

Inhoud

Woord vooraf 3

Mededeling 4

De deformatie van Beethoven en andere genieën 5

Melanie Unseld over het belang van biografieën voor de muziekgeschiedenis

MONICA SOETING

Alleen bij absolute onvermijdelijkheid 11

Over muzieknoten en muziekanalyse in de componistenbiografie

JURJEN VIS

Een sterke stem 21

De componiste Tera de Marez Oyens

JACOLIEN DE NOOIJ

Van God los 25

De vroege dood van drie soul-iconen

PAUL VAN DER STEEN

De verbazing voorbij 31

Een inventarisatie van vrouwelijke componisten

ELEONORE PAMEIJER

‘Musiciens d’avenir’ 36

Leven en werk van Jacques Beers

ADRIAAN SOETING

Bowie in fragmenten 39

Deelgebieden uit het leven van een popzanger

HANNA DE HEUS

In niets volkomen 43

Leven en werk van Cateau Esser

ASTRID HARTELOH

De memoires van een 'executive nanny' 46

De auto/biografie van Phil Kaufman
MAARTEN STEENMEIJER

De muziek van de meester 50

De opera's van Wagner in het Derde Rijk
JONATHAN CARR

RECENSIES

Een geschiedenis van verwachtingen 56

De emancipatiestrijd van Hartog de Hartog Lémon
JOOSJE LAKMAKER

In de zevende hemel 60

Een romancier als biograaf
ROB VAN ESSEN

Een lastpak en een doorzetter 64

Verhaal van een verzwegen leven
BERTIEN MINCO

De dompteur 67

Het levensverhaal van Dries van Agt
HINKE PIERSMA

RUBRIEKEN

In de kritiek

Onschuldig jeugdsentiment 70

De biografie van Joop den Uyl besproken
MIREILLE BERMAN

Interview

De losse eindjes in het leven 74

Douwe Draaisma over biografie en geheugen
MONICA SOETING

Biopic

De man met zeven levens 79

Een vormexperiment over een ongrijpbaar fenomeen
EVA GERRITS

Dagboek van een biograaf

Een andere wereld 82

Een biografie van de valk
KESTER FRERIKS

Schrijvershuizen

Was ik toch maar minstens een man 90

De huizen van Annette von Droste-Hülshoff
MONICA SOETING

Wie en wat

Een papieren monument 87

Gea Schelhaas over haar biografie van Johanna van Woude

Medewerkers 96

Woord vooraf

De westerse muziekgeschiedenis is volgens de Duitse muziekwetenschapster en biografe Melanie Unseld ondenkbaar zonder de biografie. Hetzelfde, zegt ze, geldt voor het traditionele beeld van de musicus: een onafhankelijke kunstenaar met een bijna bovenaards vermogen om schitterende klanken voort te brengen. In een van haar eerste interviews als hoogleraar Cultuurgeschiedenis van de Muziek aan de universiteit van Oldenburg legt Unseld uit dat dit beeld is ontstaan dankzij de inspanningen van Leopold Mozart. Die wilde zijn zoon Wolfgang Amadeus een leven laten leiden als zelfstandige muziekgeleerde. Hoewel Wolfgang Amadeus de afhankelijkheid van adellijke werkgevers verruilde voor die van een veel-eisend publiek, wist zijn weduwe Constanze hem met de hulp van Georg Nikolaus von Nissen, haar tweede man, in de beeldvorming toch tot een zelfstandige kunstenaar te verheffen – een kunstenaar, wiens werk eeuwigheidswaarde had. Nissens biografie van Mozart gaf het startsein voor meer biografieën van beroemde musici. Met de muziekbiografie ontstond het geniebegrip, dat van mannen wereldvreemde, asexuele wezens maakte, en vrouwen tot dienstbaarheid veroordeelde.

Biografieën kunnen niet alleen mensen tot genieën verheffen of tot dienstmaagden deformeren, ze kunnen ook demystificeren en de geschiedschrijving corrigeren. Om meer inzicht in deze processen te krijgen vroegen we muziekbiograaf Jurjen Vis zijn

licht hierover te laten schijnen. Fluitiste Eleonore Pameijer en Jacolien de Nooij besteden aandacht aan de positie van vrouwelijk musici, en Astrid Harteloh vertelt waarom ze een biografie van Cateau Esser schrijft. Adriaan Soeting besteedt aandacht aan Jacques Beers, een ten onrechte vergeten Nederlandse componist. In dit nummer ook een voorpublicatie uit *De Wagner-clan* van de onlangs overleden Jonathan Carr, biograaf van Gustav Mahler en Helmut Schmidt.

Ook aan de popmuziek wordt aandacht besteed. Paul van der Steen schreef over de dood van drie soul-iconen, Hanna de Heus vergelijkt verschillende levensverhalen van David Bowie en Maarten Steenmeijer vertelt over de auto/biografie van Phil Kaufman.

Er klinkt niet alleen muziek in dit nummer. Douwe Draaisma legt uit waarom biografen behoedzaam om moeten gaan met het geheugen van een getuige, en Mireille Berman vergeleek de verschillende recensies van de Den Uyl-biografie van Anet Bleich. Naast recensies van nieuw verschenen biografieën en de verschillende rubrieken bevat ook dit nummer een 'Dagboek van een biograaf', dit keer geschreven door Kester Freriks, die onlangs een biografie van de valk publiceerde. De filmrubriek van Eva Gerrits gaat dit keer, heel toepasselijk, over het verfilmde leven van Bob Dylan.

De redactie

Mededeling

Juliana en Bernhard

In november 2008 verschijnt het boek van Cees Fasseur over het huwelijk van Juliana en Bernhard, met daarin uiteraard veel aandacht voor de Greet Hofmans-affaire.

De Werkgroep Biografie nodigt de abonnees op het *Biografie Bulletin* en andere belangstellenden uit tot het bijwonen van een **Discussiemiddag** over dit boek op **zaterdag 13 december 2008**, van 13.00 tot 17.00 uur.

Bij deze gelegenheid zullen de volgende deskundigen met Cees Fasseur de degen kruisen:

- Jan Willem Brouwer, onder meer (co-)biograaf van minister-president Piet de Jong, en schrijver van het hoofdstuk over de Hofmans-affaire in de parlementaire geschiedenis van het vierde kabinet-Drees.
- Hans Daalder, onder andere biograaf van Willem Drees en auteur van het boek *Drees en Soestdijk. Over de zaak Hofmans en andere crises 1948-1958*.
- Hinke Piersma, schrijfster van het proefschrift over De drie van Breda, en biograaf van verzetsman Jaap le Poole.

De discussie zal worden geleid door Monica Soeting, hoofdredacteur van het *Biografie Bulletin*.

De bijeenkomst wordt georganiseerd in samenwerking met het Academisch-Cultureel Centrum SPUI25 van de Universiteit van Amsterdam, Spui 25, Amsterdam. De toegangsprijs bedraagt voor abonnees van het *Biografie Bulletin* € 10,- en voor andere belangstellenden € 15,-.

De zaal is open vanaf 13.00 uur; het programma begint om 13.15 uur. Men kan zich aanmelden door overmaking van het relevante bedrag op rekening 4129271 van de Werkgroep Biografie, Amsterdam. Voor zover er nog plaats is, kan men ook aan de zaal een plaatsbewijs kopen.

De deformatie van Beethoven en andere genieën

Melanie Unseld over het belang van biografieën voor de muziekgeschiedenis

Monica Soeting

Muziekgeschiedenis en muziekwetenschap zijn zonder de biografie niet denkbaar. De biografie ligt ten grondslag aan de muziekwetenschap, en markeert het ontstaan van het beeld van de onafhankelijke, geleerde musicus. Van mannelijke componisten maken traditionele biografen echter steevast genieën. Vrouwelijke musici echter zijn in dergelijke levensbeschouwingen in het beste geval gemankeerde mannen, en in het slechtste huishoudsters. Hoog tijd dus, vindt muziekwetenschapster Melanie Unseld, voor meer realistische muziekbiografieën.

In 1874 verhuisde de Duitse componiste Luise Adolpha Le Beau (1850-1927) van Karlsruhe naar München, waar ze haar muziekstudie voort wilde zetten. Bij een van de beroemdste docenten van München, Joseph Rheinberger, kwam ze aanvankelijk voor een gesloten deur te staan: Rheinberger gaf uit principe geen les aan vrouwen. Nadat Le Beau hem echter haar opus 3 had laten horen, noemde hij haar welwillend 'Herr Kollege'. Haar vioolsonate opus 10 vond hij 'mannelijk, zo helemaal niet door een dame gecomponeerd'. Met deze 'ridderslag' werd Le Beau door Rheinberger als student aangenomen.

Het verhaal van Le Beaus bijzondere geslachtsverandering is te vinden in een essay van muziekwetenschapster Melanie Un-

seld. Om als componist erkend te worden, vertelt Unseld, moest Le Beau ervoor zorgen dat ze in de kring van mannelijke musici werd opgenomen, want alleen mannen, vonden de meeste mensen in die tijd, konden 'grote' werken als symfonieën, opera's en oratoria schrijven. Le Beaus 'Sinfonie in F-Dur', opus 41, werd dan ook als een unicum beschouwd.

Le Beau wist beter. In een artikel in het *Neue Zeitschrift für Musik* publiceerde ze in 1890 een lijst van vrouwelijke musici, waaronder Marianne von Martínez, die een door Wolfgang Amadeus Mozart en Charles Burney bewonderde symfonie had geschreven. In 1910 verscheen *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, haar memoires. Daarin, schrijft Unseld, ging Le Beau nau-

welijks in op haar leven, maar richtte ze haar aandacht vooral op haar werk. En dan niet op het ontstaan van dat werk – en dus ook niet op mislukte composities – maar alleen op haar geslaagde werk. Ze vermeed alles wat met haar privéleven en eventuele zwakke momenten had te maken, omdat dat haar ‘vrouw-zijn’ zou benadrukken. Dit keer noemde ze ook Martínez niet meer, maar suggereerde ze dat zij inderdaad de eerste vrouw was die een symfonie had gecomponeerd. Was dat uit onvermogen of uit tactisch oogpunt? Waarschijnlijk allebei. Critici prezen Le Beau's werk steevast als ‘mannelijk’, ook al verwonderden ze zich erover dat er ‘logica in dit meisjeshoofd zit’, zoals een criticus in 1884 – Le Beau was toen 34 – schreef. Wilde Le Beau haar status als erkend musicus houden, dan moest ze over zichzelf schrijven zoals haar mannelijke collega's zichzelf presenteerden. Het voorbeeld van Le Beau, zegt Unseld, laat zien hoe bepalend de biografie is voor de muziekgeschiedenis. Het maakt ook duidelijk hoe zeer de muziekgeschiedenis vanaf haar ontstaan met de biografie is verbonden, en welke gevolgen dat voor musici – mannen en vrouwen – heeft gehad.

Muziekkenners en muziekliefhebbers

Melanie Unseld begon dit jaar als hoogleraar Cultuurgeschiedenis van de Muziek aan de universiteit van Oldenburg. In de hal van haar nieuwe huis, dat nog vol staat met onuitgepakte dozen – ze is net van Hamburg naar Oldenburg verhuisd – staat pontificaal haar harp. Bekend is Unseld binnen de muziekwetenschappen vooral vanwege haar werk over de samenhang van muziekgeschiedenis en biografie, haar publicaties over Wolfgang Amadeus Mozart



Melanie Unseld. Foto © www.tiepelmann.de

en haar studie over de rol van ‘de vrouw’ in de muziek uit het fin de siècle. ‘In de zeventiende eeuw’, legt ze uit, ‘werden biografische lexica geschreven, waarin de hoogtepunten uit leven en werk van verschillende musici werden vastgelegd als voorbeeld voor andere musici. Het vastleggen van voorbeeldige levens is dus de basis van de huidige muziekgeschiedenis. In de achttiende eeuw speelde de biografie een nieuwe rol, want toen werden biografieën geschreven om musici tot zelfstandige, geleerde kunstenaars te verheffen. Musici hadden destijds een slechte naam – ze zouden een losbandig leven leiden. Bovendien waren ze meestal afhankelijk van vorsten of hoge geestelijken, bij wie ze dienstdeden als ‘all round’ musici, die zich naar de luimen van hun meesters moesten schikken. Leopold Mozart, de vader van Wolfgang en Maria Anna – “Nannerl” – Mozart, is een van de eerste musici die met dit imago wilden breken en die zich uitdrukkelijk als muziekgeleerde presenteerden. Hoewel hij zelf nog was aangesteld aan het hof van de aartsbisschop in Salzburg, vroeg hij zoveel

mogelijk verlof om met zijn kinderen rond te reizen en vooral ook om zo onafhankelijk mogelijk te werken. Hij was ook de eerste die van plan was een biografie van zijn zoon Wolfgang te schrijven. Destijds was dat een relatief nieuw idee, ook al was er al een biografie van Händel verschenen: een biografie van één iemand, één individu. Zo zie je hoe nauw de muziekbiografie als levensverhaal van een individuele, geleerde musicus verweven is met de idealen van de Verlichting. Overigens heeft Leopold die biografie nooit geschreven, waarschijnlijk omdat hij het niet eens was met de levenswandel van zijn zoon. Die werd weliswaar, precies zoals Leopold het had gewild, een van de eerste zelfstandige musici, maar hij leefde allesbehalve het leven van een muziekgeleerde.’

Ook al is Leopolds biografie van zijn zoon nooit verschenen, de belangstelling voor de muziekbiografie is pas echt ontstaan met Wolfgang Amadeus Mozart, zegt Unseld. ‘Hij was een van de eerste musici die zich werkelijk hebben losgemaakt van de hofdienst. Deze onafhankelijkheid – daarover heeft Norbert Elias heel mooi geschreven – was niet alleen belangrijk voor individuele musici, maar ook voor de muziek. Het werken voor een vrije markt vereist een andere manier van componeren dan wanneer je muziek moet maken voor een potentaat. In de brieven van Wolfgang Amadeus Mozart kun je zien dat hij dat heel goed beseftte. Zo heeft hij zijn pianoconcerten heel bewust voor het Weense publiek gecomponeerd. Hij wist precies dat dat publiek bestond uit zowel muziekkenners als uit muziekliefhebbers, en dat hij beide groepen moest zien te behagen.’

Helleveeg

Dat het Mozart lukte een breed publiek aan zich te binden, is volgens Unseld de reden waarom zijn dood in 1791 al meteen veel aandacht kreeg. ‘Er ontstonden onmiddellijk allerlei verhalen over Mozarts leven, zoals het verhaal van de geheimzinnige, zwarte boodschapper die hem een opdracht voor een requiem zou hebben gegeven. Maar nog belangrijker is dat hij een vrouw had, die wist hoe belangrijk de muziek van haar man was. Constanze Mozart (1762-1842) kwam uit een muzikale familie – twee van haar zusters waren professionele zangeressen. Zij begreep de muziek van haar man en zij nam het initiatief om zijn composities in een band uit te geven. Ook dat was iets nieuws. Door Mozarts werk te verzamelen en uit te geven, kon je opeens muziek uit het verleden spelen – na zijn dood was zijn muziek immers oude muziek geworden. Oude muziek werd in de achttiende eeuw alleen door specialisten in eigen kring opgevoerd, nooit voor een algemeen publiek. Nu ontstond het idee dat Mozarts muziek zo goed was, dat die voor altijd en voor iedereen moest blijven bestaan. Dit niet willen vergeten van Mozarts muziek ging al gauw over in het niet willen vergeten van Mozart zelf. Constanze heeft er ook voor gezorgd dat er een biografie van Wolfgang Amadeus verscheen, geschreven door Georg Nikolaus von Nissen, haar tweede man. Dat was het startsein voor de muziekbiografie, want er verschenen al gauw niet alleen allerlei andere Mozartbiografieën, maar ook levensverhalen van andere componisten.’

Toen het idee van een muziekverleden algemeen ingang had gevonden en men ook componisten voor de vergetelheid wilde

behoeden, werd veel muziek herontdekt, zoals het werk van Johann Sebastian Bach, door Felix Mendelssohn-Bartholdy. Met de biografie, stelt Unseld, ontstond ook de persoonsverheerlijking van componisten en het geniebegrip. 'Dat had vooral te maken met de persoonsverheerlijking van Ludwig van Beethoven, die, veel meer nog dan Mozart, als onafhankelijk musicus werkte en zich zo ook presenteerde. Maar het had ook te maken met Beethovens fascinatie voor het heroïsche en esthetisch aspect – denk aan zijn *Eroica*. Zijn wereldvreemde karakter speelt daarbij ook een rol, want in het leven van een genie hoort per definitie een kloof te bestaan tussen de dagelijkse werkelijkheid en zijn leven als kunstenaar. Dat is heel goed te zien aan de manier waarop Beethovens relatie met Nannette Streicher (1769-1833), zijn instrumentenbouwster, in zijn biografieën wordt weergegeven. Streicher had in 1794 de pianofabriek van haar vader overgenomen en die samen met haar broer Matthäus Stein in Wenen onder de naam Frère et soeur Stein voortgezet. Beethoven had grote waardering voor de instrumenten van Streicher. Vergeet niet dat dit een periode in de ontwikkelingsgeschiedenis van de piano was – in de achttiende eeuw ontstond uit het klavecimbel de pianoforte, en uit de pianoforte de piano zoals we die nu kennen. In deze overgangstijd, die een heel andere techniek en daardoor een andere klank met zich meebracht, ontstond Beethovens muziek. Over de mogelijkheden van deze nieuwe techniek en de nieuwe klank voerde hij diepgaande gesprekken met Streicher en haar man. In de biografieën van Beethoven komt Nannette Streicher echter niet voor als de directeur van een beroemde pianofabriek, maar als Beet-

hovens huishoudster. Dat komt omdat ze Beethoven wel eens hielp, met zijn was, of met het aanstellen van personeel. Dat Beethoven met dat soort dagelijkse dingen geholpen moest worden, verhoogt zijn status als genie, en hetzelfde geldt voor Streichers degradatie van directeur en instrumentenbouwster tot huishoudster. De dichotomie tussen mannen en vrouwen speelt een belangrijke rol bij het geniebegrip: genieën zijn per definitie mannen en horen problemen te hebben met alles wat vrouwelijk is, behalve natuurlijk met de ontastbare muze. Beethoven was niet getrouwd, en had problemen met zijn schoonzuster – dergelijke biografische gegevens dragen bij aan Beethovens status als genie. Dat is ook de reden waarom het leven van Mozart zijn biografen voor een probleem stelt: Mozart had geen enkel probleem met vrouwen en met seksualiteit, en daarom is hij eigenlijk te aards om een genie te worden genoemd. Om dat aardse van Mozart te compenseren, wordt zijn vrouw Constanze door de meeste biografen als een helleveeg beschreven.'

Paarden

Als hoogleraar Cultuurgeschiedenis van de Muziek beschouwt Unseld het als een belangrijke taak haar studenten te leren op een gedifferentieerde manier om te gaan met biografische portretten van musici. 'Studenten zijn op zoek naar voorbeelden en daarom is het heel belangrijk hen te laten ontdekken wat in die biografieën waar is en wat voortkomt uit projectie en vooroordelen. Het gaat mij om de kritische benadering van het biografische denken.' In haar kritiek op de traditionele muziekbiografie benadrukt ze het belang van biogra-

fiën voor de muziekwetenschap. ‘Ik kan me de geschiedschrijving niet zonder mensen voorstellen, en wie zich met de geschiedenis van de muziek bezighoudt, houdt zich met heel veel mensen bezig. Niet alleen met componisten, maar ook met hun instrumentenbouwers; met zangers, instrumentalisten en dirigenten en natuurlijk met het publiek. Muziek bestaat per uitstek dankzij de samenwerking van allerlei mensen. Daarom weer ik me tegen muziekbiografieën zoals die in de negentiende eeuw zijn ontstaan, biografieën die mannelijke componisten op een voetstuk zetten en tot genie verklaren. In de muziek gaat het niet om solitaire individuen. Muziek ontstaat binnen een context, en dat moet in een muziekbiografie tot uiting komen. De biografie moet van hulpwetenschap uitgroeien tot een intergraal bestanddeel van de muziekgeschiedenis; ze moet van stijfbeugel uitgroeien tot een van de vele paarden die de koets trekken.’

Bij het opnieuw definiëren van de muziekbiografie speelt, zo stelt Unseld, het gender-aspect een belangrijke rol. ‘Het uitsluiten van vrouwen uit de muziekbiografie is fataal geweest. Ten eerste horen vrouwen als Constanze Mozart tot de meest bespottende mensen uit de muziekgeschiedenis, en ten tweede weet niemand hoe je over vrouwelijke musici moet schrijven zonder je op een mannelijk biografie-model te richten – ook de vrouwelijke musici zelf niet.’

Dat laatste zie je aan het voorbeeld van Le Beau en van Streicher, maar ook van twintigste-eeuwse componisten als Ethyl Smyth (1858-1944). ‘In de huidige muziekgeschiedenis bestaat geen traditie waarin het leven van Smyth beschreven kan worden. Levens van mannen worden bijna altijd als een voortdurend opgaande lijn beschreven,



Nannette Streicher (1769-1833)

waarbij het idee van *per aspera ad astra* een grote rol speelt. “Langs moeilijke wegen bereikt men de sterren” – dat is het burgerlijke carrière- en ontwikkelingsmodel uit de negentiende eeuw. Je ziet dat terug in alle biografieën van bekende industriëlen en militairen, en van componisten. In hun levensbeschrijvingen gaat het voortdurend een stap omhoog. Dit model wordt nooit voor vrouwen gebruikt, omdat zij meestal geen systematische en gerichte opleidingen kregen. Al heel vroeg in hun leven houdt die opwaartse lijn dus op. Ethel Smyth moest in hongerstaking gaan om een opleiding te mogen volgen, en heeft het in haar autobiografie dan ook alleen over de moeilijkheden die ze in haar leven en werk heeft ondervonden. Ze had simpelweg geen bruikbaar model voor haar biografie. Dat

was ook het probleem bij de componiste Lili Boulanger, die in 1918 op vierentwintigjarige leeftijd stierf. Haar zuster Nadia, die veel heeft gedaan voor de muzikale nalatenschap van Lili, besloot dat Lili's leven niemand iets aanging. Het biografische aspect is uit de herinnering aan Lili volkomen verdwenen, ook omdat er geen geschikt model voorhanden was.

In de traditionele biografie krijgen de levens van vrouwen een genealogische waarde – dat wil zeggen dat hun levensbeschrijvingen zich concentreren op de eeuwige cyclus van geboorte en sterven. Heel mooi zie je dat in de liederencyclus *Frauenliebe und -leben*, opus 42 van Robert Schumann. Daarin gaat het over het leven van een jonge vrouw: haar huwelijk, de geboorte van haar eerste kind en de dood van haar man. Met de dood van haar man breekt de cyclus af, maar je kunt die steeds weer opnieuw beginnen omdat het einde tegelijkertijd ook het begin is. Dat is de traditionele vorm waarin de levens van vrouwen worden beschreven: niet de opgaande lijn, maar de eeuwige cyclus van leven en dood.' Het is een belangrijke opgave, zegt Unseld, om nieuwe modellen te zoeken die het leven van vrouwelijke musici recht doen. An-

ders dan Le Beau het in haar nood deed, moeten we biografieën van vrouwen niet volgens het traditionele lineaire, mannelijke geniemodel schrijven. Waarom zouden we? Dat doet zowel mannen als vrouwen tekort. 'Want één ding is duidelijk,' zegt Unseld. 'Ook het leven van Beethoven is door het heldenmodel volkomen gedeformeerd.'

Literatuur

Melanie Unseld: "...ein Berühmter Capellmeister, von dem die Nachwelt auch noch in Büchern liest". Mozart und die Idee der Künstlerbiographie", in: *Mozart 2006 – Experimentelle Aufklärung und latente Romantik im Wien des späten 18. Jahrhunderts*. In Herbert Lachmayer (samenst.) *Essayband zur Mozart-Ausstellung Wien/Ostfildern 2006*, 431-435

Melanie Unseld, *Mozarts Frauen. Begegnungen in Musik und Liebe* (Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2005)

Melanie Unseld, *'Man töte dieses Weib!' Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende* (Stuttgart en Weimar, Metzler 2001)

Melanie Unseld, 'Eine weibliche Sinfonietradition jenseits von Beethoven? Louise Adolpha le Beau und ihre Sinfonie op. 41.' In Bettina Brand en Martina Helmig (red.), *Massstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults* (München, edition text und kritik 2001)

Alleen bij absolute onvermijdelijkheid

Over muzieknoten en muziekanalyse in de componistenbiografie

Jurjen Vis

Auteurs van componistenbiografieën kunnen niet voorbijgaan aan de composities en, meer specifiek, de noten van hun helden. Sommigen beweren echter dat schrijven over muziek eigenlijk niet kan. Daar is wel iets van waar. Maar volgens Jurjen Vis, biograaf van Leo Smit, Jacques Beers, Julius Röntgen en Robert de Roos, geeft muziek altijd wel op een of andere manier informatie over wat componisten bezighield toen zij hun noten neerschreven.

