouw in de jaren tachtig noodgedwongen uitgroeide tot landskampioen fondsen werven: ‘Niemand ziet het verschil tussen het orkest en het gebouw en iedere fundraising die begint met een uitleg wie je eigenlijk bent begint met een achterstand.’⁴⁷⁵ Zijn diagnose liet aan duidelijkheid niets te wensen over. Niettemin sneefden plannen voor een algehele gezamenlijke fondsenwerving. Beide instellingen konden op dit punt niet tot overeenstemming komen, het stichtingsbestuur van het

⁴⁷² NRC *Handelblad* d.d. 10 januari 1992.

⁴⁷³ SAA toegangsnummer 693 (Koninklijk Concertgebouworkest) Seizoensverslag 04/05, p 62.

⁴⁷⁴ Ibidem.

⁴⁷⁵ Ibidem 62, 63.

orkest achtte het uiteindelijk ‘onverstandig’.⁴⁷⁶ Gebouw en orkest bleven in dezelfde vijver vissen, een vijver waarin steeds meer culturele instellingen hun hengels uitgooiden.

Conclusie

Van Beinum steunde de reorganisatieplannen die leidden tot een splitsing van gebouw en orkest en was een verklaard voorstander van zelfbestuur door orkestmusici. Op het vlak van de bedrijfsvoering en financiering was hij goed op de hoogte van de verhoudingen en de mechanismen, zoals bleek uit zijn dankwoord als eredoctor. Sinds de laatste oorlogsjaren buitelden reorganisatieplannen over elkaar heen. Een democratische wind die na de periode Mengelberg opstak, wakkerde de drang tot verzelfstandiging van het orkest verder aan. De wens tot scheiding van gebouw en orkest kwam in een stroomversnelling toen de directie van Van Beinum in 1951 moest laten vervangen door een gastdirigent die omstreken was wegens zijn activiteiten tijdens de Tweede Wereldoorlog in Duitsland. Een dergelijk verleden lag kort na de Tweede Wereldoorlog bijzonder gevoelig. De felle opstand die uitbrak was de meest geruchtmakende actie van concertgangers in de geschiedenis van het Concertgebouworkest. Het nieuws drong door tot in de *New York Times*. De opstand fungeerde tevens als katalysator voor de splitsing tussen gebouw en orkest.

Dat het tijdens de aanloop naar de splitsing zo kon escaleren is te wijten aan de beladen oorlogsgeschiedenis van gebouw en orkest. Het militair gezag en de Eerste Raad voor muziek oordeelden dat bestuur, artistieke leiding en orkest te weinig waren opgetreden tegen de aanslag op de muziek door de bezetter. De regering had een groter verantwoordelijkheidsbesef verwacht. De vrijspraak in hoger beroep voor Rudolf Mengelberg was voor velen een deceptie. Het beeld van deze Mengelberg als falend directeur en collaborateur met de bezetter bleek hardnekkig en het bestuur van Het Concertgebouw ondernam geen serieuze pogingen om dit beeld te nuanceren. Daarnaast bleef de programmering in de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog behoudend. Economische risico's werden gemeden. Zo werd Het Concertgebouw mikpunt van kritiek.

De uiteindelijke splitsing voltrok zich in de geest van een reorganisatieschema opgesteld door Rudolf Mengelberg, deels gebaseerd op reorganisatieplannen afkomstig uit kringen van de orkestvereniging. In het splitsingsproces namen de bemiddelaars van stad en staat, gebouw en orkest het voortouw. Voor het eerst sinds 1888 werd het orkest, vertegenwoordigd door Heuwerkemeijer, als gelijkwaardige partner erkend. De definitieve afhandeling van de boedelscheiding kwam niet van de grond, het orkest bleef in hoge mate afhankelijk van diensten en gunsten van Het Concertgebouw. In die zin zat het orkest nog decennia gevangen in zijn paternalistische verleden hetgeen de betrekkingen tussen gebouw en orkest niet ten goede kwam. De splitsing betekende een rolwisseling voor zowel gebouw als orkest. Het Concertgebouw N.V. bleef naamgever en klankkast van het orkest en daarnaast zaalverhuurder en dienstverlener – als eigenaar/uitbater van de grote orkestinstrumenten en de muziekbibliotheek en als uitvoerder van de financiële en abonnementsadministratie van het orkest. Het Concertgebouworkest kon nu meer dan voorheen zijn eigen lot bepalen, maar het bleef tegelijkertijd laveren tussen vrijheid en gebondenheid.