In een brief van 16 augustus 1971 gaf componist Robert de Roos (1907-1976) zijn zoon Peter (1934), die meer wilde weten over levens van beroemde componisten, een opmerkelijk advies: 'De meeste biografieën van componisten bevatten lange, technische analyses van hun werk, waar jij niets aan hebt. Wat jij dus eigenlijk moet lezen zijn "des vies romancées". En de enige die me te binnen schoten toen je hier was, waren Liszt en Chopin van Pourtalès [de muziekpublicist Guy de Pourtalès (1881-1941) Jv]. Chopin kun je dus ook nog lezen. Een iets modernere zou natuurlijk leuker zijn.' Nu had Peter ooit klarinet gespeeld en hij zou dus in staat moeten zijn eenvoudige muziekvoorbeelden te lezen. Volgens zijn vader deed hij er echter goed aan boeken te lezen, waarin alleen de levens

van componisten werden beschreven; bij voorkeur in een geromantiseerde, gedramatiseerde vorm. De Roos heeft het probleem van veel componistenbiografieën eenvoudig maar goed samengevat: door de muziekanalyses zijn ze voor niet-musici zo goed als onleesbaar.

Jan Fontijn, biograaf van Frederik van Eeden en een van de theoretici van de 'Nederlandse schrijversbiografie', heeft in 1992 een aantal uitgangspunten voor dat genre op een rij gezet. Ik wil ze hier voor de 'Nederlandse componistenbiografie' herhalen: biografieën moeten aandacht schenken aan het bijzondere karakter van de professies van de gebiografeerden, hun wording, de invloeden die zij hebben ondergaan, de relatie met hun uitgevers, musici en publiek;

hun successen en tegenslagen enzovoort. Omdat het muzikale oeuvre de kern van een componistenleven uitmaakt, moet dat oeuvre in een componistenbiografie centraal staan.

De componistenbiografie is een moeilijker genre dan de schrijversbiografie. Als immers een dergelijke biografie leven én werk wil beschrijven, is hij voor niet-muzikaal-geschoolden nauwelijks toegankelijk. Muziekanalyse is al snel te technisch en alleen al het gebruik van notenvoorbeelden schept enorme afstand. De kennis van het notenschrift is in de afgelopen halve eeuw eerder afgenomen dan toegenomen. Niet-notenlezers zullen waarschijnlijk onmiddellijk afhaken, maar ook getrainde notenlezers past enige bescheidenheid. Voorbeelden van reeds bekende muziek zijn misschien niet zo moeilijk, maar fragmenten van nooit eerder gehoorde muziek stellen hoge eisen. Een eenstemmige fraze inwendig zingen gaat nog wel (mits de toonsoort gedetermineerd kan worden en er niet te veel kruisen, mollen en herstellingstekens in voorkomen), maar het doorspelen van een stukje piano-uittreksel is al een stuk moeilijker – niet iedereen speelt piano! – en wat te doen met een bladzijde uit een koor- of orkestpartituur? Componistenbiografen moeten zich realiseren dat zij het hun lezers moeilijk maken met muzieknoten. Als zij een algemeen geïnteresseerd publiek willen bereiken, doen zij er goed aan noten óf zeer spaarzaam te strooien óf achterwege te laten.

De Utrechtse musicoloog prof.dr. Eduard Reeser (1908-2002), het boegbeeld van de Nederlandse musicologie van na de Tweede Wereldoorlog, heeft ooit gezegd dat een boek over muziek noten móét bevatten. Reeser had ongetwijfeld gelijk waar het



V.l.n.r.: Leo Smit, Rosa Spier en Eduard van Beinum. Amsterdam, februari 1934

gaat om studies over muziekanalyse. Wat betreft globale beschrijvingen van composities in componistenbiografieën echter maken noten de muziek eerder onaantrekkelijk en ontoegankelijk. Biografen, ook componistenbiografen, bedienen zich van taal en als zij over musici en muziek schrijven, moeten zij dit eerst en vooral met woorden doen en niet met formules en tekens.

Wat betreft toegankelijkheid en begrijpelijkheid legt de componistenbiografie het zeker af tegen biografieën van schilders, beeldhouwers, architecten, schrijvers en dichters. Tenminste, als de componistenbiograaf leven én werk wil beschrijven. In biografieën van beeldend kunstenaars en schrijvers volstaan vaak een enkele afbeelding of een paar regels proza of poëzie om

het eigene van een kunstwerk, roman of gedicht nabij te brengen. In principe iedereen kan kleur en vorm benoemen en overeenkomsten van thematiek in schilderijen, gebouwen, proza en poëzie herkennen. De beschrijving van een muzikaal thema, thematische ontlening of gelijkenis in muziek is een stuk lastiger. De componistenbiografie kan deze zaken met notenvoorbeelden weliswaar concretiseren en aannemelijk maken, maar voor een breed publiek eigenlijk alleen met geluidsvoorbeelden vlees en bloed geven. Ter relativering: we moeten de toegankelijkheid van andere kunstvormen dan muziek niet fraaier voorstellen dan ze is. Maar weinig lezers willen weten hoe verven en vernissen precies worden bereid, verflagen aangebracht en doeken en panelen geprepareerd of hoe het zit met proportieel, vlakverdeling, versvoeten en enjambementen. Als het echt technisch wordt blijven uiteindelijk alleen de *diehards* en specialisten over.

Soorten componistenbiografieën

De Nederlandse componistenbiografie is een betrekkelijk jong genre. Wanneer we de belangrijkste biografieën van de afgelopen kwart eeuw op waarde schatten, althans die boeken waarin leven én werk worden beschreven, kunnen we globaal drie soorten onderscheiden: a) biografieën waarin beschrijvingen of karakterisering van composities met het levensverhaal zijn verweven; b) biografieën waarin muziekwerken los van het levensverhaal, maar wel chronologisch daarmee verbonden, in aparte paragrafen de revue passeren, en c) biografieën waarin leven en werk geheel van elkaar zijn gescheiden; het eerste deel van het boek vertelt het levensverhaal en in het tweede

worden composities of genres (kamermuziek, liederen, orkestwerken enzovoort) besproken. Soms doet de biograaf dit zelf, soms verlenen specialisten hun medewerking. Uiteraard zijn ook mengvormen mogelijk, maar daarvan bestaan geen goede Nederlandse voorbeelden. In de bovenstaande opsomming wordt de band tussen leven en werk steeds dunner en de bespreking van muziek steeds technischer. Elementaire kennis van de algemene muziekleer is meer en meer noodzakelijk om het gebodene te kunnen begrijpen. Hoewel beschrijvingen met alleen woorden voorkomen, wordt bij b en c toch meestal gebruikgemaakt van notenvoorbeelden.

Mijn voorkeur gaat uit naar biografieën van de eerste soort, waarin leven en werk met elkaar zijn verbonden, omdat ik de muziek zo dicht mogelijk bij het levensverhaal wil houden en ook de lezer bij de lectuur wil blijven betrekken. Immers, als de muziek meer op zichzelf komt te staan en de beschrijving technischer wordt, is dat voor menigeen een reden dit deel van de biografie ongelezen te laten.

In mijn biografieën van Leo Smit (2001), Julius Röntgen (2007) en Jacques Beers (2008) heb ik hun composities in principe gebruikt als bronnen voor het levensverhaal. Sommige aspecten van de levens van genoemde componisten waren zelfs alleen toegankelijk vanuit hun composities. Mijn 'analyses' waren niet technisch. In de proefschriftversie van mijn biografie van Röntgen zijn achterin ongeveer dertig notenvoorbeelden opgenomen (behalve gedrukte partituren ook autografen van de componist waarnaar in de tekst in kortere en langere exegeses wordt verwezen), maar noten én exegeses zijn voor de publieksversie achterwege gelaten.

Een kort leven en een klein oeuvre

Voor de biografieën van Leo Smit (1900-1943) en Jacques Beers (1902-1947) heb ik moeten werken met een schrikbarend tekort aan bronnen. Ik heb als het ware een netwerk om de componisten heen gespannen waarin ik de fragmentjes en brokjes die ik wél had een zinvolle plaats kon geven. Ik behandel bij Smit en Beers in principe al hun werken en plaats die in een historische context. Ik geef korte karakteristieken en kom hier en daar met aanzetten tot musicologische analyse. Bij het schetsen van het historische kader betrok ik ook steeds de publieke ontvangst van de werken. Ik heb me aanvankelijk afgevraagd of ik de recensenten van weleer überhaupt wel aan het woord moest laten. Meestal waren hun oordelen beperkt en na één keer luisteren onbekoekt. Vaak was het impressionistische, al te persoonlijke krullendraaijerij. Sommigen echter luisterden zo open en hanteerden de pen zo vaardig dat het zinnig was hun oordeel mee te laten wegen. Hoe dan ook, uiteindelijk luisterden alle al dan niet professionele criticasters met de oren van hun tijd en hun generatie. Ook dat aspect mag in een biografie aan bod komen. Bij de bespreking van de composities van Leo Smit heb ik vanuit mijn eigen muzikale ervaring voor de identificatie van inspiratiebronnen, modellen en analogieën allerlei suggesties aangedragen. Alleen bij het *Pianoconcert* (1937) kon ik meer de diepte ingaan. Hier in het kort een resumé – zonder noten. In het nabije verleden hebben de musicologen Leo Samama en Marius Flothuis opgemerkt dat Smits *Pianoconcert* is gemodelleerd naar het *Concerto* van Igor Stravinski voor piano en blaasorkest uit 1924. Een voor de hand liggende waar-

neming; de overeenkomsten zijn evident, vooral de keuze voor het instrumentarium en de barokke motoriek en melodiek van de beide eerste delen. Toch is Smits concert in zijn geheel lossier dan dat van Stravinski, jazzier, bloemrijker, zachter en daardoor ook kwetsbaarder. Het gebruik van een – overigens niet bestaand – ‘koraal’ (plechtig gezang) in de delen II en III is een extra overeenkomst met de compositie van Stravinski; daar komt immers in deel I en aan het slot van deel III ook een koraal – althans flarden ervan – voor.

Smits koraal had tien jaar op de plank gelegen. Het duikt voor het eerst op in een schetsboek van 1927, maar dan als ‘Marche funèbre’, treurmars, van de nooit voltooide balletmuziek voor *L'Éphémère*. Relevant is dat Smit de Belgische schrijver Michel Seuphor heeft gekend. Voor diens theaterproductie *L'Éphémère est éternel* (1926) had Piet Mondriaan decors ontworpen. Blijkbaar heeft Smit er muziek bij willen maken en misschien deed hij dat wel op verzoek. Meer is er niet van te zeggen; de bronnen doen er verder het zwijgen toe. Er zijn een paar tipjes van sluiers opgelicht, een paar mogelijke connecties kwamen in beeld, maar we konden er uiteindelijk niets mee. Het bleven silhouetten. Helaas! Waarom dit koraal/deze treurmars met daarin verwrongen zinnen van Luthers vaak gebruikte en misbruikte koraal ‘Ein feste Burg ist unser Gott’, in een compositie uit 1937? Was het een anti-Duits statement? Leverde Smit commentaar op de groeiende politieke onrust in Europa? Reflecteerde de treurmuziek zijn eigen zielstoestand? Het is allemaal mogelijk.

Het *Pianoconcert* ontstond tegelijk met het *Celloconcertino* en er zijn overlappingen. Uit Smits schetsboeken bleek bijvoorbeeld

dat het tweede thema van deel I aanvankelijk was bestemd voor het *Celloconcertino*. Een uitgebreide musicologische analyse van de definitieve partituren met de schetsboeken ernaast zou zeker vruchten afwerpen. We zouden het ontstaan van de composities beter in kaart kunnen brengen en er zo mogelijk ook meer van begrijpen. Smits manier van werken zou ons naderbij komen. Het is natuurlijk niet gezegd dat we daarmee ook meer grip op zijn persoon zouden krijgen.

Uiteraard reveleert alle muziek van Smit op een of andere manier zijn interesses, contacten, betrekkingen en gemoedstoestanden op het moment van compositie. Bij gebrek aan bronnen – ik had van hem behalve krantenrecensies geen dagboeken, brieven of andere egodocumenten – was het echter meestal volstrekt ongewis waar Abraham de mosterd vandaan haalt. Slechts een enkele keer leek het mogelijk leven, denken en voelen direct uit een compositie te destilleren. Op 31 december 1937 overleed Janet Smit-Ricardo, Smits moeder, na een lang ziekbed. De componist had al eind 1936 – na negen jaar – Parijs verlaten en woonde sindsdien in Brussel; dat was een stuk dichterbij zijn ouders. Eind november 1937 vestigde hij zich weer in Amsterdam, nog net op tijd om zijn moeder in haar laatste weken bij te staan. Tussen half januari en half maart 1938 componeerde hij drie duetten voor sopraan en alt met pianobegeleiding op teksten van Charles Baudelaire: *La mort*. Het is een van de eerste keren dat Smit zo'n ernstige en monumentale toon aanslaat. De tekst van het laatste lied ('*La mort des pauvres*') is troostrijk. Ik heb als biograaf een direct verband gelegd tussen het overlijden van de moeder en de compositie van de zoon. Mijn gezond verstand gaf

het me in, hoewel ik het op geen enkele manier kon bewijzen.

Een lang leven en een gigantisch oeuvre

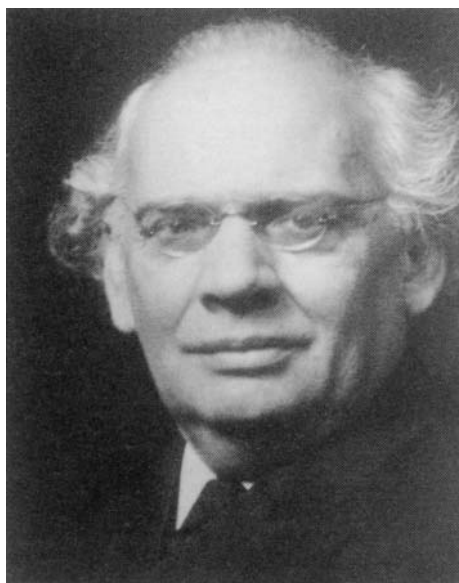
Bij Julius Röntgen (1855-1932) kon ik dankzij zijn vele dagboeken, agenda's en duizenden brieven (van hem en aan hem van ruim tweehonderd adressanten uit de periode 1860-1930) goed beslagen ten ijs komen. Röntgen had ook nog eens meer dan zeshonderdvijftig composities op zijn naam staan. Bij Smit had ik het hele oeuvre de revue laten passeren, bij Beers bijna alles, maar bij Röntgen kon daarvan geen sprake zijn. Daarmee is zijn biografie een gemankeerde componistenbiografie geworden. Hoewel ik verschillende van zijn werken noem en kort bespreek, gaat mijn boek in eerste instantie over zijn leven.

De composities van Röntgen heb ik niet structureel bij de biografie betrokken, omdat het onmogelijk paste binnen de in 2002 verstrekte opdracht van de Röntgenstichting om in 2007 een biografie gereed te hebben. Maar er waren ook andere, belangrijker, redenen. Ik werd bij Röntgen geconfronteerd met een overweldigende hoeveelheid composities die ook nog eens weinig bevredigend was beschreven. Verschillende identificaties waren en zijn nog altijd onzeker. Terwijl Röntgens manuscripten voorbeeldig worden bewaard in het Nederlands Muziek Instituut in Den Haag en daar zonder enige restrictie kunnen worden geraadpleegd, zijn zijn werken slechts mondjesmaat beschikbaar in moderne edities en nauwelijks verkrijgbaar op plaat of cd. Voor slechts een handjevol werken begint pas de laatste tien jaar iets van een uitvoeringstraditie te ontstaan.

Hoe had ik moeten uitmaken welke van de

veertien cellosonates de moeite waard waren? De sonates die het meest waren gespeeld, in partituur gebracht en op cd verschenen? Slechts één was er min of meer bekend... Voor de vijftientig symfonieën gold hetzelfde. Slechts één was er op cd verkrijgbaar... Er is de afgelopen jaren hard aan Röntgen gewerkt en het einde is nog lang niet in zicht: anno 2008 is tweederde van de cellosonates in druk en op cd verschenen, en is men volop bezig met een Röntgen-symphonie-integrale. Idealiter had er, toen ik in 2002 met Röntgen begon, al een bevredigende inventaris van zijn werk bestaan en had ik me tot de belangrijkste composities kunnen beperken of zelf mijn keuze kunnen maken. Het was geen goede zaak geweest als mijn toch al volumineuze boek nog dikker was geworden, maar ik had dan een paar sleutelwerken kunnen bespreken en een hoofdstuk kunnen toevoegen over het eigene van Röntgens muziek en de ontwikkeling van zijn stijl.

Ondanks alle beperkingen heb ik mij durven uitspreken over de componist Röntgen. Zo heb ik, op grond van de composities die ik van hem had gehoord en na lezing van concertrecensies, brieven en dagboeken, waarin zich hoofdlijnen en thema's aftekenden en waaruit kleine en grote gevoeligheden kwamen bovendrijven, zijn epigonisme behandeld. Röntgen was niet in staat een eigen stijl en geluid te ontwikkelen; vooral de stijl van Brahms had bezit van hem genomen en hij heeft dat geleidelijk onder ogen gezien en leren accepteren. Na zijn vijftigste waren voor hem de 'zogenaamde originaliteit en zogenaamde nieuwheid' niet meer belangrijk. Het ging in de kunst om waarachtige emotie en die had zijn 'eerlijke, onmoderne muziek' in ruime mate.



Julius Röntgen (1855-1932), Amsterdam, circa 1910

Röntgens epigonisme aantonen is overigens bewerkelijk. Twee analyses sprongen eruit: zijn *Thema mit Variationen* (opus 17) dat ik heb vergeleken met Brahms' *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn* (opus 56a) en zijn lied 'Der Pavillon aus Porzellan' (1916) dat ik naast het lied 'Von der Jugend' uit Mahlers *Lied von der Erde* (1911) heb gelegd. In mijn biografie heb ik mijn waarnemingen kort beschreven, in mijn dissertatie heb ik ze met notenvoorbeelden kunnen staven, maar pas toen ik eind oktober 2007 op Radio 4 een uur over Röntgen mocht praten en mijn verhaal kon illustreren met geluidsvoorbeelden, kon ik echt overtuigen. Röntgens afhankelijkheid van Brahms en Mahler was op het eerste gehoor duidelijk.

Leven én werken van Röntgen bieden voldoende aanknopingspunten; er is veel te vertellen over de muziek, ook zonder no-

ten. Verschillende van zijn composities verwijzen rechtstreeks naar gebeurtenissen in zijn leven. Zo zijn de *Ballade über eine norwegische Volksmelodie* (1892) en de *Jotunheim-suite* (1892) muzikale verwerkingen van zijn reis door Noorwegen met Edvard Grieg in 1891. Alle melodieën in genoemde werken heeft Röntgen in Jotunheim opgetekend uit de mond van de plaatselijke bevolking. Hetzelfde geldt voor de negro-spirituals en 'zwarte' thema's die hij gebruikte na zijn reis naar New York (1927).

De relatie tussen leven en werk blijkt ook uit de keuze voor een bepaald instrumentarium. Röntgen componeerde graag voor musici met wie hij vriendschappelijk omging en zo is te verklaren dat zijn cellosonates ontstonden in zijn samenwerkingen met Emil Hegar, Henri Bosmans, Isaac Mossel en Pablo Casals. Dat ook zijn zoons Engelbert en Edvard uitmuntende cellisten waren, heeft bijgedragen aan zijn voorliefde en speciale aandacht voor dit instrument. Dat zijn zoons Julius en Joachim viool speelden, hijzelf altviool en zijn zoon Johannes piano, verklaart de grote kamermuziekproductie vanaf de jaren twintig. Thuis had Röntgen altijd zijn eigen topensemble bij de hand.

Ook van het omgekeerde bestaan voorbeelden; soms gaven composities het leven een draai. Omdat Röntgen zich altijd zo had beziggehouden met volksmuziek en zoveel muziek had bewerkt en uitgegeven, wist men hem – vanaf 1920 – te vinden voor de compositie van kerkliederen en begeleidende muziek bij folkloristische films. Deze activiteiten hebben zijn leven en werken in de jaren twintig een stevige impuls gegeven.

De relatie tussen leven en werk blijkt ook uit Röntgens keuze van teksten. Zo zijn de

Lieder aus den Gedichten von Mirza Shaffy (1876) te lezen als een dagboek van zijn liefde voor zijn latere vrouw Amanda Maier. De teksten van Friedrich von Bodenstedt waren de meest ideale tolk voor zijn gevoelens. Julius stuurde zijn liederen naar Landskrona in Zweden, waar Amanda verbleef. Zij stuurde haar liederen op gedichten van David af Wirsén naar hem in Leipzig, maar deze teksten zijn nauwelijks autobiografisch te duiden; de 'Austausch' was dus niet helemaal gelijkwaardig. De door Röntgen gekozen teksten zijn weliswaar behulpzaam voor zijn biografie, maar hoe staat het met de muziek? Die is mooi en vaardig gecomponeerd, maar qua melodie, harmonie en vorm een echo van Schumanns *Frauenliebe und -leben* en *Dichtersliebe*. Niets nieuws dus. Uit de Mirza Shaffy-liederen blijkt dat de componist op zijn eenentwintigste nog geen eigen stijl had ontwikkeld.

Ballingen Sions

De onderwerpen en teksten van verschillende composities van Röntgen uit de jaren 1914-1928 werpen een verrassend licht op zijn patriotisme, politieke stellingname en zelfbeeld. Vergeleken met andere Röntgenbronnen – en dat zijn er nogal wat – hebben Röntgens composities opvallend weinig last van zelfcensuur. Ze geven zuiver weer hoe de componist over bepaalde beladen onderwerpen dacht; hij hield zich niet in.

Röntgen was geboren in Leipzig in 1855. Begin 1878 vestigde hij zich in Amsterdam, waar hij tot in 1924 zou wonen en werken. De laatste zeven jaar van zijn leven woonde hij in villa Gaudeamus in Bilthoven. Röntgen had zich weliswaar in 1919 – na eenen-

veertig jaar! – laten naturaliseren, maar hij bleef een Duitser in hart en nieren. Bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog lag zijn sympathie bij Duitsland. Dát was zijn beloofde land. Röntgens dubbelkorige motet *Wider den Krieg* (25 september 1914) is, anders dan de titel lijkt te suggereren, geen pacifistisch pamflet. De componist neemt met teksten uit het Oude Testament (psalmen en klaagliederen) juist scherp stelling tegen de vijanden van het volk van Israël en hun onrechtvaardige oorlog. Op 9 oktober 1920 voltooidde hij met het dubbelkorige motet *Wider den Frieden* een schijnbare tegenhanger van *Wider den Krieg*. Uit de keuze van bijbelteksten blijkt het ook hier te gaan om een werk gericht tegen de vijanden Sions. De gesmade vrede is de Vrede van Versailles (1919), het voor Duitsland vernederende dictaat van de geallieerden na de Eerste Wereldoorlog. Nu was Röntgen een week voor de voltooiing van het motet – voor het eerst – op bezoek geweest bij Kaiser Wilhelm II, die sinds november 1918 in Nederland was geïnterneerd. Ongetwijfeld hebben de mannen de situatie in Duitsland besproken. Het is bekend dat Röntgen razendsnel kon componeren, misschien moest hij nog beginnen, en het is dan ook niet uitgesloten dat de keizer zijn invloed heeft doen gelden bij de keuze van onderwerp en teksten.

Lastiger is de interpretatie van de *Bußcantate* (1925), waarvan Röntgen zelf in een interview in april 1925 zei dat die ‘paste’ bij de ‘toestanden in Duitsland’. In het eerste deel gebruikt hij als cantus firmus (uitkomende stem) de oude koraaltekst en -melodie ‘Aus tiefer Not schrei ich zu Dir’. Behalve de toestanden in Duitsland speelde ook de liturgie in de weken van de compositie een rol; het stuk werd voltooid op Goede Vrij-

dag, het einde van de goede week, traditioneel de tijd van boetedoening. Maar waarvoor moest er boete worden gedaan? Gezien Röntgens verbondenheid met het Duitse lot zal het opnieuw zijn verontwaardiging zijn geweest over de harde interpretatie van het Verdrag van Versailles. De nood in Duitsland was ondraaglijk hoog. Of was het inmiddels ook zijn zorg over de acties van de nazi's? Wie zal het zeggen?

Röntgens frustratie is navoelbaar. Hij woonde in een vreemd land en stond machteloos; hij kon weinig anders voor zijn vaderland doen dan componeren. Het ballingschapsmotief in zijn werk is in dit verband opmerkelijk. Reeds in het motet *Der gefangenen Juden Klagegesang* (Psalm 137) uit het voorjaar van 1914 had Röntgen Sion bezongen en het verblijf in een ander land ‘ballingschap’ genoemd. Het is aannemelijk dat de componist het waterrijke Babylon vergeleek met het al even natte Amsterdam en vaak heeft verlangd naar Jeruzalem ofwel zijn geboorteplaats Leipzig. Dat is minder ver gezocht dan het misschien lijkt. Boven de partituur noteerde hij als motto de spreuk van het Leipzige Gewandhaus: ‘Res severa est verum gaudium’ (Een zwaar karwei geeft ware vreugde).

Eind 1928 droeg Röntgen zijn *Musikalisches Opfer in Form von Variationen über das alt-holländische Lied ‘In Babilone’* op aan zijn ‘mede-balling’ Kaiser Wilhelm, die kort tevoren zeventig jaar was geworden. Röntgen kwam het zelf langsbrengen en voorspelen. De jaren van de keizer kwamen precies overeen met de duur van de Babylonische ballingschap. Minstens even intrigerend is het voorwoord, waarin Röntgen beschrijft hoe Johann Sebastian Bach in 1747 bij Frederik II van Pruisen (‘de Grote’) op bezoek ging en op een thema van de koning zijn

Ein Musikalisches Opfer (BWV 1079) componeerde. Frederik was Wilhelms voorvader, de grote trots van de familie Hohenzollern, een van de belangrijkste Duitsers uit de geschiedenis. Op Huis Doorn, waar Wilhelm woonde, herinnerde nog van alles aan hem, onder meer de grote collectie snuifdozen. De analogie is onontkoombaar: 'In Babilone' was weliswaar geen compositie van Wilhelm, maar wel zijn lievelingsmelodie, en inhoudelijk paste het helemaal bij hem. Opnieuw hadden een groot vorst en een groot componist elkaar gevonden: Wilhelm als tweede Frederik en Röntgen als tweede Bach. Dat was allesbehalve bescheiden en er was uiteraard van alles op af te dingen, maar voor een verjaardagscadeau dat binnenskamers werd gehouden, was dat geen bezwaar. De ijdele keizer zal zich gestreeld hebben gevoeld.

Het loont de moeite teksten van Röntgens vocale muziek en de onderwerpen van zijn composities literair-historisch en biografisch te lezen en duiden. Maar wat valt er daarnaast dan nog te zeggen over de muziek? De motetten hebben eenzelfde techniek en verzadigde klank als motetten van de late Brahms. Thomascantor Karl Straube – een autoriteit op wiens kompas we mogen varen – die de stukken in 1923 in de Thomaskirche in Leipzig heeft uitgevoerd, was erg enthousiast. Wel schreef hij Röntgen dat *Wider den Krieg* hem beter beviel dan *Wider den Frieden*; het was directer en ambitieuzer. Het Leipzige publiek daarentegen was het meest onder de indruk van *Der gefangen Juden Klagegesang*. De *Bußcantate* wortelt met zijn cantus firmus in een oude Duitse traditie en verwijst in ieder geval met zijn bezetting (sopraan, bariton, koor en orkest) naar Brahms' *Ein deutsches Requiem*. Werken die zó naar

Brahms klinken en dat zó lang na Brahms! Röntgens cantate is overigens nooit uitgevoerd. Wat betreft Röntgens *Musikalisches Opfer* kan worden opgemerkt dat de open, onschuldige volksmelodie waarop hij zijn variaties bouwde niet in de schaduw kan staan van het gewrochte thema waarmee koning Frederik de oude Bach in het nauw had willen brengen. Ook Röntgens *Opfer* is nooit in het openbaar uitgevoerd. Om Röntgens schatplichtigheid aan Brahms te 'bewijzen' en zijn variatietechniek met die van Bach te vergelijken, zijn heel veel muzieknoten en heel veel exegetische nodig, en daarmee zouden alle spanning en vaart uit het verhaal verdwijnen.

Ten slotte. Wat mij betreft doen noten-voorbeelden eerder kwaad dan goed. Ik zou ze alleen willen toestaan bij absolute onvermijdelijkheid en zelfs dan alleen als het be-toog er niet onder lijdt. Verder is het met schrijven over muziek net als met schrijven over lekker eten en andere heerlijkheden. Echte wonderen vinden pas plaats bij de consumptie.

Het *Pianoconcert* van Leo Smit is te beluisteren op: *Leo Smit. Complete Works*. NM 93003; van de genoemde composities van Julius Röntgen verscheen alleen *Wider den Frieden* op cd en wel op *Requiem*. Netherlands Chamber Choir. Uwe Gronostay. NM 92039.

Literatuur

- Jan ten Bokum, *Jan Brandts Buys. Componist 1868-1933. Een Nederlander in Oostenrijk*. (Zutphen, Walburg Pers 2003)
- Ton Braas, *Door het geweld van zijn verlangen. Een biografie van Matthijs Vermeulen* (Amsterdam, De Bezige Bij 1997)
- Hans van Dijk, *Jan van Gilse: strijder en idealist:*

- een bijdrage tot de kennis van de Nederlandse muziekgeschiedenis in de periode 1900-1944.* Diss. Rijksuniversiteit Utrecht 1980 (ingekorte handelsversie: Buren 1988)
- Anton de Jager e.a. (red.), *Duizend kleuren van muziek. Leven en werk van Hendrik Andriessen* (Zutphen, Walburg Pers 1992)
- Helen Metzelaar, *Zonder muziek is het leven onnodig. Henriëtte Bosmans (1895-1952), een biografie* (Zutphen, Walburg Pers 2002)
- Joop Stam, *Schitteren op de tweede rang. Cornelis Dopper (1870-1939), zijn leven, werk en wereld.* (Z.p., 2002)
- Jurjen Vis, *Silhouetten. De componist Leo Smit (1900-1943)* (Amsterdam, Donemus 2001)
- Jurjen Vis, *Gaudeamus. Het leven van Julius Röntgen (1855-1932). Componist en musicus* (Zwolle, Waanders 2007)
- Jurjen Vis, *Jacques Beers. Musicien d'avenir.* Amsterdam, ATTACCA (28116 & 28117) 2008.
- Johannes Wagenaar en Jaap van Benthem, *Johan Wagenaar (1862-1941). Leven en werk van een veelzijdig kunstenaar* (Zutphen, Walburg Pers 2004)

Een sterke stem

De componiste Tera de Marez Oyens

Jacolien de Nooij

Tijdens het Festival Nieuwe Muziek in Zeeland in 1998 noemde men haar een van de meest veelzijdige componisten die het Nederlandse muziekleven heeft voortgebracht. Omdat maar weinig mensen weten wie Tera de Marez Oyens was, mag deze bijzondere en getalenteerde componiste niet ontbreken in de Nederlandse muziekgeschiedenis.

Hoewel de meeste Nederlandse vrouwen tot aan het eind van de negentiende eeuw slechts op amateuristisch niveau muziek mochten maken, zijn er toch enkele piano-stukken van vrouwelijke componisten overgeleverd. Josina Boetzelaar (1733-1797) is de enige Nederlandse componiste van wie enkele aria's en arietta's bewaard zijn gebleven. In het midden van de negentiende eeuw was er één componiste die grotere vormen geschreven had en deze ook kon uitgeven en uitvoeren, dankzij haar contact met J.A. Alberdink Thijm: Hermina Amersfoordt-Dijk (1821-1892). In de jaren tachtig van de negentiende eeuw vond er een aantal maatschappelijke veranderingen plaats die het voor vrouwen mogelijk maakte zich op muzikaal gebied professioneel te ontwikkelen. Zo vond er in de schilderkunst, literatuur en muziek een nationale culturele ver-

nieuwing plaats, kwam er in de gegoede burgerij steeds meer behoefte aan muzieklessen en ontstonden er georganiseerde vrouwenbewegingen.

In de twintigste eeuw groeide het aantal componistes gestaag en in de jaren twintig heerste een klimaat waarin de ontplooiing van de talenten van vrouwen werd aangemoedigd. Een nieuwe generatie geëmancipeerde componistes trad naar voren, waarvan Henriëtte Bosmans (1895-1952) de belangrijkste en talentvolste was. In de crisisjaren daarna maakten conservatieve denkbeelden hun rentree. De vrouw moest terug in het gezin en haar werkzaamheden binnenshuis verrichten. Ook nam in deze tijd de belangstelling voor het Nederlandse repertoire af, dus ook voor mannelijke componisten was dit een moeilijke tijd. Na 1945 veranderde de situatie pas gedurende



Tera de Marez Oyens (1932-1996)

de jaren zestig, toen er specifieke belangstelling ontstond voor de positie van vrouwen in de kunsten. In 1982 telde het Genootschap van Nederlandse Componisten (Geneco) 2,6 procent vrouwelijke leden; dit aandeel groeide naar 7 procent in 1994 (20 vrouwen op 283 leden). De ledenlijst op de website <http://www.geneco.nl/> laat zien dat er in 2008 113 componisten zijn aangemeld, onder wie 16 vrouwen. Dit betekent dat het vrouwelijk aandeel 14 procent bedraagt, een duidelijke groei ten opzichte van voorgaande decennia.

In 1985 werd de werkgroep Vrouw en Muziek opgericht. De oprichters waren van mening dat de muziek van vrouwelijke componisten te weinig werd uitgevoerd en daarom niet de aandacht en waardering kreeg die ze verdiende. In 1987 ging de werkgroep verder als stichting. Inmiddels heeft de stichting vele publicaties op haar

naam staan en uiteenlopende evenementen georganiseerd, zoals een congres, debatmiddagen en salons. Het hoogtepunt was het internationale congres over vrouwen en muziek dat in 1991 in Utrecht werd gehouden. Stichting Vrouw en Muziek heeft een documentatiecentrum opgebouwd waarin partituren, naslagwerken, knipselmappen, audiovisueel materiaal en foto's worden bewaard. Het centrum maakt deel uit van het Internationaal Informatiecentrum en Archief voor de Vrouwenbeweging (IIAV). In 2005 richtte de Stichting zich ook op muzikale performancekunst, geïmproviseerde muziek en het werk van vernieuwende, vrouwelijke musici.

Een vrouw die een belangrijke rol heeft gespeeld bij het promoten van de Stichting Vrouw en Muziek was Tera de Marez Oyens (1932-1996).

Woordtoonkunst

Tera de Marez Oyens werd op 5 augustus 1932 in Velsen geboren als Woltera (Tera) Gerharda Wansink. Op vierjarige leeftijd begon zij met pianolessen, op haar achtste kreeg zij ook vioollessen. Op jonge leeftijd werd zij toegelaten tot het Amsterdams Conservatorium, waar zij piano, klavecimbel, viool en directie studeerde bij respectievelijk Jan Odé, Richard Boer, Jan Henrichs en Camille Jacobs, en Felix Hupka. Hier werd haar talent voor het componeren ontdekt en begon zij met het schrijven van zowel kamermuziek als liederencycli. Op twintigjarige leeftijd behaalde zij haar eindexamen. Drie dagen daarna trouwde zij met haar voormalige pianoleraar Gerrit de Marez Oyens. Tera de Marez Oyens vervolgde haar opleiding met compositie- en instrumentatielessen bij Hans Henkemans

en lessen elektronische muziek bij Gottfried Michael Koenig aan het Instituut voor Sonologie aan de Universiteit van Utrecht.

De Marez Oyens was cantrix van de Hervormde gemeente te Hilversum. Zij hield zich intensief bezig met kerkmuziek en schreef veertien liederen voor het Liedboek voor de Kerken, dat in 1973 uitkwam. Naast kerkmuziek hield zij zich bezig met andere vormen van muziek, zoals woordtoonkunst (bijvoorbeeld *Pente sjawoe kost* uit 1970) en elektronische muziek. In 1964 won ze de prestigieuze Visser Neerlandiaprijs met haar werk *Der Chinesische Spiegel*. Ook gaf De Marez Oyens les aan onder meer de Academie voor Expressie en de Universiteit van Utrecht. 's Zomers doceerde zij aan het Wiener Sommer Seminar. In 1977 werd zij aangesteld als docent Praktijk van de hedendaagse muziek aan het ArtEZ conservatorium van Zwolle en enkele jaren later werd zij de eerste vrouwelijke docent voor het hoofdvak compositie. De Marez Oyens trad op als concertpianiste, leidde groepen jongeren en volwassenen in muzikale improvisatie, dirigeerde amateur- en beroepskoren en -orkesten, verzorgde muzikale radioprogramma's, hield lezingen en schreef over muziekonderwijs. In 1989 was zij *composer in residence* aan de Georgia State University in Atlanta. Kortom, muziek stroomde door haar aderen.

Ze bekwaamde zich ook als dirigent. In september 1975 stond zij als eerste vrouwelijke dirigent voor het Overijssels Philharmonisch Orkest. Inmiddels was ze getrouwd. Haar tweede echtgenoot was politicoloog en schrijver Menachem Arnoni, wiens teksten een grote inspiratiebron voor haar waren. De laatste jaren componeerde De Marez Oyens bijna alleen nog

maar in opdracht. Vlak voor haar dood in augustus 1996 trouwde zij met de stripauteur Marten Toonder.

Waar blijven de componistes

Hoewel zij nauw betrokken was bij het onderwerp vrouw en muziek, noemde De Marez Oyens zichzelf geen feministe. Het eerste internationale congres *Women and Music* in New York in 1980 was voor haar een openbaring wat betreft de geschiedenis van vrouwelijke componisten. Tot die tijd wees zij vaak naar mannelijke componisten die het ook moeilijk hadden – vrouwen moesten gewoon niet zeuren. In New York werden haar de ogen geopend voor gendermechanismen, de manier waarop het geslacht van een persoon, en het daarbijbehorende rolpatroon, functioneert in de samenleving.

De Marez Oyens werd bestuurslid van het International Congress on Women in Music (ICWM). Verder was zij vertegenwoordiger van de Stichting Vrouw en Muziek tijdens buitenlandse evenementen, een functie die haar op het lijf was geschreven, want zij hield van reizen en legde gemakkelijk contact. In 1988 ging De Marez Oyens naar het vijfde ICWM-congres in Heidelberg. Toen was al bekend dat het zesde congres in New York gehouden zou worden. De Marez Oyens bood aan om de organisatie van het zevende congres op zich te nemen. De Noord-Amerikaanse muziekwetenschapster Marcia Citron (1991) schrijft dat dit congres meer betekende dan een bijeenkomst van mensen uit de muziekwereld. Het liet zien dat vrouwen aanwezig zijn in de muziekwereld en dat zij erkend werden: 'and that women as musical subjects have a strong voice that warrants re-

cognition'. Het hoogtepunt was een concert met werken van een nieuwe generatie Nederlandse componistes.

Door haar werk en lidmaatschap bij verschillende stichtingen en verenigingen bleef De Marez Oyens goed op de hoogte van het discours over vrouwen en muziek en kon zij de belangen van de Nederlandse componistes vertegenwoordigen en behartigen. Maar minstens zo belangrijk was haar zitting in diverse jury's. Net als die van veel andere vrouwen is ook haar geschiedenis er een van steeds 'de eerste' te zijn. Toen De Marez Oyens in 1977 haar aanstelling aan het ArtEZ conservatorium van Zwolle kreeg, was ze de eerste vrouwelijke docent voor het hoofdvak compositie. Deze aanstelling betekende dat er respect bestond voor haar werk en haar kundigheid. De aanwezigheid van een vrouwelijke docent was bovendien een stimulans voor alle vrouwelijke studenten. Het viel De Marez Oyens destijds op dat er nog steeds verschil merkbaar was tussen het werk van mannelijke en vrouwelijke leerlingen. In 1978 zei zij hierover: 'De meisjes kunnen zich dus wel identificeren met mij als vrouwelijk componist en dan nog werkt het niet. [...] Zij schrijven in het schoolblad "waar blijven de componistes?"', maar zelf komen zij

niet over het voetlicht. Volgens mij komt dit ook doordat vrouwen zichzelf minder serieus nemen dan mannen.' Het is nu bijna dertig jaar geleden dat De Marez Oyens de eerste vrouwelijke compositiedocent werd. Vandaag de dag zijn de compositiedocentes van de Nederlandse conservatoria nog steeds op één hand te tellen.

Literatuur

- Helen Metzelaar, 'De precare positie van de componiste. Naar een beter genderevenwicht in het muziekleven', in *Mens en Melodie* 54 (1999) 161-165
- Helen Metzelaar, 'Een geschiedenis in vogelvlucht. Nederlandse componistes in de twintigste eeuw', in *Muziek in de 20ste eeuw*. Red. Jan Nuchelmans jr. (Baarn, Ambo 1995)
- Ellen Overweel, 'Tera de Marez Oyens', in *Zes vrouwelijke componisten*. Red. Helen Metzelaar (Hilversum, Centrum Nederlandse Muziek 1991)
- Marten Toonder, *Tera: epiloog 1998* (Amsterdam, De Bezige Bij 1998)
- Marcia J. Citron, 'Conference Report', in *The Journal of Musicology* 1X, no. 4 (1991) 533-543
- M. Roegholt, 'Als een man zit te componeren, wordt hij niet door de melkboer gestoord', in *Opzij* (1985) 58-60
- Saar Roelofs, *Tien componistenportretten* (Amsterdam, Partner Productions 2000)

Van God los

De vroege dood van drie soul-iconen

Paul van der Steen

Oud worden was veel soulzangers niet gegeven. Ze kwamen snel en gingen vroeg. Een morbide verkenning van een muziekgenre aan de hand van drie jong gestorven grootheden: Sam Cooke (1931-1964), Otis Redding (1941-1967) en Marvin Gaye (1939-1984).

Een teken van boven. Dat gebeurt met mensen die God de rug toekeren. Sommigen zeiden het hardop, anderen dachten het alleen, toen Sam Cooke in 1958 op de snelweg tussen St. Louis en Memphis slachtoffer werd van een auto-ongeluk. Van de vier inzittenden kwam de zanger er met wat schrammen en glassplinters in zijn oog nog het beste vanaf. Zijn chauffeur overleed. Collega-artiest en jeugdviend Lou Rawls lag dagenlang in coma.

Cooke kwam voort uit de gospelwereld, waarin hij naam had gemaakt als lid van the Highway QC's en later van de immens populaire Soul Stirrers. In de tweede helft van de jaren vijftig besloot hij niet alleen solo te gaan, maar ook de overstap te maken naar het seculiere amusement. Muzikaal betekende dat vaak een minimaal onderscheid. Zelfs tekstueel waren de verschillen soms slechts met enige moeite te herkennen: in plaats van de liefde voor het

Opperwezen werd nu de liefde voor een van zijn schepselen bezongen. Velen zagen het echter als het verkopen van je ziel aan de duivel.

Cooke zelf zag het nuchterder: een schoenmaker valt niet van zijn geloof als hij schoenen gaat maken, een zanger niet als hij gaat zingen. Een artiest was iemand 'geboren en begiftigd met talent. Karakter is iets wat je verwerft. Als je een zanger bent en je verdient daar je brood mee, wat is daar dan mis mee?' Of zoals Sams vader, dominee, maar een pragmatische dominee, het altijd had gezegd: 'Mensen kijken naar dollars. God kijkt naar je hart.'

De dollars kwamen en Cooke moet het gevoel hebben gehad dat hij Gods steun had. Na een vliegende start met 'You Send Me' (nummer één in de poplijst en de zwarte R&B-lijst) volgden hits als 'I'll Come Running Back To You', 'Wonderful World', 'Chain Gang' en 'Another Saturday Night'.

Paul van der Steen *Van God los* • 25

De zanger betoverde met zijn knappe verschijning, zijn glimlach en een honingzoete stem.

Cooke bleef eigenzinnig in zijn keuzes. Hij weigerde een speeltje van de muziekindustrie te worden, stuurde zijn eigen loopbaan en stichtte een eigen artiestenstal en platenlabel. De zanger las zich bovendien een slag in de rondte, onder meer over de zwarte geschiedenis. Dat leidde tot overtuigingen die niet doordrongen in zijn liedjes. Alleen het door de eerste successen van Bob Dylan geïnspireerde, wonderschone 'A Change Is Gonna Come' ademde de geest van de burgerrechtenbeweging. Wel was Cooke de eerste Afro-Amerikaanse artiest die afzag van het ontkroezen van zijn haar. Verder weigerde hij op te treden voor zalen waar blank en zwart van elkaar gescheiden bleven en onderhield hij vriendschappen met de militante leider Malcolm X en bokser Cassius Clay.

De vermaningen en verwijten bleven komen. Zoals sommigen Gods hand zagen in het auto-ongeluk in 1958, zo werd die ook gezien in de tragische verdrinkingsdood van Cookes zoontje Vincent in een privé-zwembad in 1963. 'Als hij God niet had verlaten, was het nooit gebeurd,' zei Clay Evans, baptistendominee, gospelzanger en ooit de geestelijke vertrouwensman van Cooke, nadat de zanger op 11 december 1964, 33 jaar oud, aan zijn einde kwam.

En toegegeven: als de dood in dit geval geen duivels karakter had, dan toch in elk geval een smoezeligheid die eigenlijk niet paste bij een ster van het kaliber Sam Cooke. Daniel Wolff laat in de biografie *You Send Me* nog alle ruimte voor de speculaties die al meteen na het overlijden van de zanger de ronde deden, zoals een moord in opdracht van de maffia of de platenindustrie.

De terecht gelauwerde muziekhistoricus Peter Guralnick – auteur van een tweedelige Elvis-biografie – brengt in het monumentale *Dream Boogie* het neerschieten van Cooke terug tot wat het was. Een vrouw die mannen meelokte naar motels, haar klanten vóór het bedrijven van de liefde vroeg om zich goed te wassen, en er op dat moment met de portemonnee van haar slachtoffers vandoor ging. Cooke die haar half ontkleed achterna ging, verhaal haalt bij de dienstdoende motelmedewerkster, haar verdenkt van betrokkenheid bij de roof, slaags raakt met de vrouw en dodelijk getroffen wordt door de derde kogel die ze op hem afvuurt. Zoals gezegd: *shabby* omstandigheden voor een artiest met het imago van een heer. Slechts Cookes laatste woorden waren geheel in stijl. Geen krachttermen of verwensingen, maar een keurig 'Lady, you shot me.'



Sam Cooke

Energie

Met artiestenbiografieën is het altijd uitkijken. Van listig aan elkaar geschreven knipselmappen en roddels wordt een lezer niet

vrolijker. Guralnicks boek over Cooke is een representant van de goed gedocumenteerde levensgeschiedenissen van zwarte popsterren zoals er de laatste twee decennia meer verschijnen: ze lichten persoon en werk uit, geven verhelderende inkijkjes in het harde bestaan tijdens tournees en verweven die elementen met de geschiedenis van de Afro-Amerikanen in de twintigste eeuw. Aan drama meestal geen gebrek. Zo wemelt het van de vroeg overleden soulzangers en -zangeressen: Jackie Wilson, Otis Redding, Minnie Riperton, Donny Hathaway, de Temptations-tandem Eddie Kendricks en David Ruffin, en Curtis Mayfield. Redding dankt er in Nederland zelfs een bijnaam aan: Otis-die-dood-is.

Otis Redding leunde openlijk op de erfenis van Sam Cooke. Uiterlijk had hij niets van zijn voorbeeld. Aan Otis Redding was alles groot en kolossaal. Hij bewoog navenant: houtenklazerig. Cookes wijze van frasering nam hij over, maar zijn rauwe stem leek in niets op het honingzoete geluid van zijn voorbeeld. Maar de overdonderende energie en passie waarmee Redding zijn repertoire vertolkte lieten weinigen onberoerd. Een belangrijk deel van zijn stukken kwam van Cooke: 'Nothing Can Change This Love', 'Cupid', 'Shake', 'Try a Little Tenderness' en 'A Change Is Gonna Come'. Net als Cooke bouwde hij zijn eigen muziekimperium op. Met succes. Rond zijn zesentwintigste was Otis Redding een man in bonus. Hij had zijn eigen Big O Ranch met 161 hectare land, en samen met Jefferson Airplane, The Mamas and the Papas, The Who en The Jimi Hendrix Experience maakte hij zijn grote doorbraak naar het grote publiek tijdens het legendarische popfestival in Monterey. Een operatie aan poliepen op zijn stembanden gooidte tijde-

lijk wat roet in het eten, maar na zijn herstel ging de zanger met hernieuwde energie aan de slag. Eind november, begin december 1967 nam hij nieuwe liedjes op, waarvan één een volledig nieuwe Otis Redding liet horen. '(Sittin' on) The Dock of the Bay', over het verlangen naar een beter morgen, leek op niets wat hij daarvoor gemaakt had. Zoals Cooke zich bij zijn zwanzang 'A Change Is Gonna Come' had laten inspireren door Bob Dylan, zo stond dezelfde zanger aan de wieg van 'The Dock of the Bay'. Redding vond dat Dylan te veel woorden nodig had, maar diens lyriek vond hij onweerstaanbaar.