Gunstiger was de gang van zaken aan het subsidiefront. Direct na de oorlog profiteerde het Concertgebouworkest, toen nog onderdeel van Het Concertgebouw N.V., van de precedentwerking van de oorlogsbegroting die in de periode 1940-1944 explosief was gestegen, in het bijzonder voor de muzieksector. Daarbij vergeleken verbleekten de budgetten uit 1939. De naoorlogse minister Gerardus van der Leeuw van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen nam deze begroting min of meer over. Onder zijn opvolgers Gielen, Rutten en Cals werd de

⁴⁷⁶ SAA toegangsnummer 693 (KCO) notulen bestuursvergadering d.d. 9 juni 1999. Zie ook: *Preludium*, juni 2000, 20, 21. Gesprek met Sanders d.d. 15 juli 2011.

cultuurbegroting verder opgerekt zodat ook het in 1952 inmiddels zelfstandige Concertgebouworkest daarvan kon profiteren. Het was een gunstige bijkomstigheid van het nationaalsozialistische beleid, een meevaller die in schril contrast stond tot de oorlogsverschrikkingen die diepe sporen in Nederland hadden nagelaten. Meer financiële armslag en een stevig naoorlogs overheidsprotectoraat leidden niet automatisch tot een betere cultuurpolitiek. Dit was voor een belangrijk deel te wijten aan het feit dat het Ministerie van OK&W onder leiding van de KVP kwam te staan. Dit impliceerde, zoals Repko in haar doctoraalscriptie over de naoorlogse transformatie van Het Concertgebouw overtuigend aantoonde, dat dit beleid steeds meer in diens werd gesteld van katholieke zedelijkheidsopvattingen, uiteindelijk resulterend in een negatieve cultuurpolitiek.

Als we de gescheiden exploitatie van Het Concertgebouw N.V. en de Stichting Het Concertgebouworkest in breder perspectief plaatsen, valt het volgende op. Internationaal gezien geldt dat het artistieke aanbod bij orkesten die organisatorisch gescheiden zijn van hun concertzaal – de Wiener Philharmoniker en het Wiener Musikvereinsgebäude of de New York Philharmonic Orchestra en (tegenwoordig) de David Geffen Hall – interessanter is dan dat van orkesten en zalen die vallen onder één management. Tot de laatste categorie behoren de Berliner Philharmoniker & de Philharmonie of het Boston Symphony Orchestra & de Boston Symphony Hall. In de eerste categorie is de programmering van orkest en gebouw over het algemeen gevarieerder en avontuurlijker aangezien zelfstandige zalen autonoom kunnen programmeren en geen rekening hoeven te houden met de wensen van een huisorkest. Bij Het Concertgebouw trad dit effect in de jaren tachtig pas goed op. De instelling begon toen veel omvangrijker te programmeren en zocht in artistiek opzicht veel meer aansluiting bij internationale ontwikkelingen, onder meer door op regelmatige basis vooraanstaande symfonieorkesten en dirigenten uit Europa en Amerika naar Amsterdam te halen. Het zalenverhuurbedrijf genereerde steeds meer inkomsten uit de eigen programmering en was gezien de reputatie van zijn fameuze huisorkest gedwongen de lat in artistiek opzicht hoog te leggen. Omgekeerd prikkelde dit beleid het Concertgebouworkest om het beste van zijn kunnen te laten horen. Het orkest bleek de concurrentie met buitenlandse toporkesten goed aan te kunnen.