Het nummer zou de grootste hit van Otis Redding worden, zij het postuum. Tijdens een vlucht van Ohio naar Wisconsin stortte Reddings privévliegtuig op 10 december 1967 op slechts vier kilometer van zijn bestemming in het ijskoude water van een meer. De zanger, zijn piloot en vijf leden van zijn begeleidingsband The Bar-Kays kwamen om. Alleen de trompettist werd gered.

In het geval van Redding – waarvan dé biografie nog moet verschijnen, maar die met *Try a Little Tenderness* van Geoff Brown wel een adequate, beknopte levensbeschrijving heeft gekregen – geen speculatie en complottheorieën. Zijn dood roept herinneringen op aan die van Buddy Holly en zijn begeleiders een klein decennium eerder. Een ongeluk; niet meer, niet minder.

Wereldleed

Het levensverhaal van de twee jaar oudere Marvin Gaye heeft daarentegen alles van een noodlotstragedie. Nog nadrukkelijker dan bij Cooke loopt de tegenstelling tussen de religieuze en seculiere wereld als rode

draad door zijn levensverhaal. Gaye werd verscheurd tussen God en geilheid. David Ritz had de titel van zijn hartverscheurende Gaye-biografie, *Divided Soul*, niet beter kunnen kiezen.

Net als Redding was Marvin Gaye schatplichtig aan Sam Cooke, en net als de in 1964 overleden zanger voegde hij als artiest een 'e' toe aan zijn achternaam: voor iemand die Cook heet een kleinigheid, voor een zanger die vrouwenharten moet laten smelten en ondertussen als Gay door het leven moet een verlossing. Beider repertoire was vergelijkbaar. Gaye schreef zelf ook, maar werd door de hitschrijvers van het Motown-label van onweerstaanbare niemendalletjes voorzien. Er was bovendien een uiterlijke gelijkenis met Cooke. Kort na de fatale schietpartij in Los Angeles zag Motown-baas Berry Gordy wel brood in een speelfilm: *The Sam Cooke Story*. Voor de hoofdrol had hij Marvin Gaye op het oog. Die weigerde resoluut: 'Ik zei tegen Berry dat ik het een morbide idee vond. Als ik eraan dacht, liepen de rillingen over mijn rug. Geen sprake van dat ik ook maar zou denken over het accepteren van de rol. Ik werd al zenuwachtig bij de gedachte aan een soulzanger die wordt doodgeschoten.' De als drummer begonnen Gaye opereerde niet alleen als solo-artiest. Om zijn imago van Prince Charming kracht bij te zetten koppelde Motown hem voor platen vol liefdesduetten ook aan zangeressen uit de eigen stal: Mary Wells, Kim Weston en Tammi Terrell. Vooral de samenwerking met de laatste (onder meer 'Ain't No Mountain High Enough', 'Ain't Nothing Like the Real Thing' en 'You're All I Need To Get By') had het beoogde effect: dit klonk en zag eruit als ware liefde. Dat was schijn, al konden de twee het uitstekend sa-

men vinden. Toen Terrell in de zomer van 1967 in zijn armen in elkaar zakte, was dat de aanzet tot een diepe depressie. Gaye sloot zich op in een appartement en dreigde zichzelf neer te schieten als iemand hem lastigviel. Wat de domineeszoon weerhield van zelfmoord was het geloof. Jezelf van het leven beroven was even zondig als het vermoorden van een ander.

Veel aanleiding tot vrolijkheid zag hij echter niet meer. Zijn huwelijk met Anna Gordy, de zus van Motownbaas Gordy, werd steeds slechter. In Terrells hoofd was iets grondig mis. Volgens sommigen het gevolg van mannen met losse handjes, volgens de doktoren een hersentumor. Opeenvolgende operaties konden haar niet redden. In maart 1970 overleed ze, 24 jaar oud. Ondertussen confronteerden de brieven van zijn broer Frankie uit Vietnam Gaye met een andere bittere realiteit. Hij had geen zin meer om met een handvol liefdesliedjes een studio in te gaan of een podium op te stappen. In plaats daarvan kwam hij met een plaat die in niets leek op zijn voorgangers: het conceptalbum *What's Going On* stond vol spirituele en maatschappijkritische teksten en nummers die, met hun nadruk op percussie en gelaagd opgenomen vocalen, een jazzy bijmaak hadden. Platenbaas Gordy sprak over het slechtste dat hij ooit had gehoord.

Waarom wilde het sekssymbool van de jaren zestig en naar men hoopte ook de jaren zeventig zijn carrière ruïneren met liedjes over het wereldleed? En waarom had de zanger in godsnaam zijn baard laten staan? Maar Gordy kwam tot inkeer: *What's Going On* werd de best verkochte Motown-lp ooit en scoort tot op de dag van vandaag hoog – soms zelfs het allerhoogst – in lijstjes met de beste albums aller tijden.

Ook op volgende platen bleef Gaye voor een soulartiest ongekend expliciet: 'Let's Get It On' en 'I Want You' laten hem van zijn sensuele kant horen, en met de dubbelaar met de sarcastische titel 'Here My Dear' rekende hij letterlijk (alimentatie) en figuurlijk af met Anna Gordy. Ook zijn nieuwe liefde Janis Hunter gaf hem geen rust. Gaye bleef een gekwelde geest. Herinneringen aan de mishandelingen door zijn vader in zijn jeugd, podiumangst, verdovende middelen, te veel vrouwen, het droeg allemaal niet bij tot innerlijke rust. Hij was de vleesgeworden *Trouble Man* uit zijn gelijknamige nummer.

Op de vlucht voor drugs- en belastingproblemen belandde Gaye begin jaren tachtig in een pension in Oostende. Vanuit die plaats werkte hij aan een comeback. Die kwam er dankzij het nummer 'Sexual Healing'. Hij had nu hits gehad in drie verschillende decennia. Maar het succes gaf hem geen bevrediging. Hij zag hoe Michael Jackson hem met *Thriller* overvleugelde en doorbrak naar een breed publiek. Dat wilde hij ook: 'Pop betekent geld verdienen. Soul betekent geëxploiteerd worden.'

Dat had hij ook een beetje aan zichzelf te wijten. Anders dan Sam Cooke en Otis Redding ontbrak het hem aan zakelijk talent. Zijn niet onaardige inkomsten na het succes van 'Sexual Healing' verdwenen voor een groot deel in de zakken van drugsdealers. Volgens een van de muzikanten circuleerde er tijdens de tournee na die hit meer coke 'dan tijdens welke tournee ook in de geschiedenis van het entertainment. Marvin rookte het ook, at het zelfs'. Om zich te bewijzen als sekssymbool ontkeedde hij zich tijdens concerten tot op zijn onderbroek, een ietwat gênante act voor een man van middelbare leeftijd. Dat

hij ondertussen vocht tegen impotentie, maakte het allemaal nog schrijnender. En dan was er nog de verregaande paranoia van Gaye. Hij was ervan overtuigd dat men hem wilde vermoorden. Het leidde ertoe dat hij zich liet omringen door allereerste schimmige figuren met te veel wapens.

Zijn angsten en geldzorgen dreven hem naar zijn ouderlijk huis, waar hij zich voornamelijk opsloot in zijn kamer. Zelfs zijn meest dierbare familieleden, zijn moeder en zijn broer, verloren hun grip op hem. Tegelijkertijd herleefde de strijd tussen zijn vader, een stevige drinker, en de zwaar aan drugs verslaafde Marvin Gaye. Op zondag 1 april 1984, één dag voor de vijfenveertigste verjaardag van junior, haalde vader bij zijn vrouw vloekend en tierend verhaal over een brief die hij niet kon vinden. Zij zocht bescherming bij haar zoon. Die duwde en sloeg zijn vader de kamer uit. Daarmee tekende hij zijn doodvonnis. Senior had al meerdere malen duidelijk gemaakt dat als zijn zoon hem waagde aan te raken, hij hem zou vermoorden. Het slachtoffer had het wapen enkele maanden eerder zelf cadeau gedaan, ook als een soort bescherming tegen al diegenen van wie hij dacht dat ze achter hem aan zaten.

Zus Jeanne twijfelde er niet aan dat dit precies de manier was waarop haar broer wilde sterven: een verlossing uit zijn misère, zijn moeder eindelijk bevrijd uit de handen van haar wrede echtgenoot en zijn vader gestraft voor de rest van zijn leven. Alleen de tekst van het titelnummer van 'What's Going On' zou nooit meer hetzelfde klinken:

*Father, father, father, we don't need to
escalate*

*You see, war is not the answer
For only love can conquer hate.*

Literatuur

Daniel Wolff, e.a., *You Send Me. The Life and Times of Sam Cooke* (London, Virgin Books 1996)

Geoff Brown, *Otis Redding. Try a Little Tenderness*

(Edinburgh, Mojo Books 2001)

David Ritz, *Divided Soul. The life of Marvin Gaye*
(New York, Da Capo Press 1999)

Ben Edmonds, *What's Going On? Marvin Gaye
and the Last Days of the Motown Sound* (Edinburgh,
Mojo Books 2001)

Peter Guralnick, *Sweet Soul Music. Rhythm and
Blues and the Southern Dream of Freedom* (London,
Penguin Books 1991)

Adam White & Fred Bronson, *The Billboard Book
of Number One Rhythm and Blues Hits* (New
York, Billboard Books 1993)

De verbazing voorbij

Een inventarisatie van vrouwelijke componisten

Eleonore Pameijer

Wie zich bezighoudt met muziekgeschiedenis en muziekbiografieën ziet dat vrouwelijke musici daarin slecht zijn vertegenwoordigd. Dat betekent niet dat ze niet bestaan, wel dat ze te weinig aandacht krijgen. Eleonore Pameijer maakte ten behoeve van biografen en uitgevers een inventaris van componistes die een levensbeschrijving verdienen.

In 1993 maakte ik een tournee door Nederland met een soloprogramma, waarin ik alle twaalf 'Fantasieën voor fluit' van Georg Philip Telemann uitvoerde, afgewisseld met tien nieuwe composities van Nederlandse componisten. Het programma trok nogal wat aandacht in de pers en tijdens een van de interviews vroeg een journaliste mij waarom alle nieuwe composities door mannen gecomponeerd waren; er stond geen enkele vrouw op het programma. Deze vraag overviel mij. Ik had niet bewust gekozen voor mannelijke componisten, ik had simpelweg die componisten gevraagd die ik kende, of die een goede reputatie hadden. Ik weet niet meer hoe ik die vraag indertijd heb beantwoord. Waarschijnlijk zei ik iets als: 'het gaat toch om kwaliteit, niet om geslacht?'

Toch bleef die vraag in mijn hoofd hangen. Bij mijn volgende soloproject *Images* (1999),

waarvoor hedendaagse werken gecomponeerd werden bij de sculpturen van Noam Ben Jacov, waren twee van de vijf deelnemende componisten vrouw. 'Zo', dacht ik, 'nu kunnen interviewers (m/v) daar alvast niet meer over zeuren'. Het is inmiddels tien jaar later en je zou kunnen zeggen dat mijn ogen en vooral mijn oren langzamerhand zijn opengegaan. Als artistiek leider van de Leo Smit Stichting programmeer ik sinds 1996 de Serie Uilenburger Concerten in Amsterdam. Het zwaartepunt van de programmering bij de jaarlijkse concerten ligt op muziek uit het interbellum, maar er wordt ook altijd ten minste één hedendaags werk uitgevoerd. Sinds enkele jaren zorg ik ervoor dat op ieder programma ook een compositie van een vrouwelijke componist staat.

Drie jaar geleden werd ik voorzitter van Stichting Vrouw en Muziek. Sindsdien



Henriëtte Bosmans (1895-1952)

word ik vaak gevraagd of het moeilijk is om composities van vrouwen te vinden. Mijn antwoord is: 'Nee, helemaal niet, je moet alleen iets verder kijken dan je neus lang is.'

Het is interessant om de jaarprogramma's van Nederlandse concertseries vanuit dit oogpunt te beschouwen. Bij symfonieorkesten of bij de Nederlandse Opera staat over het algemeen geen enkel werk van vrouwen op het programma, bij vele andere series idem dito. Alleen in de moderne muziek, zoals in de programma's van het Muziekgebouw aan 't IJ, wordt wel eens werk van een vrouwelijke componist uitgevoerd. In het buitenland gaat het net zo; alleen in de Verenigde Staten en in de voor-

malige Oostbloklanden zijn vrouwelijke componisten beter af.

Als je even de moeite neemt om te kijken of er in een bepaalde periode ook vrouwelijke componisten te vinden zijn, blijkt de oogst altijd groter te zijn dan verwacht. Niet alleen dat: in alle tijdperken leefden uitstekende vrouwelijke componisten. Aaron Cohens *International Encyclopedia of Women Composers* bevat de namen van meer dan zesduizend vrouwelijke componisten.

Muzikale dochter

De meeste lezers zullen de namen Mendelssohn en Schumann wel kennen. Maar hebben zij ook gehoord van Fanny Men-

delssohn (1805-1847), het zusje van de beroemde Felix? Abraham Mendelssohn, de vader van Fanny en Felix, schreef aan zijn dochter: 'Misschien dat Felix van de muziek zijn beroep kan maken, maar voor jou zal het altijd een sieraad zijn. Het kan en mag nooit de basis van je bestaan worden.' Clara Schumann-Wieck (1819-1896), de echtgenote van Robert Schumann, was een virtuoze pianiste, componiste, muzieklerares en moeder van acht kinderen. Zij schreef in haar dagboek: 'Ik dacht vroeger dat ik talent had om muziek te scheppen, maar dat idee heb ik laten varen; een vrouw moet geen verlangen hebben om te componeren – er is nog nooit een vrouw geweest die dat kon, dus waarom zou ik het wel kunnen?'

Ook in Frankrijk zijn uitstekende vrouwelijke componisten te vinden: Lili Boulanger (1893-1918), het zusje van de bekende muziekpedagoge Nadia Boulanger. Zij won als eerste vrouw de Prix de Rome met haar cantate *Faust et Hélène*. Gabriel Fauré was verrukt van haar werk. Zij schreef prachtige liederen, die gelukkig niet geheel vergeten zijn. Helaas overleed zij al op zesentwintigjarige leeftijd. Germaine Tailleferre (1892-1983) mocht van haar vader niet naar het conservatorium, maar zette toch door. Maurice Ravel was zeer enthousiast over haar en Erik Satie noemde haar 'mijn muzikale dochter'. Haar carrière verliep voorspoedig. In 1925 trouwde Tailleferre met de Amerikaanse illustrator Ralph Burton en verhuisde ze naar New York. Daar raakte ze bevriend met Charlie Chaplin, voor wie ze filmmuziek schreef. Haar man was echter jaloers op haar succes en ontmoedigde haar te componeren. In 1927 keerde ze terug naar Parijs, waarna ze van haar echtgenoot scheidde. Haar volgende

echtgenoot, Jean Lageat, bleek een alcoholist te zijn. Hij gooide inkt over haar partituren. Ze kregen een dochter, Françoise, en nadat haar echtgenoot de baby van de trap had gegooid, eindigde ook deze relatie. De criticus Cecil Gray schreef, variërend op Samuel Johnsons uitspraak over vrouwelijke predikanten, over Tailleferre: 'Sir, a woman's composing is like a dog's walking on his hind legs. It is not done well, but you are surprised to find it done at all.'

De Amerikaanse componiste Ruth Crawford Seeger (1901-1953) timmerde aan de weg als avant-gardiste. Ze studeerde aan het conservatorium van Chicago, raakte onder de indruk van de muziek van Scriabin en bestudeerde in de jaren twintig en dertig de 'dissonant counterpoint theory' van componist Charles Seeger. Op aanraden van Henry Cowell wendde zij zich tot Charles Seeger om zich te laten coachen. Zij werd zijn assistente en raakte innig met hem bevriend. Haar droom om in Europa te studeren kon ze in 1930 waarmaken door een Guggenheim Fellowship, de eerste die aan een vrouw werd toegekend. Zij reisde naar Berlijn, London, Parijs, Wenen en Boedapest, en wisselde met collega-componisten ideeën uit over stijlen, moderniteit en dissonant contrapunt. Eenmaal terug in de Verenigde Staten trouwde Crawford in 1932 met Seeger. Ze vestigden zich in New York. Charles moest de kost verdienen voor het snel groeiende gezin (ze kregen drie kinderen), terwijl Ruth niet alleen de kinderen opvoedde, maar ook pianoles gaf. Daarnaast hielp zij haar echtgenoot bij het opnemen, transcriberen en arrangeren van Amerikaanse volksmuziek. Tijd en concentratie om haar eigen muziek te componeren ontbrak haar. Met de compositie van een blaaskwintet in 1952 leek zij terug



Rosy Wertheim (1888-1949)

te keren naar haar werkelijke compositorische talent tot zij, veel te vroeg, in 1953 stierf.

De namen van de belangrijkste Nederlandse vrouwelijke componisten van de afgelopen honderdvijftig jaar op een rijtje: Anna Cramer, Henriëtte Bosmans, Hanna Beekhuis, Andrée Bonhomme, Johanna Bordewijk-Roepman (de echtgenote van de schrijver), Bertha Frensel Wegener-Koopman en haar dochter Emmy Frensel Wegener, Cornélie van Oosterzee, Anny Mesritz-van Velthuysen, Dina Appeldoorn, Anna Lambrechts-Vos, Reine Colaço Osorio-Swaab, Linda Bandara, Agnes Jama en Marjo Tal. De levensgeschiedenissen van deze vrouwen zijn zowel uit muzikaal als uit sociologisch oogpunt interessant. Slechts twee van hen kregen een biografie: Helen

Metzelaar schreef over Henriëtte Bosmans (1895-1952) *Zonder muziek is het leven onnodig*, en Jeanine Landheer schreef over Anna Cramer *Mythe en werkelijkheid*. Over Andrée Bonhomme (1905-1982) publiceerde Hans C.M. van Dijk een biografische schets, *Andrée*. Ten slotte is er nog het boek *Zes vrouwelijke componisten*, onder redactie van Helen Metzelaar, waarin leven en werk van de componistes Gertrude van den Bergh, Catharina van Rennes, Elisabeth Kuyper, Henriëtte Bosmans, Iet Stants en de in 1996 overleden componiste Tera de Marez Oyens worden beschreven.

Trefpunt

Een bijzonder talent was componiste Rosy Wertheim (1888-1949). Zij werd in 1888 in Amsterdam geboren als telg uit een welgestelde familie. Haar grootvader was de bekende bankier Abraham Wertheim. Rosy Wertheim toonde al vroeg een bijzonder muzikaal talent. Na de middelbare school werd zij door haar ouders naar een kostschool in Neuilly gestuurd en niet naar de Sociale Academie, zoals zij zelf had gewild. In Neuilly kreeg zij zo goed pianoles dat zij besloot door te gaan in de muziek. Ze studeerde piano bij Ulfert Schults en compositie bij Bernard Zweers en vervolgens bij Sem Dresden.

Wertheim werkte als muziekdocente aan het Amsterdams Muzieklyceum en leidde een aantal vrouwen- en kinderkoren, waaronder het koor van de 'Eilandkinderen', kinderen uit de arme joodse buurt in Amsterdam.

In 1929 vertrok zij voor zes maanden naar Parijs, waar ze zes jaar zou blijven. Ze nam compositie- en instrumentatielessen bij Louis Aubert. Haar appartement werd een

treffpunt voor kunstenaars, onder wie componisten als Arthur Honegger, Jacques Ibert en Darius Milhaud. Met componiste Elsa Barraine sloot zij een hechte vriendschap. In het dagblad *Het Volk* schreef zij artikelen over het Parijse muziekleven. In 1935 vertrok zij voor een jaar naar Wenen, waar zij contrapunt studeerde bij Karl Weigl. In 1936 reisde zij naar de Verenigde Staten, waar zij lezingen gaf en waar haar strijkkwartet, het Divertimento voor kamerorkest en een aantal van haar pianowerken werden uitgevoerd in Philadelphia, Washington en New York, onder andere tijdens een concert van het Composers Forum Laboratory.

Naar aanleiding van de gespannen situatie in Europa keerde zij in 1937 terug naar Amsterdam. In die periode, maar ook nog na het uitbreken van de oorlog, componeerde zij veel. In 1940 werd haar pianoconcert uitgevoerd door het Residentie Orkest onder leiding van Willem van Otterloo.

Na de inval van de Duitsers organiseerde Wertheim in haar kelder huisconcerten. Tijdens deze bijeenkomsten werd aandacht besteed aan moderne muziek en vooral aan het werk van joodse componisten dat niet meer gespeeld mocht worden. In de tweede helft van 1942 dook Wertheim onder, op wisselende adressen. Na de oorlog bleek dat een groot deel van haar familie was omgekomen. Wertheim werd docente aan de muziekschool in Laren, maar haar gezondheid ging achteruit. Toen zij in 1949 op eenenzestigjarige leeftijd overleed, stelde het *Nieuw Israelitisch Weekblad* vast dat

men in Nederland veel te onverschillig tegenover haar werk had gestaan. Haar oeuvre van ruim negentig werken bevat veel liederen en kamermuziek; de meeste werken zijn ongedateerd.

Ook Rosy Wertheim verdient een biografie. Net als alle andere componistes verdient ze dat als musicus, niet 'als vrouw', net zomin als mannelijke componisten een biografie 'als man' krijgen. Toen Nadia Boulanger in 1938 door een journalist werd gevraagd hoe zij het vond om als eerste vrouw het Boston Symphony Orchestra te dirigeren, antwoordde ze: 'Well, I have been a woman for fifty years now and have recovered from my initial astonishment.' Het wordt tijd dat ook de Nederlandse biografen aan het idee van vrouwelijke componisten gewend raken.

Literatuur

- Aaron Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers* (New York, Bowker 1981)
- Hans C.M. van Dijk, *Andrée. Biografische schets van het leven van Andrée Bonhomme en inventaris van haar oeuvre, 1905-1982* (Utrecht, Stichting Beheer Muzikale Nalatenschap Andrée Bonhomme 1996)
- Jeanine Landheer, *Anna Cramer. Mythe en werkelijkheid* (Amsterdam, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis; Utrecht, Maatschappij tot Bevordering van de Toonkunst 1999)
- Helen Metzelaar (red.), *Zes vrouwelijke componisten* (Zutphen, Walburg Pers 1991)
- Helen Metzelaar, *Zonder muziek is het leven onnodig. Henriëtte Bosmans (1895-1952), een biografie* (Zutphen, Walburg Pers 2002)

‘Musicien d’avenir’ *Leven en werk van Jacques Beers*

Adriaan Soeting

De Nederlandse musicus Jacques Beers (1902-1947), die ooit door Maurice Ravel een ‘musicien d’avenir’ werd genoemd, maakte in de jaren dertig van de vorige eeuw in Parijs furore als componist van wereldlijke en religieuze muziek. Na de oorlog raakte hij in vergetelheid. Gelukkig is er nu een biografie van Beers van de hand van Jurjen Vis, ook al is die biografie als bijlage van een dubbel-cd verschenen.

Jurjen Vis schreef verschillende biografieën, onder andere over een vriend van Jacques Beers, de musicus Leo Smit (2001). Vorig jaar promoveerde Vis op een proefschrift over Julius Röntgen. Röntgen was directeur van het Amsterdams Conservatorium in de tijd waarin Jacques Beers daar zijn opleiding genoot in de vakken piano (hoofdvak), orgel, theorie en, als apart hoofdvak, muziekgeschiedenis. Vis was bij uitstek degene die de biografie van Jacques Beers kon schrijven. Jammer dat die biografie is verscholen in een bijlage bij een dubbel-cd met muziek van Beers, al maakt dat die cd wel bijzonder waardevol. Vis is erin geslaagd veel feiten bijeen te brengen en heeft een biografie geschreven die, ondanks de beperkte ruimte, goed leesbaar is. Deze bijlage – zeventig kleine, dichtbedrukte pagina’s, verlucht met vier foto’s van

Beers en een kopie van een briefje van Maurice Ravel – verdient het om ooit nog eens als aparte uitgave te verschijnen.

Beers begaf zich in 1927, een jaar na de afsluiting van zijn studie, naar Parijs. Zijn vriend Leo Smit arriveerde een halfjaar later. Het leven viel hem daar niet makkelijk, althans niet in financieel opzicht. Hij slaagde er wel in om in contact te komen met vele musici van naam. Hij genoot gastvrijheid bij de dichter Marcel Temporal en diens vrouw Marcelle Gérard. Verschillende gedichten van Temporal zette hij op muziek. Die liederen werden gezongen door Marcelle Gérard, eenmaal zelfs in aanwezigheid van Maurice Ravel. Beers was daarna meermalen te gast bij Ravel. Ravel schreef een aanbevelingsbrief aan een Parijse muziekuitgever, waarin hij de jonge Beers een ‘musicien d’avenir’ noemde. Jacques moet

ook Albert Schweitzer hebben bezocht, toen die in Parijs verbleef. Schweitzer noemde Beers in een brief 'mijn vriend' en 'iemand uit mijn kring'.

Beers maakte in Parijs naam als pianist, in het bijzonder als 'accompagnateur'. De beroemde musicienne en muziekpedagoge Nadia Boulanger (1887-1979) was zo onder de indruk van zijn talent dat zij hem gratis compositieles gaf.

Vis geeft in zijn biografie veel bijzonderheden over het leven van Beers in diens Parijse tijd. Beers heeft destijds veel gecomponeerd, muziek voor piano en zang, sonates, songs, chants, chansons, en bewerkingen van oud-Nederlandse liederen. Van die muziek is nu een deel op cd gezet: *Jacques Beers, musicien d'avenir*. Het boekje bij de cd bevat niet alleen de biografie van Beers, maar ook een uitstekende beschrijving van de gespeelde muziek, eveneens van Vis.

Vis en de fluitiste Eleonore Pameijer richtten in 2005 de Jacques Beersstichting op. Al eerder was de Leo Smitstichting opgericht, die in de Uilenburger Synagoge te Amsterdam uitvoeringen initieerde van kamermuziek van componisten uit de tijd tussen de beide wereldoorlogen. Vis, Pameijer en andere musici als Frans van Ruth en Marcel Worms hebben gezorgd voor een intensivering van de kennis van en de belangstelling voor Jacques Beers. Bij deze revival heeft echter één aspect minder aandacht gekregen. Jacques was ook kerkmusicus en heeft veel kerkmuziek gecomponeerd.

Kerkmuziek

De biografie van Vis geeft over de kerkmuziek van Beers wel veel informatie. In 1929 werd Beers benoemd tot organist en 'Chorleider' van de Deutsche Evangelische Ge-



Maurice Ravel (l.) en Jacques Beers, ca. 1930. De foto werd genomen door Marcelle G  rar.

meinde in Parijs, die samenkwam in de Christuskirche. Predikant van deze kerk was Erich Dahlgr  n, met wie Beers bevriend raakte. Beers sprak Frans als een Fransman en zijn Duits was zo goed dat de Duitse vrouw met wie hij in het huwelijk zou treden aanvankelijk niet wilde geloven dat hij geen Duitser was.

Van huis uit was Beers rooms-katholiek. Hij had nog als koorknaap gezongen in de Onze Lieve Vrouwekerk in zijn woonplaats Zwolle en had daar op jeugdige leeftijd regelmatig op het orgel de diensten begeleid. Voor de diensten in de Christuskirche in Parijs componeerde hij muziek voor een 'Gottesdienstordnung', die ook in België en Nederland zou zijn gebruikt. Hij had al spoedig de beschikking over een kerkorkest. Verschillende beroepsmusici verleenden hun medewerking: de klavecijnist

Ralph Kirckpatrick en de tenor Hugues Cuenod, wat Beers niet verhinderde in 1934 een *Missa sine tenore* te schrijven. De musicus en muziekhistoricus Willem Noske (1918-1995) noemde dat stuk later 'de beste miscompositie van een Nederlander uit de twintigste eeuw'. Beers voerde met zijn koor en orkest cantates uit van Bach en motetten van Schütz, maar schreef ook zelf kerkmuziek, onder andere twee *Weihnachtskantaten* en een bundeltje *Neue geistliche Lieder* (1938). Dit bundeltje bevat zeventien liederen gekozen uit de *Geistliche Gedichte* van de predikant Kurt Ihlenfeld, een man die sterk gekant was tegen het nationaalsocialisme en die het middelpunt vormde van de Eckhart-Kreis, waartoe dichters en schrijvers behoorden als Jochen Klepper en Theodor Heuss.

Na het uitbreken van de oorlog met Duitsland werd de Duitse kerk in Parijs gesloten. Beers vertrok naar Amsterdam. Hier raakte hij bevriend met de Duitse predikant Hans Fischer, die actief was in het verzet. Vlak voor diens vertrek naar Rotterdam deed Fischer Beers een bundel met nieuwe psalmberijmingen van Heinrich Vogel (1902-1989) cadeau. Bij diens berijmingen componeerde Beers *Psalmweisen*. Daarna maakte Beers kennis met Pfarrer Arno Pöttsch (1900-1956), Marine-Oberpfarrer en gevangenispredikant in den Haag, – 'eine Gottesfügung', aldus Beers. Zijn tweede zoon, Arno, is naar Pfr. Pöttsch vernoemd, en naar drie andere predikantvrienden: Erick [Dahlgrün] Hans [Fischer] Peter. Met Pöttsch vervaardigde hij de bundels *Singende Kirche* (3 Bnde). *Herausgegeben*

für die Deutschen evangelischen Gemeinden in den Niederlanden von Pfarrer Paul Kaetzke (1942).

Minor en major

Frits van der Waa, die een overigens uitstekende recensie schreef van de cd in *de Volkskrant* van 17 juli 2008, stelde aan het slot daarvan: 'Het valt niet te ontkennen, dat Jacques Beers een *minor composer* was en dat hij dat zou zijn gebleven, ook wanneer hij niet zo vroeg gestorven was.' Dit is een ongeoorloofde stigmatisering. Wie behoren dan tot de *majores*? Daarover zal altijd verschil van mening blijven bestaan.

Beers stierf te vroeg om in Nederland algemeen bekend te raken. Hij overleed in 1947 ten gevolge van een hartkwaal, veroorzaakt door uitputting in de hongerwinter. De behandeling van de Commissie voor de zuivering van het Radio-Omroep personeel heeft stellig bijgedragen aan zijn vroege dood. Beers had geweigerd de 'Ariërvakking' te tekenen en zich bij de Kulturkamer aan te sluiten. Na de oorlog werd hij echter veroordeeld omdat hij als klankregisseur had gewerkt bij de Nederlandse Omroep. De veroordeling werd later ingetrokken, maar dat kwam voor Beers te laat. Dankzij de uitgebrachte dubbel-cd, de biografie van Vis en de bemoeienissen van de Jacques Beersstichting zal de componist hopelijk de aandacht krijgen die hij verdient.

ATTACCA, cd 28II6 en 28II7

Bowie in fragmenten

Deelgebieden uit het leven van een popzanger

Hanna de Heus

Het schrijven van een biografie van David Bowie is een zinloze onderneming geworden. Er bestaan zo veel biografieën van de zanger dat er weinig tot geen nieuwe feiten meer over zijn leven kunnen worden achterhaald, en ook zijn werk is al uit den treure geïnterpreteerd. Dave Thompson en Thomas Jerome Seabrook richten zich in hun biografieën daarom op deelgebieden uit leven en werk van Bowie.

Wie tegenwoordig iets zinvol wil toevoegen aan de levensbeschrijvingen van David Bowie, moet het in een deelgebied van Bowies carrière zoeken en dat uitpluizen zoals nog niemand heeft gedaan. Dat laatste probeerden zowel Dave Thompson als Thomas Jerome Seabrook. Thompson richtte zich op recente jaren van Bowies carrière, grofweg de periode van 1990 tot 2004, en Seabrook koos voor Bowies Berlijnse periode van 1977-1979.

Een boek over de Berlijnse periode ligt voor de hand: Bowie maakte in die jaren de trilogie *Low*, *Heroes* en *Lodger*. Daarna zou popmuziek nooit meer hetzelfde zijn, vooral omdat Bowie de lineaire ontwikkeling van rock naar glamrock en van glamrock naar disco radicaal doorbrak met platen die verwezen naar ambient music en een industriële sound. Het hele landschap van de

popmuziek werd hierdoor opengebrouwen. 'There's old wave, there's new wave and there is David Bowie', heette het. Ook voor Bowies leven betekende deze periode een geweldige verandering. Hij verhuisde van Los Angeles naar Berlijn, waarmee hij een leven vol luxe, limousines en cocaïne achter zich liet om een appartement in een verpauperde wijk in West-Berlijn te huren. Voor Bowie had zijn verhuizing een artistieke drijfveer: 'Als ik een stuk grond kocht, er een huis op liet zetten en het mijn thuis noemde, zou ik nooit meer iets schrijven.' De werkelijke reden was prozaïscher: Bowie leidde zo'n destructief leven in Los Angeles, dat hij met een gewicht van nog maar zevenenveertig kilo in hoog tempo op de dood afstevende. Zijn beste vriendin wees hem er in niet mis te verstane bewoordingen op dat hij de ontzuivering van het

‘normale’ leven nodig had om alles weer in de juiste proporties te kunnen zien.

Dit alles is bekend; het is in een notendop de achtergrond waartegen Seabrook zijn boek schreef. De vraag is nu wat hij daaraan kan toevoegen.

Gemiste kans

Seabrooks koos ervoor om Bowies privéleven grotendeels buiten beschouwing te laten. Je kunt dat integer noemen, maar in dit geval riekt het naar gemakzucht en onvermogen. Seabrook interviewde niemand voor dit boek. Om te beginnen sprak hij niet met Bowie, maar dat valt hem niet te verwijten, want Bowie praat nooit met mensen die een boek over hem willen schrijven. Maar Seabrook interviewde ook geen mensen uit Bowies omgeving; geen muzikanten met wie hij samenwerkte, geen producers, geen kennissen. Hij baseert zich uitsluitend op eerder gepubliceerde biografieën, artikelen en interviews, en citeert naar verhouding veel te vaak uit recensies. Toch had het wel een interessante tekst kunnen opleveren als Seabrook zijn materiaal niet alleen had geordend, maar zich ook had ingeleefd in het Berlijn van die periode. Er waren mogelijkheden genoeg. Zo schrijft hij dat Bowie in Berlijn een voorliefde ontwikkelde voor cabarets en nachtclubs die sinds de jaren '20 niet meer waren veranderd. Wat een kans om de sfeer van die clubs te laten herleven, om voormalige bezoekers om anekdotes te vragen, om mensen die er optraden aan het woord te laten, om de inrichting voor de lezers tot leven te brengen, kortom om de hele sfeer waarin Bowie zich bevond te schetsen. Maar die kans laat Seabrook liggen.

Nog een voorbeeld: *'Heroes'* werd opgeno-

men in de Hansa studio's, een studiocomplex vlakbij de Berlijnse muur. Bowie werkte in de grootste studio, de 'Meistersaal'. Die zaal was in de Republiek van Weimar een balzaal geweest, waarin de Nazi's regelmatig soirees organiseerden. Wie Bowies carrière een beetje volgt, weet dat hij dit soort historische feiten altijd oppikt. Waarom wordt dan nergens een beschrijving van die zaal gegeven? Waarom niet geprobeerd de lezers iets te laten oppikken van wat Bowie gezien moet hebben? Deze studio scheen bovendien uit te kijken op de muur. Het gerucht gaat dat er vanuit Oost-Duitse wachttorens met verrekijkers naar binnen werd gekeken, soms met geweren in de aanslag.

Was dat zo? En zo ja, welk effect heeft dat dan gehad op de opnames, of op Bowie die daar wekenlang aan nog onvoltooid materiaal zat te werken? Misschien geen enkel, maar zeg daar als auteur iets over en maak dat aannemelijk! Zeker omdat Bowie het nummer *'Heroes'* naar aanleiding van het uitzicht vanuit de studio schreef: hij zag twee geliefden die elkaar elke dag bij de muur ontmoetten, en schreef een nummer over hen. Bowie vond dat belangrijk genoeg om het niet alleen in het Engels, maar ook in het (overigens erbarmelijk slecht uitgesproken) Duits op te nemen. Kom op, zou je tegen Seabrook willen zeggen, als je een specialistisch boek schrijft, geef dan zo veel mogelijk details.

Seabrook weet wel precies wie wat aan welke plaat heeft bijgedragen, tot de kleinste gitaarfragmenten aan toe. Hij kent alle technische aspecten van de muziek, weet precies op hoeveel sporen er destijds in welke studio werd opgenomen en waartoe welk type synthesizer in staat was. Maar de toon waarop hij het beschrijft is te vlak.

Seabrook is geen biograaf, geen goed schrijver ook – hij is een chroniqueur.

Automutilatie

Thompson maakte het zichzelf makkelijker door te kiezen voor een periode uit Bowies leven waarover relatief gezien nog weinig is gepubliceerd. Dat betekende dat hij veel onderzoek kon doen, dat er nog leemtes waren en dat zijn biografie bij voorbaat al een zeker bestaansrecht had. Hij interviewde diverse mensen uit Bowies omgeving, en sprak met andere musici uit die tijd om zich een completer beeld te vormen.

Hij citeert Bowie, die op zijn vijftigste terugkijkt op zijn leven en zegt: 'At one point in my life, I would open myself up to a city, but not to the people in it. A city won't talk back, it didn't ask questions, it didn't want anything.' Woorden die de afstandelijke en melancholieke sfeer van *Low* en *'Heroes'* verduidelijken, maar zie: het is Thompson die ze noemt, niet Seabrook, in een boek dat niet eens over die periode gaat. Meteen wordt duidelijk dat Thompson over inlevingsvermogen beschikt, dat hij Bowies werk in een tijd en context kan plaatsen, en dat wordt door het hele boek heen bevestigd.

Neem als voorbeeld Bowies cd *I.Outside* (1995) die hij net als *Low*, *'Heroes'* en *Lodger* met Brian Eno maakte. In tegenstelling tot deze eerdere albums is *I.Outside* duidelijk 'not for the squeamish' bedoeld. Thompson schetst allereerst een beeld van Bowies belangstelling voor kunst in het begin van de jaren '90. Bowie is in deze periode gefascineerd door lichaamskunst, en dan vooral in kunstenaars die zich met automutilatie bezighouden, zoals de Franse Orlan die bij

zichzelf hoortjes liet implanteren, de Oostenrijkse Rudolf Schwartzkögler van wie gezegd wordt dat hij stierf nadat hij zijn penis in plakjes had gesneden, en de Australische Stelarc die ooit een tentoonstelling in zijn eigen maag hield. Hij leest het tijdschrift *Headpress*, dat vol bodypiercings staat en vertelt zijn vrienden dat ze de Japanse film *Tetsuo* moeten gaan zien.

Vervolgens beschrijft Thompson hoe Bowie deze fascinatie in zijn muziek uitdrukt. Bowie was ervan overtuigd dat dit soort kunstenaars hun grenzen steeds zouden verleggen, totdat er uiteindelijk een moord zou plaatsvinden die als kunst zou worden gepresenteerd. Hieruit ontstond het idee voor *I.Outside*. De cd *I.Outside* speelt zich af in de nabije toekomst en kent een losse verhaallijn rond de privédetective Nathan Adler, wiens opdracht het is een artistieke moord te onderzoeken. De kunstenaar Ramona A. Stone heeft op een geheime locatie een moord-performance gegeven, waarvan de veertienjarige Baby Grace het slachtoffer – of zo men wil het kunstobject – was. Op zijn speurtocht naar Ramona A. Stone komt de detective allerlei andere malafide praktijken op het spoor, zoals handlaren die menselijke lichaamsdelen aan kunstenaars leveren, die hun werk vervolgens weer te koop aanbieden in Ramona's galerie. De klanten hebben een hoog PC Hooft-gehalte: 'People known for being known, some only to each other, thought it the most profound exhibit in years.' Bij de cd zit een boekje met dagboekfragmenten van Nathan Adler, een van de weinige keren dat Bowie zich aan het schrijven van fictie waagde.

Thompson laat het hier niet bij. Hij kijkt ook waar het album verder toe leidde. De redactie van het Britse kunstblad *Modern*

Painters was zo onder de indruk van Bowies begrip van conceptuele kunst dat ze hem vroeg in de redactie zitting te nemen. Daardoor verschenen er in het blad opeens interviews van Bowie met bekende kunstenaars als Balthus, Tracy Enim en Damien Hirst. Andere kunstenaars lieten zich door Bowie beïnvloeden, zoals de Amerikaanse band Nine Inch Nails en de Engelse schrijver Hanif Kureishi, die wilde dat Bowie de muziek bij de verfilming van zijn roman *The Buddha of Suburbia* schreef.

Maar ook Thompsons boek gaat gebukt onder omissies. Zo vroeg Bowie de kunstenaar Floria Sigismundi in 1996 een aantal videoclips bij zijn muziek te regisseren, die tot de mooiste uit zijn carrière behoren. Maar daarover is niets in Thompsons boek terug te vinden. Het is niet eens obscuur vergeten werk dat hij over het hoofd kan hebben gezien; de video's staan nota bene op Bowies 'Best of' compilatie-dvd. Thompson slaat verder de plank mis op punten waar hij een waardeoordeel aan Bowies werk toekent. Zo is hij enthousiast

over Bowies optreden tijdens een herdenkingsconcert voor Freddie Mercury, waarbij Bowie volkomen onverwacht voor een vol stadion door de knieën gaat en het Onze Vader voor een aan aids lijdende vriend bidt. Terecht wordt dit moment door velen als een van de meest tenenkrommende, gênante vertoningen uit Bowies carrière beschouwd, maar Thompson vindt het geweldig. Dat Bowie de band Tin Machine (1989-1991) oprichtte, vindt hij echter een vreselijke misser, terwijl deze band ervoor gezorgd heeft dat Bowie als rockartiest verder kon; zonder Tin Machine was Bowies carrière waarschijnlijk eind jaren '80 op een artistiek dieptepunt gestrand. Sterker nog: zonder Tin Machine had Thompson waarschijnlijk dit hele boek niet kunnen schrijven.

Thomas Jerome Seabrook, *Bowie in Berlin* (Londen, Jawbone Press 2008)

Dave Thompson, *Hallo Spaceboy* (Toronto, ECW Press 2006)

In niets volkomen

Leven en werk van Cateau Esser

Astrid Harteloh

De meningen over het talent van Cateau Esser (1858-1923) waren verdeeld. Zij vond dat ze alles in huis had om een professionele zangeres te worden; de rest van de toenmalige muziekwereld – met uitzondering van haar docenten – vond van niet. Toch speelde ze een rol in de negentiende-eeuwse muziek- en theaterwereld. Genoeg redenen, vindt Astrid Harteloh, om een biografie van Esser te schrijven.

Toen Cateau Esser in 1923 werd begraven, verzamelde zich een groot aantal belangstellenden, als Greta Lobo en David Braakensiek van toneelgroep Comoedia, op de Amsterdamse begraafplaats Zorgvlied.

Catherina Esser, roepnaam Cateau, was de dochter van Maria Wilhelmina Rutten en de twintig jaar oudere oud-gouverneur van Curaçao, Rutgerus Hermanus Esser. Vader Esser was militair en moest niets van kunst en muziek hebben; haar moeder kon aardig zingen. Toen Cateau zes jaar oud was overleed haar vader, en toen pas mocht ze pianolessen nemen. Voor Cateau ging er een nieuwe wereld open.

Toen Cateau zeventien jaar oud was, besloot ze van operazingen haar beroep te maken. Ze vertrok naar het buitenland om haar opleiding te voltooien onder leiding van Julius Stockhausen in Frankfurt en

Pauline Viardot in Parijs. Ze maakte kennis met Richard Wagner, maar Stockhausen verbood haar de muziek Wagner te bestuderen. Viardot aan de andere kant was niet afkerig van Wagner.

Toen Esser na een paar jaar terugkeerde in Nederland, probeerde ze een carrière als zangeres op te bouwen, maar dat lukte niet. Ze had wel talent, maar de concurrentie was groot en haar stem was niet krachtig genoeg.

Na een pijnlijke innerlijke strijd richtte ze zich op het geven van zang- en declamatielessen. In 1895 richtte ze in Amsterdam de Vereniging tot beoefening der Vocaal-Dramatische Kunst en de daaraan verbonden school op. Sommige van haar leerlingen kennen we nog van naam, zoals Jacques Urlus, Willem Royaards, Herre de Vos, Pine Belder, Albert Vogel, Theo Bijl,



Cateau Esser (1858-1923)

Corvini, Else Mauhs – oorspronkelijk opgeleid tot concertzangeres – en Cor Hermus. De laatste twee werden later docenten van Wim Kan.

Niet alleen Essers zangtalenten waren omstreden, ook haar pedagogische kwaliteiten werden bekritiseerd. In 1903 publiceerde de toneelcriticus Mari Ternooy Apèl de sleutelroman *Komedianten*, met in de hoofdrollen Dora Nieuwlicht en Wilhelm Spindler, voorstellende Cateau Esser en Carl Wilhelm Justus Ramann, koffiemakelaar en medeoprichter van de school.

Dat alles weerhield Esser er niet van om haar activiteiten uit te breiden. Ze werd bestuurslid van de Vereeniging het Nederlandsche Lied met Wouter Hutschenruyter en Frans Coers, ze nam zitting in de commissie onderzoek zangonderricht openbare lagere scholen met Daniël de Lange en diens leerling Antoon Averkamp; ze werd

jurylid binnen de Nederlandsche Mozartvereniging en beoordeelde operavertalingen; ze nam het initiatief voor de oprichting van het Amsterdamsch Lyrisch Tooneel; ze was adviseur voor de Nederlandsche Opera en richtte in 1908 haar eigen gezelschap op, de Noord-Nederlandsche Opera. Haar invloed in de toenmalige tooneel- en muziekwereld was dus onmiskenbaar.

Toch verschenen er niet veel positieve berichten over Esser. Haar school was een samenvoeging van toneelschool en conservatorium, en die combinatie viel niet bij iedereen in de smaak. Theaterrecensenten konden haar opleiding niet in een bepaalde stroming plaatsen – ze vonden haar vis noch vlees. Zelf formuleerde ze dit in haar dagboek van 1900 als ‘in niets ben ik volkomen’.

Blauw gordijn

In de negentiende eeuw hadden bijna alle theaters een rood toneelgordijn. Bijna alle theaters, want dat van de toneelzaal van Cateau Esser was blauw. Met een blauw toneelgordijn suggereerde Esser dat ze zich bij het symbolistische theater had aangesloten. Hoewel er zeker aspecten van het realisme, het traditionele en het symbolistische theater – de drie belangrijkste theaterstromingen in haar tijd – te vinden waren in haar opvattingen, konden de critici haar in geen enkele traditie plaatsen, behalve in die van Wagner. Wagner streefde ernaar verschillende kunstvormen bij elkaar te brengen. Niet alleen muziek en theater, maar ook decor en kleding, op zo'n manier dat het een samenhangend geheel werd. Dat was nieuw, want in het traditionele theater werden de decors en kostuums

gebruikt die voorhanden waren, en niet noodzakelijkerwijs bij het stuk pasten.

Essers leerlingen konden ervoor kiezen alleen een toneelopleiding te volgen, zoals Jacqueline Spoor, Max Weber en Ida Mollinger deden. Deze opleiding was gericht op dramatische voordracht en het instuderen van toneelstukken. Leerlingen die de muzikopleiding deden, kregen een opleiding gericht op opera – zowel zang als toneelspel – en muziek. Alle leerlingen kregen les in decorontwerp, kostuums, grime, gymnastiek, schermen, dansen, regie, uitspraak en literatuur in verschillende Europese talen. De opera's die ingestudeerd moesten worden, waren voornamelijk van Wagner.

Sommige leerlingen die afstudeerden aan de opleiding van Cateau Esser werden beroemder dan Esser zelf. Het is vreemd dat er juist van mensen als Theo Bijl, Cor Hermus, Else Mauhs, Jacqueline Royaards-Spoor, Pine Belder, Chris de Vos, Herman Schwab, Jacques Urlus, Jacques Ruijgrok, en van bekende docenten van Essers school als Willem Royaards, Louis Moor, Henri Maal, Arie Belinfante en J.A. Kwast, niet of nauwelijks biografieën bestaan.

Toen ik begon met een biografie van Esser bleek er een omstandigheid te zijn die het schrijven van haar biografie bemoeilijkte. Een groot probleem was het beperkte aantal bronnen. Esser was nooit getrouwd geweest en had geen kinderen. Neven en nichten, ooms en tantes waren niet meer in leven. Dit gold ook voor haar leerlingen en collega's. Wel waren er twee dagboeken, zo'n honderd brieven, wat foto's, wat jaar-

verslagen en enkele krantenartikelen. Er waren ook nog een paar pagina's lange levensbeschrijvingen voorhanden uit 1894, geschreven toen Esser zesendertig jaar oud was. De auteur was Henri Viotta, net als Esser een Wagnerliefhebber.

Toch was er veel voor te zeggen een biografie van Esser te schrijven. In de eerste plaats was Esser in haar tijd een bekende Nederlander; pas na haar dood is ze in de vergetelheid geraakt. Ze was koppig, moeilijk om mee samen te werken en bijna iedereen die haar kende had onenigheid met haar. Haar ideaal om te leven in dienst van de kunst stond bij haar altijd voorop; haar persoonlijk geluk heeft ervoor moeten wijken. Ik heb bewondering voor haar doorzettingsvermogen en inzet, vooral omdat het in de negentiende-eeuwse cultuur niet vanzelfsprekend was dat een vrouw een leidinggevende rol speelde.

Esser staat op de lijst bekende Nederlanders van begraafplaats Zorgvlied in Amsterdam. Dit betekent dat haar graf nooit geruimd mag worden. Maar wat betekent zo'n vermelding als de meeste mensen niet weten wie ze is? Ook daarom moet Essers levensverhaal worden verteld.

Astrid Harteloh, *Niets ben ik volkomen. Een documentair-kritische deelluitgave van de dagboeken van Cateau Esser (1898 en 1900)*, (Groningen, Rijksuniversiteit Groningen 1994)

– 'Reddende engelen'. In: *Literatuur* 6 (1997) 340-346

Astrid van der Kraan-Harteloh, 'Juffrouw Esser van de Weteringschans'. In: *Nieuwsbrief Vrouw en Muziek* 28 (2002) 4

Bram van Dort, *Komedianten* (Amsterdam 1903)

De memoires van een 'executive nanny'

De auto/biografie van Phil Kaufman

Maarten Steenmeijer

De biografie is in de Verenigde Staten een goed verkocht genre. Dat geldt niet alleen voor de traditionele levensverhalen van beroemde mensen, maar ook voor de hybride variant die het midden houdt tussen een biografie en een autobiografie. Dat dit niet per definitie een opportunistisch gelegenheidswerk hoeft te zijn, bewijzen de door Colin White geschreven memoires van Phil Kaufman.

Amerikanen lezen meer biografieën en autobiografieën dan Nederlanders. Om hun grote verknochtheid aan deze genres vast te stellen hoeft je alleen maar rond te kijken in een willekeurige boekhandel op een willekeurig vliegveld in de Verenigde Staten. De categorie 'Biography' omvat daar stevast een flinke kast, vergelijkbaar met die van categorieën als 'History' en 'Politics'.

De biografie en de autobiografie zijn in de Verenigde Staten genres waaraan niet per se dezelfde eisen worden gesteld als hier. Bij ons moet je voor een biografie meestal wachten op enkelingen die bereid zijn vele jaren van hun leven op te offeren aan uitputtende research en die daarna nog jaren nodig hebben om de stapels materiaal te ordenen en te verwerken tot een verhaal. Voordat je het weet ben je zo tien jaar verder. En in het geval van een autobiografie is

het maar afwachten of degenen die hun levensverhaal op papier willen zetten daar de capaciteiten voor hebben.

In de Verenigde Staten ontbreekt het natuurlijk niet aan biografieën en autobiografieën die op scrupuleuze wijze tot stand zijn gekomen. Maar je hebt daar ook een hybride variant die het midden houdt tussen biografie en autobiografie en die we in Nederland afserveren als 'opportunistisch gelegenheidswerk'. Ten onrechte, zo bewijst *Road Mangler Deluxe* van Phil Kaufman en Colin White. Het idee voor dit boek over het leven van een van de kleurrijkste roadmanagers uit de Noord-Amerikaanse popmuziek kwam van White, die onderzoek deed voor een boek over wat hij 'the California lifestyle' noemt (daarbij doelend op het spreekwoordelijke hedonisme in de Californische rock- en filmwereld) en daarbij

op het spoor van Kaufman kwam. Hoewel Kaufman van oorsprong uit New York komt en een tijdlang in Nashville heeft gebivakkeerd, liggen de wortels van zijn loopbaan in de Californische popwereld.

Na hun eerste ontmoeting ontstond het idee van een boek over Kaufmans leven. De aanpak was even simpel als efficiënt: White zou een aantal gesprekken met Kaufman voeren en deze vervolgens omwerken tot een boek. De eerste editie daarvan verscheen in 1993, gevolgd door geactualiseerde en uitgebreide edities in 1998 en 2005.

De samenwerking tussen Kaufman en White heeft geleid tot een levendig boek dat zo niet het beste, dan toch in elk geval veel goeds van twee genres combineert: de biografie en de autobiografie. Omdat het onderwerp zelf aan het woord is, zou je *Road Mangler Deluxe* een 'echte' autobiografie kunnen noemen. Maar omdat Kaufmans verhaal wordt gestuurd en gestileerd door een schrijver, heeft het boek ook nogal wat weg van een biografie. Daar draagt ook het laatste – en langste – hoofdstuk aan bij, 'The Empire Strikes Back', waarin een keur van mensen met wie Kaufman heeft gewerkt en gewoond hun zegje doet over een van de meest excentrieke figuren uit de dienstensector van de popwereld.

Macaber

Kaufmans carrière in de popwereld begon volkomen toevallig. Via een vriend kreeg hij een baantje bij de Rolling Stones toen die in 1968 in Los Angeles waren neergestreken om hun album *Beggars Banquet* te mixen. Kaufman, een jazzliefhebber die niet eens wist wie de Stones waren, kreeg de opdracht om zich voor honderd dollar per week over Mick Jagger te ontfermen: 'Look

after him, get him to the studio on time, get his medicine, keep him fed, keep him out of trouble and all that stuff [...].'

Kaufman voerde deze opdracht zó goed uit dat ze in de studio omvielen van verbazing toen hij de Stoneszanger daar op de afgesproken tijd afleverde: 'Holy fuck, they're on time!' Mick Jagger bedacht een passende bijnaam voor Kaufman die deze nooit meer zou vergeten: 'He's our nanny, our Executive Nanny.'

Daarna werkte Kaufman onder meer voor grootheden als Gram Parsons, Etta James, Joe Cocker, Frank Zappa en Emmylou Harris. Ook beunde hij onder meer bij als platenproducer van Charles Manson en als Harley Davidson-oppasser in Engeland, terwijl hij vóór zijn popperiode onder meer in de horeca, bij de luchtmacht, in de drugshandel en als acteur zijn brood had verdiend.

In september 1973 haalde Kaufman de kranten door de rol die hij speelde in een van de macaberste verhalen uit de popmuziek. Hij werkte toen voor countryrockpionier Gram Parsons, de ex-Byrd en ex-Flying Burrito Brother die toen met vallen en opstaan bezig was om – geassisteerd door de toen nog volslagen onbekende Emmylou Harris – een solocarrière van de grond te krijgen. Op de begrafenis van Clarence White, ex-gitarist van de Byrds, sloot Kaufman een bizar pact met Parsons. Als een van hen zou overlijden, zou de ander diens lijk verbranden in Joshua Tree, een woestijnachtig gebied in de buurt van Palm Springs waarnaar Parsons regelmatig met Kaufman en andere vriend(inn)en (onder wie Keith Richards) reed om daar 's nachts te genieten van de stilte, de sterrenhemel, drank en drugs.

Een paar maanden later overleed Parsons

aan een overdosis in een motel aan de rand van Joshua Tree. Zijn stiefvader wilde het lijk naar New Orleans laten overvliegen om het daar te laten begraven. Maar Kaufman besloot zijn belofte gestand te doen en maakte zich op het vliegveld van Los Angeles met vernuftig gebluf meester van Parsons stoffelijk overschot. Samen met een vriend reed hij, boordevol alcohol, naar Joshua Tree, waar hij het lijk met brandstof overgoot en in de fik stak, om het half verkoelde lijk daarna in de woestijn achter te laten.

Tientallen jaren later zijn de meningen over deze krankzinnige actie nog altijd sterk verdeeld, zo laat de mooie BBC-documentaire *Gram Parsons. Fallen Angel* uit 2004 zien. Maar over één ding bestaat geen twijfel: Kaufmans reputatie was met deze rituele lijkverbranding voorgoed gevestigd. Een paar jaar geleden was Kaufmans pact met Parsons zelfs onderwerp van de speelfilm *Grand Theft Parsons*.

Dubbelrol

De Parsons-episode is dan Kaufmans bekendste wapenfeit, de rest van zijn carrière mag er ook zijn, getuige de lange reeks verhalen vol seks, drank, drugs en rock 'n roll die Kaufman op smakelijke wijze opdist. Hij speelt daar zelf een opmerkelijke dubbelrol in. Aan de ene kant lijkt hij geboren om alles te doen wat God heeft verboden: 'I've always said there's no such thing as "too much".' Aan de andere kant moest hij er als *executive nanny* op toezien dat de dingen niet al te zeer uit de klauwen liepen, te beginnen bij hemzelf. Dat die precaire dubbelrol Kaufman uitstekend is afgegaan, blijkt uit het feit dat hij er decennialang in is geslaagd goed te blijven functioneren in



Het door fans geïmproviseerde herdenkingsmonument onderaan Cap Rock (natuurpark Joshua Tree, Californië), waar Gram Parsons lijk werd verbrand door Phil Kaufman. Foto: Henriëtte Aronds

een wereld waarin het alle dagen feest is. Kenmerkend voor Kaufmans elasticiteit is ook dat hij voor zeer uiteenlopende soorten bazen heeft gewerkt, van hopeloze junkies (Gram Parsons), onmogelijke drankorgels (Joe Cocker) en scrupuleuze workaholics (Frank Zappa) tot dappere zangers als Etta Harris en de verafgoedde Emmylou Harris. Aan verhalen geen gebrek dus. Sommige daarvan zijn onvergetelijk, zoals het verhaal over de 'chicken-shit award' die hij uitreikte aan de medewerker van platenmaatschappij Warner Brothers die de hoesfoto met Emmylou Harris op eigen houtje had vervangen door een foto waarop alleen Parsons was te zien: 'I bought 50 pounds of *ave guano* ('chicken shit'), took it to Warner Bros. in Burbank, poured it in Joe Smith's parking space and stuck the album cover in the middle of it.' Huiveringwekkend is de toedracht van een voorval met Don Everly in Rotterdam. Vanuit zijn hotelraam zag

Kaufman de donkere helft van de Everly Brothers op straat lopen. Voor de grap gooide hij een wc-rol naar de popster, die Everly op een haar na miste. Dat was maar goed ook, want het ding had de popster waarschijnlijk naar de andere wereld geholpen als het op diens hoofd terecht was gekomen, omdat het tijdens zijn lange tocht naar beneden loodzwaar was geworden door de regen.

En zo wemelt het van de vrolijke, verbijsterende, ontluisterende, tragische en ontroerende verhalen in de levensgeschiedenis van de man die in zijn jonge jaren al heel goed wist hoe hij zijn hachje kon reden, getuige zijn strategie als nieuweling in de gevangenis:

When you go to prison, everyone warns you, 'When you get in prison, watch out. You're going to get fucked. You're going to get raped,' and all that stuff. When I got into prison, the first thing I did was pick my nose and fart a lot. I remember one guy came up to me after I farted badly and said, 'You got zero punk appeal,' which meant, 'Nobody wants to fuck you'.

Opvallend is de rol die Kaufman zichzelf toekent in deze verhalen: niet die van bescheiden dienaar maar die van hoofdrol-

speler. Ik heb het niet precies geturfd maar durf er mijn hand voor in het vuur te steken dat 'ik' tot de vijf meest gebruikte woorden van het boek behoort. Typerend is ook dat Kaufman zonder blikken of blozen beweert dat Brian Jones in de zomer van 1969 niet zou zijn verdronken in zijn zwembad als de Stones hun *executive nanny* hadden meegenomen naar Engeland.

Ondanks dit egocentrisme is *Road Mangler Deluxe* niet ontaard in pathologische megalomanie. Dit is het verhaal van een ongeleid projectiel dat voor galg en rad dreigde op te groeien, zijn bestemming vond in de moordende wereld van de Amerikaanse rock 'n roll en het daarin dankzij zijn sociale intelligentie, grote empathische vermogen en verbijsterende uithoudingsvermogen ongewoon lang heeft volgehouden.

Kaufman zelf zou niet in staat zijn geweest zijn eigen verhaal fatsoenlijk op te schrijven, en Colin White zou in zijn eentje niet zo'n levendig boek uit zijn pen hebben gekregen. Samen maakten ze een autobiografie die vanwege het onderwerp en de levendige toonzetting veel wegheeft van een moderne schelmenroman.

Phil Kaufman en Colin White, *Road Mangler Deluxe* (Lafayette, Colorado, White Boucke 2005)

De muziek van de meester

De opera's van Wagner in het Derde Rijk

Jonathan Carr

De Britse schrijver en journalist Johathan Carr (1942-2008) biograaf van onder andere Gustav Mahler, schreef een groepsbiografie van een van de meest geruchtmakende Duitse families van de vorige eeuw: de Wagners. In De Wagner-clan, dat in februari 2009 bij uitgeverij De Bezige Bij verschijnt, beschrijft Carr zowel de lotgevallen van de familie Wagner als de nog altijd voortdurende strijd om de macht over de Festspiele in Bayreuth. Ook besteedt Carr aandacht aan de waardering van de muziek van Wagner ten tijde van het Derde Rijk. Verrassend genoeg werd de muziek van Wagner in deze periode minder vaak ten gehore gebracht dan we zijn geneigd te denken. Een voorpublicatie.

Dat Wagner nog steeds wordt beschouwd als de 'huiscomponist' van nazi-Duitsland, komt vooral door Hitlers obsessie voor de muziek van de meester. Iedereen kent de beelden van een stralende Hitler die tijdens de Bayreuther Festspiele een uitzinnige menigte begroet. Maar Wagners muziek dreunde ook vaak door het Derde Rijk als de schijnwerpers niet op Hitler waren gericht. *Meistersinger* was bij gafafeesten een geliefde opera en het culturele hoogtepunt van de in Neurenberg gehouden nazipartijdagen. De *Walkürenritt* werd in het bioscoopjournaal gebruikt als achtergrondmuziek bij beelden van Duitse luchtaanvallen; een fragment uit de ouverture van *Rienzi* luidde in Neurenberg en elders vaak officiële mededelingen in; als op de radio plotseling de begrafenis mars uit *Götterdämmerung* klonk, betekende dat dat een vooraanstaand persoon was overleden – in 1945 Hitler zelf.

Naast dergelijke 'losse fragmenten' uit de opera's van Wagner werd het Rijk overspoeld door werk dat Wagner 'naar verluid' had gecomponeerd of dat op zijn minst als 'Wagneriaans' werd beschouwd. Die laatste, vrijwel onuitputtelijke categorie bevatte werken zoals *Les Préludes*, het melodramatische symfonische gedicht van Liszt dat werd gebruikt als intro van radiojournaals over de oorlog aan het oostfront, en de achtergrondmuziek (met slechts een flintertje Wagner) van Leni Riefenstahls propagandafilm *Der Triumph des Willens* over de Neurenbergse partijdagen van 1934. 'Wagneriaans' betekende echter niet automatisch 'oorverdovend'. Het gedragen adagio van de Zevende Symfonie van Bruckner droeg dit predicaat zeker ook en werd vaak gebruikt om verklaringen van de Führer over culturele zaken in te luiden. In dit geval was de kwalificatie nog wel gerechtvaardigd, aangezien het adagio deels was gecomponeerd ter nagedachtenis aan Wagner en het onder meer met Wagnertuba's wordt uitgevoerd.

Hieruit worden vaak verkeerde conclusies getrokken. Zo wordt bijvoorbeeld algemeen aangenomen dat de werken van Wagner onder de nazi's populairder werden en, dankzij het voorbeeld dat de Führer gaf, vaker werden opgevoerd dan werk van zogenaamd 'minder Teutoonse' componisten. Het tegendeel is waar. Tijdens het operaseizoen van 1932-1933, waarvan het repertoire grotendeels werd opgesteld toen Hitler nog niet aan de macht was, waren vier van de zes in Duitsland meest opgevoerde werken inderdaad van Wagner. De populairste opera was met afstand *Carmen* van Bizet, gevolgd door *Der Freischütz* van Weber, maar daarna kwamen maar liefst vier opera's van Wagner – *Fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Meistersinger* en *Lohengrin*. In het seizoen van 1938-1939 was dit klassement drastisch veranderd, nadat de *Kulturkammer* van Goebbels al jarenlang het muziekbeleid van de nazi's aan het land had opgelegd. Slechts één opera van Wagner scoorde nog redelijk goed: *Lohengrin* behaalde de twaalfde plaats. Het meest uitgevoerde Duitse werk van dat seizoen was de pretentieuze opera 'voor jong en oud' *Schwarzer Peter* van Norbert Schultze, een eigentijdse componist en voormalige variété-artiest die later beroemd zou worden met zijn lied 'Lili Marleen', vooral toen Marlene Dietrich het vertolkte. *Schwarzer Peter* nam de vierde plek op de populariteitspoll in, net voor de kaskraker *Zar und Zimmermann* van Albert Lortzing. De top drie was geheel Italiaans: *Pagliacci* van Leoncavallo stond op de eerste plaats, op de voet ge-

volgd door *Cavalleria Rusticana* van Mascagni (twee korte werken die vrijwel altijd op één avond werden opgevoerd), met *Madama Butterfly* van Puccini op de derde plek.

Dit zou kunnen wijzen op een tijdelijk tanende belangstelling voor enkele werken van Wagner, maar er was meer aan de hand. Nadat de nazi's aan de macht kwamen, nam het aantal opvoeringen van Wagners werk gestaag af – van ruim 1800 in 1932-1933 naar bijna 1300 in 1938-1939. Ook toen nog werd in het Derde Rijk van geen enkele componist meer werk opgevoerd, maar daar zou snel verandering in komen. In de oorlogsjaren zou Verdi de topositie innemen. Zelfs werk van Puccini en Lortzing zou vaker worden opgevoerd dan dat van Wagner. Dat met name Italië zo goed is vertegenwoordigd, kan niet simpelweg worden toegeschreven aan het enthousiasme van Duitsland voor Mussolini's fascistische staat. Het werk van Puccini en – tot op zekere hoogte ook – Verdi was minder ingewikkeld dan Wagners werk en opvoeringen ervan waren minder kostbaar. Dat zal zeker in oorlogstijd een rol hebben gespeeld. Maar zelfs die verklaring raakt niet de kern van de zaak.

In werkelijkheid was Wagners populariteit al tijdens de Weimarrepubliek tanende en die trend zette zich onder de nazi's voort. Tijdens de laatste jaren van het Duitse Keizerrijk (ondanks de kosten en ontberingen als gevolg van de Eerste Wereldoorlog) was het werk van de meester nog altijd enorm populair en maakte het achttien procent van alle operaopvoeringen uit, een percentage waaraan geen enkele andere componist kon tippen. Rond 1925 was dit percentage echter gezakt naar ongeveer veertien procent. Op het eerste gezicht lijkt dat geen grote achteruitgang. Wagner werd tegen die tijd zelfs vaker opgevoerd dan in de oorlogsjaren, maar de concurrentie was veel groter, met name van de Italianen maar ook van modernistische componisten, die door de traditionalisten en vooral door de nazi's werden verfoeid. Er waren dus meer operaopvoeringen en Wagner bekleedde nog steeds de koppositie, maar niet meer zo overheersend als vroeger.

Hitler ageerde tegen 'onnatuurlijke, bolsjewistische en Joodse' invloeden in de muziek en keek uit naar de dag waarop hij de dingen een 'gezonde' richting kon doen inslaan. Toen hij eenmaal aan de macht was, probeerde hij dit dreigement waar te maken; maar noch de heksenjacht op Joden, atonalen en (moeilijker te definiëren) 'onacceptabele modernisten', noch de wens om het werk van 'zuivere

Duitse' componisten uit heden en verleden te propageren bracht een Wagneriaanse renaissance teweeg. Integendeel, het werk van de meester werd steeds minder opgevoerd en zijn 'marktaandeel' zakte tot ver onder de tien procent.

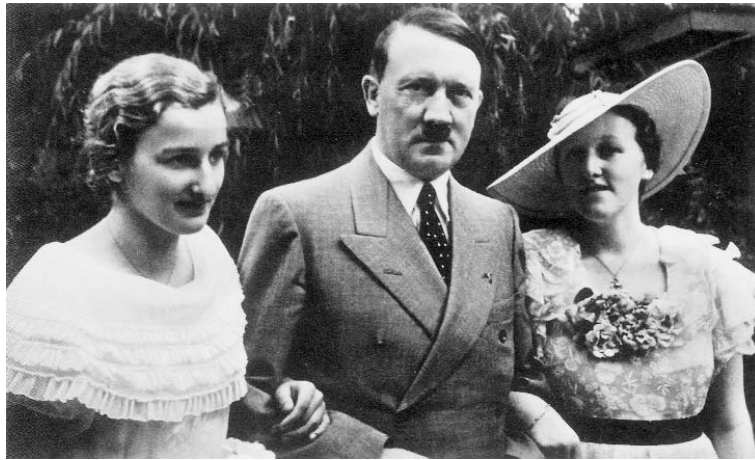
Thomas Mann, die zijn leven lang een haat-liefdeverhouding met Wagner had, wees er al in 1911 op dat de tijdgeest niet in het voordeel was van de componist. In het artikel 'Sinkender Stern?', dat hij toepasselijk genoeg schreef in Venetië (waar Wagner bijna dertig jaar eerder was overleden), bekritiseerde Mann de theoretische geschriften van Wagner. Niemand, zo beweerde hij (niet helemaal terecht) zou zijn proza serieus nemen als hij niet zulke schitterende muziek had gemaakt – maar zelfs die werd intussen door vele jongeren met achterdocht bejegend of simpelweg genegeerd. Wagner was 'door en door negentiende-eeuws'; in de nieuwe eeuw prefereerde men 'een nieuw classicisme', waarin eerder effect werd gesorteerd met beheersing en logica dan met lange composities en emotioneel geladen drama. Mann vond dit in principe niet slecht, maar sloot het artikel toch af met de bekentenis dat hij maar één noot van Wagner hoefde te horen om weer in de ban van de oude tovenaars te raken.

Niet alle muziek die rond 1911, het sterfjaar van Mahler, werd gecomponeerd viel onder termen als 'nieuw classicisme', 'neo-classicisme' en 'nieuwe zakelijkheid'. Mann houdt in zijn betoog geen rekening met de opkomst van de Italiaanse school, waaronder het melodramatische *verismo* van Leoncavallo en Mascagni. Maar aangezien componisten als Ravel, Debussy en Stravinsky steeds meer naam maakten en Schönberg was teruggekomen op de massaliteit van de *Gurrelieder* uit het begin van zijn carrière, is Manns gedachtegang begrijpelijk. Hij had zonder meer gelijk met zijn bewering dat de nieuwe generatie zich absoluut niet meer kritiekloos aan de voeten van de meester vleide, zelfs niet vlak voor de Eerste Wereldoorlog, waarin 'de oude wereld' werd verpletterd. Dit werd later beaamd door Hans Heinz Stuckenschmidt, een uiterst scherpzinnig Duitse musicoloog en criticus, zesentwintig jaar jonger dan Mann. In 1928 schreef Stuckenschmidt dat 'wij die rond 1900 werden geboren niet langer door de Wagner-manie bedwelmd raakten. Het idool van de negentiende eeuw was voor ons een componist uit het verleden, bijna een zoals alle andere.' Volgens Stuckenschmidt was het enige tijd in de mode geweest om Wagner belachelijk te maken, maar dat was

nu voorbij. Na zijn verafgoding en de reactie daarop was Wagner nu alleen nog maar 'een groot Duits musicus. Iemand die de muzikale horizon in belangrijke mate had verbreed (zoals elke grote meester) en de weg effende voor de revoluties in de muziek die ons tot vandaag de dag beroeren.'

Niet iedereen deelde deze evenwichtige visie. Toen een nieuwe Weimar-generatie zich in toenemende mate aangetrokken voelde tot de spanning en sensatie van nieuwe muziek, of in elk geval tot de moderne uitvoeringen van traditionele opera's, zag de oude garde Wagnerianen zich nog meer genoodzaakt de 'waarlijk Duitse deugden' van de opera's te verheerlijken en eisten ze dat het werk van de meester werd opgevoerd zoals hij zelf had geïnstrueerd. Voor die laatste groep werd Bayreuth hoe langer hoe meer een 'fort op de heuvel', met Siegfried die in een patstelling stond, gebukt ging onder de 'morele' druk van zijn moeder, zussen en de Wagner-verenigingen om geen moderniserings door te voeren, maar zich er tegelijkertijd van bewust was dat verandering onvermijdelijk en zelfs wenselijk was. 'Er is iets ongelooflijks gebeurd,' schreef een andere muziekcriticus, Bernhard Diebold, enkele maanden na het verschijnen van het artikel van zijn collega Stuckenschmidt. 'Sinds de oorlog heeft het onderlegde publiek van politiek rechts Richard Wagner verheven tot kunst- en cultuurgod. Bij gebrek aan een creatieve geest in hun gelederen hebben de aanhangers van rechts een revolutionair uitgekozen, die na 1848-1849 tientallen jaren een vluchteling en banneling was, om in hun nationalistische behoeftes te voorzien.' In Diebolds ogen waren de socialisten en liberalen hieraan ook debet, omdat ze blijk hadden gegeven van 'een even noodlottige onachtzaamheid jegens het religieuze fenomeen dat Wagner nu is'. Uit afkeer van de 'reactionairen' van 'Haus Wahnfried' en van 'Herrn Chamberlain', stelde Diebold, was links de ware Wagner uit het oog verloren en hadden ze zonder verzet het veld geruimd.

De liefde van rechts voor Wagner begon natuurlijk niet pas na de Eerste Wereldoorlog en de meester zelf had tegen wil en dank zelf ook met rechts geheuld op momenten dat hij van die kant financiële steun kon verwachten of er voet aan de grond kon krijgen. Niettemin legde Diebold de vinger op een gevoelige plek. Voor de conservatieven was Wagners revolutionaire verleden een groot bezwaar – het kon op zijn best genegeerd worden of, als dat niet kon, moest het



Hitler met Verena en Friedelind Wagner. Verena (links) trouwde met een ss-officier, en Friedelind vluchtte naar de Verenigde Staten, van waaruit ze hevige kritiek leverde op de verhouding tussen Hitler en de Wagners.

worden goedgepraat. Hoewel dat niet zo leek, bezorgde Wagners revolutionaire verleden ook de nazi's hoofdbrekens. Ze konden zichzelf weliswaar als een soort socialisten presenteren die net als de meester een corrupt en onrechtvaardig regime omver wilden werpen. Maar de anarchistische dromen van de auteur van *Kunst und die Revolution* waren lastig te rijmen met het voornemen van de nazi's om de natie op elk niveau te controleren en te veranderen.

De inhoud van Wagners opera's bood al evenmin veel houvast voor de zelfbenoemde scheppers van het Derde Rijk. Dat gold met name voor het paradepaardje, de *Ring*. Hoe men het slot met de vlammenzee en overstroming ook interpreteert, de cyclus als geheel toont aan hoe het noodlot zal toeslaan voor degenen die door hebzucht en machtswellust worden gedreven. Uitgerekend Adolf Hitler heeft beter dan wie ook aangetoond hoe waar die boodschap was, al was dat absoluut niet zijn bedoeling.

Vertaling uit het Engels: Anke ten Doeschate

Een geschiedenis van verwachtingen

De emancipatiestrijd van Hartog de Hartog Lémon

Joosje Lakmaker

In zijn biografie van Hartog de Hartog Lémon vertelt Salvador Bloemgarten, biograaf van Henri Polak, over de negentiende-eeuwse Joods-Nederlandse emancipatiegeschiedenis, waarin het niet alleen ging om het verkrijgen van juridische gelijkberechtiging, maar ook om beëindigen van armoede en verpaupering. Met Hartog de Hartog Lémon, 1755-1823 Joods revolutionair in Franse tijd maakt Bloemgarten duidelijk hoe belangrijk een biografie kan zijn voor het ontsluiten van onbekende of slecht bekende episoden uit de geschiedenis.

Op de omslag van het boek staat een foto van een medaillon met daarin een vriendelijk gezicht met een indrukwekkende neus: het portret van Hartog de Hartog Lémon. Lémon was arts, een van de twee eerste joodse volksvertegenwoordigers en bezielde vechter voor joodse gelijkberechtiging. De geschiedenis van de 'armendokter' Lémon speelt zich af tijdens de Bataafse Republiek en de daaropvolgende Franse overheersing. De ongebruikelijke joodse achternaam wijst al op de Fransgezindheid van de hoofdpersoon: Lémon heeft het *accent aigu* zelf toegevoegd.

In de joods-Nederlandse geschiedenis heet deze tijd de Periode van Emancipatie (1795-1815) met als beroemdste datum 2 september 1796. Op die dag werd de gelijkstelling

van de joden aan 'alle andere Bataafsche Burgers' beklonken in de Nationale Vergadering. Salvador Bloemgarten, co-auteur van *De geschiedenis van Joods Amsterdam* en biograaf van Henri Polak, plaatst dit historische moment in een dynamisch perspectief. In zijn biografie van Lémon, waarvoor hij de Henriëtte Boasprijs ontving, een prijs voor opmerkelijke prestaties door het kritisch en betrokken belichten van de Nederlands-joodse geschiedenis, schetst hij wat eraan vooraf ging: de strijd van een kleine groep intellectuelen, die geïnspireerd was door de Verlichting en haar joodse 'vertaling', de Haskalah; de Franse revolutie en de Verklaring van de Rechten van de Mens. Daarbij gaat het hem vooral over de geschiedenis van de verwachtingen die

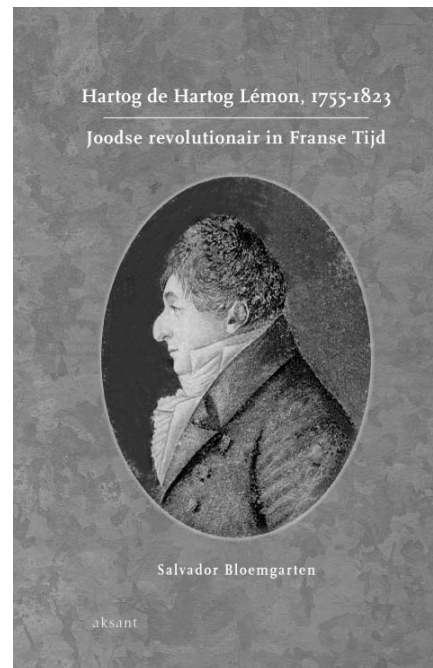
deze ontwikkelingen wekten bij deze groep. De verwachtingen van de groep omvatten veel meer dan juridische gelijkheid. Lémon en de zijnen wilden een eind maken aan het pauperdom waartoe de meeste joden rond 1800 waren veroordeeld, aan hun onderontwikkeling en hun miserabele gezondheidstoestand. Zoals Mozes Asser, een van de voormannen het uitdrukte: 'Men heeft ons gepermitteerd in het openbaar psalmen te zingen en van honger te sterven.'

Asser gaf hiermee in een notendop de betrekkelijkheid van de Hollandse tolerantie weer. Verdraagzaamheid jegens hun godsdienstuitingen ging gepaard met de uitsluiting van joden voor de meeste beroepen. Het gildenverbod zorgde ervoor dat zij slechts op een paar terreinen werkzaam konden zijn: in de handel, in geldzaken en, zoals in het geval van Lémon, als arts. De grote meerderheid van de Asjkenazische gemeenschap was straatarm; er waren in Amsterdam meer joodse bedelaars dan christelijke.

Lémon werkte voor de Amsterdamse Hoogduitse Joodse gemeenschap. Met twee andere armendokters, elk met een eigen rayon in de straatarme jodenbuurt, was hij in dienst van wat later de joodse kerkgemeente heette. Lémon en zijn directe werkgevers, de uiterst conservatieve *parnassijns* (kerkbestuurders) zouden al snel lijnrecht tegenover elkaar komen te staan.

Oranjegezindheid

Het was de tijd van de Patriotten en hun strijd tegen de Oranjegezinden. De meeste Nederlandse joden waren traditioneel warme aanhangers van het Oranjehuis. Bloemgarten vertelt hoe tijdens de laatste dagen van het Patriottische bewind een aantal be-



woners van de jodenbuurt werd doodgeschoten vanwege hun steun aan stadhouder Willem v. Toen niet lang daarna het Pruisische leger de prins weer in zijn macht kwam herstellen, verwelkomde een grote joodse menigte de soldaten bij hun intocht bij de Amsterdamse Muiderpoort als bevrijders. De patriotten zouden deze warme ontvangst niet vergeten. Nog jaren later leidde de woede over de 'schandelijke Oranjegezindheid' tot anti-joodse rellen en straatgevechten met veel gewonden.

Bloemgarten schetst vervolgens het begin van de lange strijd van Lémon en een aantal andere intellectuelen toen de patriotten in 1795 – met Franse steun – Willem v voor goed verjoegen en de Bataafsche republiek vestigden. Lémon en de zijnen richtten een patriottenclub op voor joods-christelijke gelijkberechtiging: Felix Libertate, een club die ook christelijke leden telde. Ze zouden belangrijke successen behalen, maar geliefd

werden de mannen van Felix Libertate nooit. De uiterst conservatieve parnassijns zagen niets in gelijkberechting, maar wat veel erger was: de overgrote joodse meerderheid ook niet.

De belangrijkste overwinning werd de 'Gelijkstaat der Joden'. De eerste Nationale Vergadering stemde in 1796 in met de voorstellen voor joodse burgerrechten, op initiatief van zes leden van Felix Libertate. Joden kregen actief en passief kiesrecht. Lémon werd met Herman Bromet bij de verkiezingen voor de tweede Nationale Vergadering gekozen, als de twee eerste joodse parlementariërs ter wereld. De 'Gelijkstaat' betekende dat joden niet meer werden beschouwd als een apart volk, behorend bij een godsdienstnatie. Het joodse geloof werd een van de godsdiensten in de Republiek. Hiermee zou een eind komen aan de onbegrensde macht van de parnassijns, wier veroordelingen tot dan toe kracht van wet hadden.

De weg naar economische en juridische gelijkheid leek open, maar realisatie zou nog een taai gevecht worden. De parnassijns gaven geen duimbreed toe en de gilden bleven bestaan. De diep teleurgestelde joodse volksvertegenwoordigers steunden een staatsgreep waardoor veranderingen door de staat konden worden afgedwongen. Ze verloren daarop hun zetel in het parlement. Pas met behulp van koning Lodewijk Napoleon zouden ze een aantal verbeteringen kunnen bewerkstelligen, zoals in het joodse onderwijs dat in een treurige staat verkeerde. Tot in de hoogste kringen, constateerde de jurist Jonas Daniël Meijer als adviseur van de koning, spraken joden het Nederlands slecht of helemaal niet. Leraren kwamen uit Duitsland en Polen en spraken alleen jiddisj, een 'jargon', zoals

Lémon de taal verachtelijk noemt. De Franse koning, die zijn best deed om de joodse gelijkheid te bevorderen, besliste dat onderwijzers voortaan Nederlands moesten leren, en in het Nederlands moesten lesgeven. Deden ze dat niet, dan werden ze geschorst. Ook in de synagogen werd het jiddisj verboden, en de Bijbel moest uit het Hebreeuws worden vertaald.

Bij de integratie met behoud van de eigen identiteit die Lémon en zijn geestverwanten voorstond, behoorde ook 'het vaderland dienen'. De oprichting van een joods legercorps werd geen succes; er bestond geen animo voor. Vervolgens werd besloten jongens uit een weeshuis en steuntrekkers te rekruteren. Weigerden zij, dan stopte de uitkering voor hen en voor hun ouders.

Zowel de afschaffing van het jiddisj – in het openbaar – als ook invoering van de dienstplicht, leidden tot groot protest, niet alleen onder oude kerkbestuurders. Dramatisch zijn de door Bloemgarten geciteerde brieven van moeders die hun verdienende zoons moeten afstaan en in diepe armoede achterblijven. Keizer Napoleon, die de greep op Nederland versterkt had met een 'onstilbare soldatenhonger' voor zijn Europese oorlogen, maakte dienst nemen in het leger nog afschrikwekkender. Dat leidde tot een rel in de Jodenbreestraat in 1811, waarbij omstanders stenen gooiden naar Franse soldaten die een groep dienstplichtigen begeleidden.

Het afschaffen van het jiddisj in de synagoge riep nog meer weerstand op dan de dienstplicht. Wanneer een rabbijn in het Nederlands preekte, begonnen de toehoorders luidruchtig met hun voeten te trappelen. 'Wij hebben een goede koning', werd er gezegd, 'maar hij wordt door booze en slechte Joden aangestookt. Wanneer Joden

zelve zulke dingen beginnen, om met den Christen gelijk te doen zijn, zowel in de taal[...] als ten opzichte van den militairen stand (en meer dergelijke zaken); wat zal dan mettertijd van ons Joden worden? Wee wee!

Opvallend is de Franse steun voor de strijd voor joodse gelijkberechtiging. Maar toen Napoleon zijn broer afzette, wenste Lémon zich hierin niet te schikken. Hij werd beschuldigd van samenzwering en enige tijd in Frankrijk gevangen gezet. Daarna zou hij zich wijden aan de medische wetenschap.

Inburgering

In zijn inleiding betuigt Bloemgarten zijn spijt dat het hem niet is gelukt een afgerond beeld te geven van het privéleven van zijn onderwerp.

Dat is jammer, maar niet storend. Deze biografie is een middel om een onbekende historische periode van binnenuit te be-

schrijven en het materiaal dat hij wél gevonden heeft maakt dat de lezer zijn handen vol heeft aan de loop van de gebeurtenissen. Bloemgarten bezit een grote kennis van de joodse geschiedenis en heeft een scherp oog voor beeldende en soms heel geestige details. Helaas is de hoeveelheid gedetailleerde informatie af en toe zo overweldigend dat het moeilijk is de draad van het verhaal vast te houden. Dit doet op sommige plekken afbreuk aan de kracht van het boek.

Bloemgarten trekt ook boeiende parallellen tussen de joodse emancipatiestrijd en actuele discussies over inburgering van migranten in ons land. Het belang van het onderwijs in de Nederlandse taal klinkt bekend; overigens waren de maatregelen zo succesvol dat het jiddisj een eeuw later vrijwel verdwenen was.

Salvador Bloemgarten, *Hartog de Hartog Lémon, 1755-1823. Joods revolutionair in Franse tijd* (Amsterdam, Aksant 2007)

In de zevende hemel

Een romancier als biograaf

Rob van Essen

De bekende Engelse schrijver Jonathan Coe schreef een biografie van de onbekende Engelse schrijver B.S. Johnson. Nu de Nederlandse vertaling van dat boek is uitgekomen, kun je je afvragen of Coe zich als biograaf niet te veel heeft laten leiden door de wetten van de roman.

Trouwe lezers van de Engelse schrijver Jonathan Coe begonnen zich na de eeuwwisseling af te vragen hoe het verder met hem moest. Vanaf *The Dwarves of Death* (1990) had Coe zich ontpopt als een auteur die als geen ander de generatie kon beschrijven die in de jaren zestig was geboren en in de jaren tachtig ging studeren. De mengeling van compassie en satire waarmee hij dit deed en de manier waarop hij gebruikmaakte van thema's en vertelwijzen die waren ontleend aan films en popmuziek, maakten hem populair, maar boeken als *The Rotter's Club* (2001) en *The Closed Circle* (2004) leken herhalingsoefeningen en misten de speelse urgentie en meeslependheid van eerdere romans als *What A Carve Up!* en *The House of Sleep*.

Blijkbaar vond ook Coe dat het tijd was de bakens te verzetten. In de jaren negentig waren van hem al korte biografieën van Humphrey Bogart en James Stewart ver-

schenen, en in 2004 verscheen de omvangrijke biografie *Like a Fiery Elephant – The Story of B.S. Johnson*, een boek waaraan hij jaren had gewerkt.

B.S. Johnson was een Engelse schrijver die nooit doorbrak naar het grote publiek en in 1973 op veertigjarige leeftijd zelfmoord pleegde. Hij zag zich als erfgenaam van het modernisme, was bevriend met Samuel Beckett, publiceerde zeven romans, schreef gedichten, maakte films en werkte als sportverslaggever. Al zijn romans waren in meer of mindere mate experimenteel. Zo was in een paar op elkaar volgende rechterbladzijden van *Albert Angelo* (1964) een gat uitgespaard, zodat de lezer 'vooruit kon kijken' naar een gebeurtenis die een paar pagina's verder werd verteld; *The Unfortunates* uit 1967 bestond uit een doosje met zeventwintig losse katernen, die door de lezer in willekeurige volgorde konden worden gelezen.



B.S. Johnson (1933-1973)

In Nederland is het werk van B.S. Johnson nog onbekender dan in Groot-Brittannië. Dat bij uitgeverij Querido eerder dit jaar een vertaling van Coes biografie verscheen (*B.S. Johnson, een schrijversleven*), is dan ook geheel te danken aan de reputatie van de biograaf, en niet aan die van zijn onderwerp. Tegelijkertijd werd door Querido onder de titel *Ongeluksvogels* een Nederlandse vertaling van *The Unfortunates* uitgebracht. Voor zover ik weet is dit de tweede keer dat een boek van Johnson in het Nederlands werd vertaald; in 2006 verscheen bij uitgeverij Atlas *De dubbele boekhouding van Christie Malry*, een vertaling van *Christie Malry's Own Double-Entry* uit 1973. Dat is natuurlijk de omgekeerde wereld in het kwadraat: er verschijnt een vertaalde roman die min of meer als voetnoot dient bij een biografie die zelf alleen maar verschijnt en wordt vertaald omdat de bio-

graaf een bekende schrijver is.

De biografie van Johnson lees je niet omdat je wilt weten wie Johnson was, maar omdat je wilt weten hoe Jonathan Coe een biografie schrijft. Natuurlijk weet Coe ook wel waarom de lezer zijn biografie openslaat. Hij begint dan ook met een inleiding waarin hij op zijn eigen band met het werk van Johnson ingaat. Hij erkent de verschillen tussen hun literatuuropvattingen en hun werk, maar voelt zich op een of andere manier toch verwant met hem: al als student schreef hij een scriptie over Johnson. Qua stijl zet die inleiding de toon voor de rest van het boek. Coe houdt ervan de lezers bij de hand te nemen om ze gerust te stellen en deelgenoot te maken van zijn avonturen als biograaf. Dat leest prettig, maar soms krijgt zijn toon iets kneuterigs-ironisch. De titel van de inleiding is wat dat betreft veelzeggend: 'De nijvere biograaf – een inleiding,

omdat u zich anders wellicht niet op uw gemak zou voelen'.

Omdat maar weinig lezers het werk van Johnson kennen, begint Coe met een uitgebreide samenvatting van de zeven romans van Johnson. In theorie geen slecht idee; omdat de romans de nodige autobiografische elementen bevatten, raakt de lezer zo niet alleen thuis in het werk van Johnson, maar ook in diens leven. In de praktijk werkt het echter niet. Niets is saaier dan een opeenvolging van samenvattingen van ongelezen romans, en de elementen uit het leven van Johnson zeggen je ook weinig; omdat je van dat leven verder nog niets weet, kun je ze niet in een context plaatsen en dreig je ze onmiddellijk weer te vergeten.

Nadat je je door dit taaie begin hebt heen-geworsteld, begint het eigenlijke biografische gedeelte, onder de titel 'Een leven in 160 fragmenten'. Dat klinkt erger dan het is. Ook al lijkt het erop dat Coe in de opbouw van zijn biografie het experimentele karakter van het werk van Johnson heeft willen weerspiegelen, in de praktijk valt dat reuze mee. In de aangekondigde 160 fragmenten schuilt in feite een chronologisch verteld levensverhaal, ook al wordt dat verhaal met horten en stoten verteld, doordat Coe graag uitwijdt over zijn eigen rol als biograaf, brieven in extenso opneemt en er geen been in ziet om de transcriptie van een bandopname van een literaire discussie op te nemen die negen pagina's beslaat.

Als je eenmaal aan het ritme van het boek gewend bent, wordt het steeds meeslepend. Johnson was een moeilijke man, die zich voortdurend – en niet altijd onterecht – onbegrepen voelde en altijd wanhopig op zoek was naar beurzen en toelages die hem in staat zouden stellen te schrijven. Dat hij

niet gelezen werd, was volgens hem de schuld van uitgevers die te weinig vertrouwen in hem stelden en van lezers die niet wisten wat goed voor ze was. Maar ondanks zijn voortdurende geldgebrek vond hij het niet goed dat zijn vrouw ging werken; in literair opzicht mocht hij dan een modernist zijn, als product van de arbeidersklasse uit de jaren vijftig koesterde hij traditionele opvattingen over de rolverdeling tussen man en vrouw. De tegencultuur van de jaren zestig vond hij dan ook maar niets; hij was een ouderwetse modernist.

De zevende hemel

Voor biografen en zij die dat willen worden is Coes biografie van Johnson een aanrader. Coe, die zich presenteert als een vriendelijke biograaf die zich graag laat verrassen, beschrijft hoe hij te werk gaat en maakt de lezer deelgenoot van zijn twijfels en het voorlopige karakter van zijn interpretaties. Hierdoor, en door de structuur van het boek, dwingt Coe de lezer na te denken over het genre en stil te staan bij de gebreken ervan. Doordat hij zelf schrijver is, weet hij hoe moeilijk het is een schrijversleven in een biografie te vatten. Het belangrijkste, het scheppen zelf, laat zich niet beschrijven. Op 17 augustus 1965 schreef B.S. Johnson, volgens een door hemzelf bijgehouden grafiek, zes uur en een kwartier aan één stuk door. Zijn biograaf merkt op dat dit 'de essentie van het schrijverschap' is. Met andere woorden, hier gaat het bij een schrijver om. Maar, schrijft Coe,

het is het enige waarover ik niet kan schrijven, dat ik niet boeiend kan maken. Het maakt duidelijk dat het hele proces waarmee ik bezig ben een potentieel

oneerlijke onderneming is. [...] Het enige wat ik kan zeggen is dit. Ik weet – door mijn eigen ervaring met schrijven – dat 17 augustus 1965 ongetwijfeld een geweldige dag in het leven van B.S. Johnson is geweest. Na die zes uur en een kwartier moet hij in de zevende hemel zijn geweest.

Omdat die hemel voor de biograaf gesloten blijft, blijft elke schrijversbiografie in gebreke, hoe interessant het boek verder ook moge zijn.

De enige literaire erkenning die B.S. Johnson tijdens zijn leven kreeg, was afkomstig van collega's. In de flaptekst van de Nederlandse vertaling van de biografie wordt hij dan ook een *writer's writer* genoemd. Vanwege het leerzame karakter van zijn boek zou je in de verleiding kunnen komen om als variant hierop Coe een *biographer's biographer* te noemen, maar dat gaat iets te ver, omdat hij uiteindelijk toch eerder een romanschrijver dan een biograaf is. In het laatste deel van zijn biografie, de 'coda', maakt hij zijn lezers deelgenoot van een ontdekking die hij in een vrij laat stadium van zijn onderzoek deed. Aan de vooravond van zijn zelfmoord blijkt Johnson hoogstwaarschijnlijk contact te hebben gehad met een vriend van vroeger, die zich bezighield met mystiek en grote invloed op de adolescent Johnson uitoefende. Hadden ze al die tijd contact gehouden? Er zijn vermoedens van een homoseksuele relatie, kortom, het leven van Johnson blijkt opeens gecompliceerder dan je dacht. De ontdekking dat Johnson zijn oude vriend bezocht en het vermoeden dat dat bezoek niet los kan worden gezien van zijn zelfmoord, had natuurlijk ook gewoon in de chronologie van het verhaal kunnen worden opgenomen. Door deze onthulling voor het einde van het boek te bewaren, na

het fragmentarisch vertelde levensverhaal en na een deel waarin uitspraken van anderen over Johnson worden verzameld, maakt Jonathan Coe gebruik van een bekend literair effect – de slotpassage die al het voorgaande in een ander daglicht stelt. Als Coe zich na het schrijven van deze passage in de zevende hemel voelde opgenomen, was het de hemel van de romancier, niet die van de biograaf. Had Coe niet beter een roman over Johnson kunnen schrijven? Dat heeft hij zichzelf natuurlijk ook afgevraagd, en hij schrijft: 'Soms denk ik dat ik dat had moeten doen.'

En Johnson – is hij al die aandacht waard? Eigenlijk is zo'n dikke biografie te veel eer voor zo'n onbekende auteur. Het boek lijkt zijn eigen onderwerp te verpletteren. Een werk waarin minder uitgebreid wordt ingegaan op het toch wat eentonige leven van de schrijver en dat meer aandacht zou besteden aan zijn literaire omgeving, een boek kortom over de erfenis van het modernisme in de Engelse naoorlogse literatuur, zou een stuk interessanter zijn (en hopelijk ook wat dunner). Het tragische leven van Johnson krijgt door deze biografie vijfendertig jaar na zijn dood nog een extra dosis tragiek mee: het boek zal voornamelijk worden gelezen door lezers die niet in de eerste plaats in hem geïnteresseerd zijn, maar die elke schrijversbiografie van Coe zouden hebben gelezen. Jonathan Coe heeft het natuurlijk nooit zo bedoeld, maar juist door deze overmaat aan aandacht wordt Johnson een abstractie en dreigt hij langzaam op te lossen in het niets.

Jonathan Coe, *B.S. Johnson, Een schrijversleven (1933-1973)*, vertaling: Nelleke van Maaren en Jan Pieter van der Sterre (Querido, Amsterdam 2008)

Een lastpak en een doorzetter

Verhaal van een verzwegen leven

Bertien Minco

Dat haar grootvader, Leman Lakmaker, in 1942 in Auschwitz was omgekomen, was het enige wat Joosje Lakmaker over hem wist. Over de in de oorlog omgekomen familieleden werd bij haar thuis niet gesproken. Na de dood van haar vader ging ze op zoek naar de verzwegen geschiedenis van Leman Lakmaker.

Leman Lakmaker werd geboren in 1885 in een gezin met dertien kinderen in de Ver-verstraat in de arme Amsterdamse jodenbuurt. Zijn ouders voerden een taaie strijd om het bestaan en brachten hun leven grotendeels door in armoede. Geheel in de lijn van de emancipatie van het joodse proletariaat in deze periode, slaagde Leman erin zich een weg naar boven te vechten en achter de ventkar vandaan te komen. Hij ontwikkelde zich door zelfstudie en werd een verwoed lezer, maar boeken waren duur. Hij kwam in aanraking met de Maatschappij voor Goede en Goedkope Lectuur, de latere Wereldbibliotheek, waarbij hij zich zo betrokken voelde dat hij er in 1907 zijn diensten aanbood. Zoals velen nam hij afstand van het religieuze jodendom, dat voor hem intens was verbonden met de enorme armoede waar hij zich aan ontworsteld had. Leman werd een enthousiast en

trouw lid van de SDAP tot hij in 1932 bij een scheuring meeging met een nieuwe revolutionairdere tak.

Leman trouwde in 1911 met Fieke Voorzanger, nadat ze, overigens tot verbijstering van de familie, ongehuwd hadden samen-gewoond. Het paar kreeg twee zonen, Bert en Hans, en een dochter Fieke, die verstandelijk gehandicapt raakte en op jonge leeftijd overleed.

Nooit een kwartje

Dat Leman in dienst kwam van de Wereldbibliotheek was voor hem van cruciale betekenis. Zijn hele leven zou in het teken staan van het ontsluiten van de wereldliteratuur voor de arbeidersklasse. Joosje Lakmaker laat goed zien hoe het Leman wel lukte om uit het proletariaat los te komen, maar dat je van een dubbeltje niet zomaar

een kwartje werd in het interbellum in Nederland. Ze schetst hem als iemand die niet over de juiste sociale eigenschappen beschikte om het te redden te midden van directeuren van uitgeverijen. Dat kwam voor een deel omdat hij als selfmade man geen voorbeeld had gehad, maar ook omdat zijn drift en ongeduld hem parten speelden. Leman Lakmaker was een onverbeterlijke, optimistische lastpak en doorzetter, die telkens weer nieuwe uitgeverijen begon, advertenties verkocht en series ontwikkelde.

Joosje Lakmaker bouwt het boek grotendeels chronologisch op, zodat de lezer halverwege de jaren dertig een steeds groter wordend gevoel van paniek bekruipt – enigszins vergelijkbaar met wat de joodse bevolking van Nederland moet hebben gevoeld. Leman en zijn verwanten volgden de opkomst van het nationaal-socialisme in Duitsland en het aantreden van Hitler met argusogen. Door de financiële crisis hadden ze bovendien voortdurend geldzorgen. Er volgden vele verhuizingen naar steeds goedkopere woningen en alsmat nieuwe ondernemingen van de onvermoeibare Leman. Ondertussen trouwde de oudste zoon Bert met Ans Bergsma en kregen ze twee kinderen, Bert en Fieke.

Na 1940 ging het net zich ook om de Lakmakers sluiten. Leman weigerde zich als jood te laten registreren en droeg geen Jodenster; die beschouwde hij als schietschijf. Op 8 december 1942 hadden Leman, zijn vrouw Fieke en zoon Bert de domme pech om bij vrienden in Den Haag langs te gaan toen daar net een inval gaande was. Ze waren weliswaar in het bezit van valse persoonbewijzen, maar hadden alle drie foto's bij zich van Berts jonge kinderen. Vanwege die foto's werden ze gearresteerd, weggevoerd en in Auschwitz vermoord. Schoon-



Eerste en tweede van rechts: Leman en Fie Lakmaker-Voorzanger met hun zoon Hans, omstreeks 1918

dochter Ans zette hoogzwanger en buitengewoon moedig het verzetswerk van Bert voort.

Gissen

Lakmaker opent het boek met de dramatische mededeling dat haar vader Hans (Lakmaker, zoon van grootvader Leman) zelfmoord pleegde in 1991. Dat was voor haar de reden om op zoek te gaan naar waar hij altijd over gezwegen heeft: zijn leven voor de oorlog. De zelfmoord van Hans hangt als een schaduw over het boek en roept de verwachting op dat we iets meer over hem te weten komen. Het duurt lang voor hij in beeld komt en pas rond het einde van zijn puberteit krijgt hij als personage wat meer reliëf. De mededelingen dat hij depressief was en twee zelfmoordpogingen deed in 1939 roepen nog meer vragen op. Wat was er met Hans aan de hand? Waarom schakelt de biografe na de heel persoonlijke inleiding van het boek over op een afstandelijke stijl?

Ook het feit dat Lakmaker ervoor heeft gekozen om zichzelf geheel buiten beeld te laten, roept vragen op. Is het feit dat ze naast

biografe ook kleindochter is dan niet van belang voor deze biografie? Nergens lezen we iets over de vreugde of verbijstering die de auteur ervaren moet hebben bij het vinden van zoveel details over het leven van haar grootvader. De lezer moet bovendien soms gissen naar de herkomst van feiten. Hoewel de bronnen keurig per hoofdstuk zijn gerangschikt, maakt Lakmaker haar lezers tot spoorzoekers. Veel bronnen zijn gemakkelijk te herleiden en te verklaren, maar hoe weet je dat je grootmoeder in 1916 bij een vriendin mocht bevallen als je vader nooit iets heeft verteld? Dan moet er ergens nog een oude tante rondlopen die dat kan navertellen, maar die krijg je niet te zien. Omdat Leman zoveel ondernam in zijn leven, zijn er veel feiten over hem en over zijn vrienden uit de socialistische beweging en het boekenvak terug te vinden. Over zijn persoonlijk leven en dat van zijn vrouw komen we veel minder te weten. Dat zal ongetwijfeld komen door het ontbreken van brieven of dagboeken, maar enige reflectie van de biografe was passend geweest. Het toppunt van afstandelijkheid is de mededeling op pagina 307 dat zoon Hans en zijn vrouw Lucie in 1950 'hun eerste kind' kregen. Dat eerste kind is volgens de stamboom de biografe zelf.

In de daaropvolgende alinea komt Lakmaker terug op het onderliggende thema van het boek: het zwijgen. Ze citeert een familielid: 'Ik zweeg niet om mijn kinderen te sparen, maar omdat de breuk tussen de joodse wereld vóór de oorlog en die erna eenvoudig te groot was.' Het zwijgen is een bekend verschijnsel in families van joodse overlevenden van de Shoah. De breuk met

het verleden is daar één aspect van, maar de schaamte van het overleven 'waarom leef ik wel en zij niet meer' speelde en speelt in levens van overlevenden een grote rol. Het zwijgen is een uiting van deze schaamte. Ook is het een symbool voor de dood en het verdriet dat te groot is om erover te kunnen praten. Het leven en opgroeien in de schaduw van Auschwitz – dat zijn verhalen waar de eerste generatie over zwijgt en waar de tweede generatie niet gemakkelijk over spreekt. Zeker niet over de eigen ervaringen met het opgroeien in getraumatiseerde gezinnen. Deze ervaringen vallen immers in het niet bij de ervaringen van de ouders en grootouders. Misschien is dat de reden waarom de biografe zo onzichtbaar blijft in dit boek.

Lakmaker is erin geslaagd in dit verhaal over haar familie één figuur tot leven te wekken, namelijk haar grootvader Leman, en dat is een grote prestatie. De andere familieleden staan er als zwijgende figuranten omheen. Daarmee is deze biografe en dochter eigenlijk toch loyaal aan het zwijgen van haar vader. Het verhaal van haar vader Hans, de enige overlevende van het gezin Leman Lakmaker, die terugging naar de oude jodenbuurt om daar een huisartsenpraktijk te beginnen en later zelf een einde aan zijn leven maakte, biedt stof voor een vervolg. Het zou een verhaal kunnen worden over de moed en wanhoop binnen dat gezin, en hoe het was om daarin op te groeien.

Joosje Lakmaker, *Voorbij de Blauwbrug. Het verhaal van mijn joodse grootvader* (Amsterdam, Wereldbibliotheek 2008)

De dompteur

Het levensverhaal van Dries van Agt

Hinke Piersma

'Ik sta rechtop en salueer alleen naar mijn eigen kiezers. Ik buig niet naar links en ik buig niet naar rechts.' Wie denkt dat het hier om een citaat van Rita Verdonk gaat, heeft het mis. Hier spreekt A.A.M. van Agt, na zijn aanvaarding van het lijsttrekkerschap van het CDA in 1976. Hij zat toen vijf jaar in de politiek en had in die korte periode al meer naam gemaakt dan menig ander met eenzelfde staat van dienst.

Dries van Agt groeide op in Brabant. Nadat hij het gymnasium had doorlopen, studeerde hij rechten aan de Katholieke Universiteit Nijmegen. In 1951 – hij was toen twintig jaar – leerde hij zijn vrouw Eugenie kennen. Ze kregen drie kinderen. Nadat hij kort in de advocatuur had gewerkt – wat hem niet lag – vond hij een nieuwe werkring als wetgevingsjurist, eerst op het ministerie van Landbouw en Visserij, daarna op het ministerie van Justitie. In 1968 keerde hij terug naar zijn oude universiteit en werd hij benoemd tot hoogleraar strafrecht en strafprocesrecht. Hij was niet gepromoveerd, wel cum laude afgestudeerd.

Na drie jaar verruilde Van Agt de universiteit voor het ministerschap op Justitie. In 1977 werd hij minister-president van de kabinetten-Van Agt I, II en III. De totale zittingsduur van deze drie kabinetten bedroeg vijf jaar. Alleen Van Agt I maakte de vier

jaar vol. Eind 1982 trok hij zich terug uit de actieve politiek. Hij werd Commissaris van de koningin in Brabant en vertrok na vier jaar eerst naar Tokio en daarna naar Washington als ambassadeur van de Europese Gemeenschap. Momenteel zet hij zich in voor de Palestijnse zaak.

De biografie van Van Agt is een co-productie van Johan van Merriënboer, Peter Bootsma en Peter van Griensven, alle drie wetenschappers die hun sporen in de parlementaire geschiedschrijving hebben verdiend. Met het schrijven van een biografie hebben ze meer moeite gehad. Dat blijkt in eerste instantie uit de onhandige definiëring van het genre. De auteurs spreken van 'de analyse van bepaalde menselijke aspecten' en het 'doorzichtiger' maken van 'de politicus Van Agt' door hem als een persoon neer te zetten, of, nog erger, 'als een mens met een eigen verhaal'. Dergelijke te-

nenkrommende formuleringen doen denken aan een werkstuk van een eerstejaars student die, onervaren als hij of zij is, de onmogelijke opdracht heeft gekregen om de meerwaarde van een biografisch onderzoek te beschrijven. Ook de 'schillen' waarvan in het slothoofdstuk sprake is – je mag aannemen dat de auteurs verwijzen naar het pellen van een ui – en die de gebeurtenissen in Van Agts leven representeren, doet geforceerd aan. Wat is hier aan de hand?

Burgemeester in oorlogstijd

In tegenstelling tot wat je zou mogen verwachten, ontbreekt het in *Tour de Force* aan een duidelijke vraagstelling, beter gezegd, het ontbreekt in deze biografie aan urgentie. De kwesties waar Van Agt mee te maken kreeg tijdens zijn politieke loopbaan zijn spannend genoeg. Van oorlogsmisdaden ('de drie van Breda' en Menten), collaboratie (Aantjes) tot abortus (Bloemenhove); van nationale veiligheid (kruisraketten), corruptie (Lockheed) tot terreur (Molukse treinkapingen). De biografen missen echter het vermogen om in al deze kwesties de principiële jurist met de ambitieuze politicus te confronteren. Ze verzuiemen een kritische analyse van hun onderwerp te maken. Met name in de discussie over 'de drie van Breda' kwam 'de jurist van den bloede', zoals Van Agt zichzelf graag typeert, in een direct conflict met de politicus die water bij de wijn moest doen. Wat Bloemenhove betreft, ging het eveneens om de politieke haalbaarheid van een zwaar verdedigd standpunt. Hoe Van Agts politieke ambities zich verhielden tot zijn principiële stellingname had leidraad van deze biografie moeten zijn.

Als gevolg van Van Agts voornemen de laatste drie Duitse oorlogsmisdadigers in Nederlandse gevangenschap vrij te laten, barstte in 1972 een van de emotioneelste parlementaire debatten uit de twintigste eeuw los. De levenslange gevangenisstraf van de in de jaren veertig berechte Duitsers Ferdinand aus der Fünten, Franz Fischer en Joseph Kotälla, diende, aldus Van Agt, 'geen in onze strafrechtspleging erkend doel meer'. Daar kwam bij dat levenslange gevangenisstraf destijds twintig jaar betekende. De drie Duitse oorlogsmisdadigers zaten in 1972 al zevenentwintig jaar vast. Ondanks Van Agts juridisch plausible argumenten moest hij onder druk van de publieke opinie en de volksvertegenwoordiging bakzeil halen. Niet omdat hij niet bevoegd zou zijn om zijn voornemen uit te voeren – gratieverlening is een prerogatief van de Kroon waarover de minister van Justitie pas achteraf verantwoording hoeft af te leggen – maar omdat de Tweede Kamer Van Agt naar alle waarschijnlijkheid tot aftreden had gedwongen als hij de drie Duitsers had vrijgelaten.

Net als 'de drie' bleef ook Van Agt 'zitten'. Op de vraag 'waarom' blijven de auteurs het antwoord schuldig. Van Agt koos eieren voor zijn geld en liet zijn principes als vooruitstrevend strafrechtjurist varen. Dat zijn biografen geen pogingen hebben gedaan hierop dieper in te gaan, is teleurstellend. Ook na 1972 zou Van Agt niets meer ten gunste van de Duitsers ondernemen. Dat is des te schrijnender omdat de Bredase gevangenen van het ministerie van Justitie te horen hadden gekregen dat hun gratieverzoeken werden 'aangehouden', dus niet 'afgewezen'.

Ook in de discussie over de abortuskliniek Bloemenhove kwam de principiële Van Agt

in conflict met de politieke realiteit. In Bloemenhove werden zwangerschappen afgebroken van meer dan drie maanden. Van Agt wilde dat er een einde kwam aan deze, in zijn ogen, onoirbare praktijken. Hij wenste sluiting van de kliniek en verdedigde zijn standpunt in de Tweede Kamer door te spreken over 'een vrucht die in delen met instrumenten wordt verwijderd, waarbij het hoofd wordt stukgekraakt'. Alle retoriek ten spijt werden alle strafrechtelijke stappen tegen Bloemenhove afgeblazen. Van Agt overwoog openlijk met aftreden, maar bleef aan omdat hij, zo zei hij achteraf, als minister meer mogelijkheden had om zijn stem te laten horen.

Van Agt handelde als 'burgemeester in oorlogstijd'. Maar kun je hem ook als zodanig typeren? We weten het niet, want Van Agts biografen nemen deze verklaring voor wat het is. Sterker nog, Van Agt mag er ruim dertig jaar later triomfantelijk aan toevoegen dat hij toentertijd in een riant positie verkeerde omdat, indien hij was opgestapt, het kabinet was gevallen en dat wilde 'de rode kern zeker niet'. Naar eigen zeggen zat hij 'comfortabel' en 'kon hij wat speels en met een zekere guitigheid te werk gaan'. Het abortusdebat van 1974 bracht Van Agt anno 2005 terug tot een politiek spelletje.

Op pagina 19 van hun biografie werpen Van Merriënboer, Bootsma en Van Griensven de vraag op of men met medewerking van de hoofdpersoon een goede biografie kan schrijven. Een eensluidend antwoord daarop is niet te geven, maar in deze biografie heeft het onderwerp in elk geval de regie van zijn levensverhaal stevig in handen. Hij is erin geslaagd om kritische vragen speels en guitig te omzeilen.

Toch is *Tour de Force* geen slecht boek. Van Merriënboer, Bootsma en Van Griensven

hebben een vaardige pen. Hun verhaal over de slepende kabinetsformatie van 1977, waar Van Agt ten koste van Joop den Uyl als winnaar uit de bus kwam, is ronduit spannend, en dat geldt voor meer gebeurtenissen waar Van Agt bij betrokken was. Van Agts eruditie en zijn welbespraaktheid leveren veel vermakelijke passages op. Prachtig is het einde van *Tour de Force* waarin Van Agt verhaalt van een van zijn meest gekoesterde jeugdherinneringen. Die gaat over een berooide dompteur die, nadat het kleine circus waarvoor hij had gewerkt op de fles was gegaan, de wijde wereld intrekt met slechts één leeuw. Van Agt:

Op een dag had hij zijn kooi met de leeuw neergezet op een weijtje in ons dorp, pal achter mijn ouderlijk huis. Enkele avonden achtereen trad hij daar op. Er kwamen maar weinige mensen kijken, want hij had niet meer te bieden dan dat ene dier en de paar kunstjes die hij daarmee kon doen. Maar ik vond het geweldig. Vooral omdat hij telkens aan het slot van de voorstelling de leeuw beval de muil open te sperren, en dan legde hij daar zijn hoofd in.

Deze ontroerende herinnering geeft antwoord op de vraag wat er schort aan de biografie van Van Merriënboer, Bootsma en Van Griensven over de politicus 'die niemand onverschillig liet'. Net als de berooide dompteur, die zijn hoofd in de muil van de leeuw legde, heeft ook Van Agt zijn hoofd in de bek van zijn biografen gelegd in de geruststellende gedachte dat ze toch niet zouden bijten.

Johan van Merriënboer, Peter Bootsma en Peter van Griensven, *Van Agt. Biografie. Tour de Force* (Boom-Amsterdam 2008)

In de kritiek

Onschuldig jeugdsentiment

De biografie van Joop den Uyl besproken

Mireille Berman

De biografie van Joop den Uyl door Anet Bleich beheerste dagen achtereen het nieuws. Den Uyls kortstondige sympathie voor Hitler-Duitsland kwam vetgedrukt in de nieuwskolommen, en nog opzienbarender was het feit dat Den Uyl wist dat Prins Bernhard betrokken was geweest bij een tweede omkoopschandaal à la Lockheed, maar dit onder de pet had gehouden. NRC Handelsblad kopte: 'Hoe de rode premier de troon reddè'. Meer dan twintig jaar na zijn overlijden, en vijfendertig jaar na het aantreden van het kabinet onder zijn leiding, wist Den Uyl weer de voorpagina's te halen.

Anet Bleich, auteur van *Joop den Uyl 1919-1987. Dromer en doordouwer*, beschrijft in chronologische lijn de levensloop van Den Uyl. Ze vertelt hoe hij zich ontwikkelde van politiek naïef, bleu jongetje tot zelfbewuste sociaal-democraat. Zij schetst zijn carrière als respectievelijk journalist, wethouder in Amsterdam, Tweede Kamerlid, fractieleider, minister en uiteindelijk als premier, eindigend met de mislukte poging een tweede kabinet-Den Uyl tot stand te brengen. Persoonlijke details worden door dit grote politieke verhaal heen gevlochten: de schok die de inval van de Duitsers te weegbracht, Den Uyls conflictueuze huwelijk met Liesbeth van Vessem, de hechte relatie met zijn zeven kinderen, de moeizame

lunches met Van Agt – die, tot afgrijzen van Van Agt, bestonden uit 'een tarwesneetje met een lapje kaas'.

Anet Bleich schreef over Den Uyl, zonder twijfel de belangrijkste naoorlogse Nederlandse politicus, een rechttoe-rechtaan biografie zonder fratsen of pretenties. De manier waarop zij het levensverhaal van Den Uyl vertelt, de keuzes die ze daarin heeft gemaakt, worden niet of nauwelijks voorzien van een verantwoording of theoretisch kader. Bleich stelt dat ze zich bij het schrijven heeft laten leiden door een 'hardnekkig streven naar een waarheidsgetrouw portret'. Met die woorden geeft ze er blijk van zich niet druk te hebben gemaakt over de vele voetangels en klemmen die er aan een

begrip als ‘waarheidsgetrouw’ zitten. Het ontbreken van theoretische rimram viel bij de recensenten in goede aarde, zoals bij Henk te Velde in *de Volkskrant*: ‘Ze is gewoon een biografie gaan schrijven, in een rustige stijl, met een ingehouden en nooit partijdige sympathie.’ Ook *NRC Handelsblad*-columniste Elsbeth Etty was te spreken over Bleichs werkwijze: ‘De hele mens, de jeugd, de obsessies, de breuken en de wonden, het liefdesleven – in wetenschappelijke kring is er toch te weinig waardering voor deze benadering. Kernvraag voor de biograaf is hoe iemands persoonlijkheid vorm krijgt. [...] Het integrale karakter maakt dat de biografie van Bleich meer is dan een leerzame politieke terugblik: het is een prachtig boek, dat voorbeeldig de mogelijkheden van de biografie als genre benut.’

Net een mens

Een van de keuzes die Bleich wel maakte, is dat ze het hemelbestormende imago van het kabinet-Den Uyl (1973-1977) nuanceert. Dat kabinet is de geschiedenis ingegaan als een kleurrijk vechtkabinet, dat het ene hervormingsvoorstel na het andere lanceerde, voortgestuwd door veranderingsdrift. Bleich maakt korte metten met dit beeld. De grote economische hervormingen, waar Den Uyls tegenstanders zich zo druk over maakten, werden in feite gematigd en met kleine stapjes doorgevoerd. Echt nieuw was eigenlijk vooral de stijl van politiek bedrijven, de openheid waarmee vooral Den Uyl opereerde, vanuit zijn stellige overtuiging dat politici de burgers zoveel mogelijk bij de politiek moeten betrekken.

Veel recensenten zijn het eens met deze op-



Joop den Uyl (1919-1987)

vatting. Het *Historisch Nieuwsblad* concludeert dat Den Uyl goed beschouwd helemaal niet zo daadkrachtig was, en ‘zich voornamelijk liet leiden door het morrende PvdA-bestuur’. En Henk te Velde stelt in *de Volkskrant*: ‘Bleich doet niet te uitbundig over de resultaten van Den Uyls kabinet. Terecht, want het is noch het potverderdersgezelschap geweest dat de vvd ervan maakte, noch het grote hervormingskabinet dat Den Uyl zelf graag had gewild.’

Slechts de oude vijanden laten nog wat vuurwerk zien waar het gaat om het kabinet-Den Uyl. *De Telegraaf* maakt zijn reputatie waar. Net als in de jaren zeventig, toen deze krant de rechtse oppositie aanvoerde tegen Den Uyl, zijn kabinet en alles wat progressief was, zet de krant ook nu de toon met het vileine: ‘Joop den Uyl, net een mens. Hondstrouw, maar ook tome-

loos ambitieus, idealistisch en een irritante drammer.' En de gereformeerde pers zal het Den Uyl nooit vergeven dat hij is afgedwaald van het ware geloof. In het *Nederlands Dagblad* schetst J.P. de Vries Den Uyl als een op drift geraakte man, niet in staat om in politiek opzicht het voortouw te nemen. Hij noemt Den Uyl 'meer volger dan leider', een 'verloren ziel' die leed onder zijn gebrek aan innerlijk houvast: 'Het woord "doordouwer" in de titel wagen we dan ook van een vraagteken te voorzien.'

De open stijl van politiek bedrijven betekende een opvallende breuk met de traditie. Den Uyl heeft hier veel aan bijgedragen. Bleich stelt vast, dat er veel tegenstrijdige beelden over Den Uyl bestaan. Die ambivalentie moet een groot probleem zijn geweest voor haar. Want wat moet je met een man van wie de een zegt dat hij een visionair intellectueel was, terwijl de ander beweert dat hij een vertederende brokkenpiloot was? Weer een ander noemt hem een briljant tacticus, tegenover iemand als Bolkestein, die nog altijd witheet wordt bij de herinnering aan zijn spijzieke aartsvijand. Bleich heeft voor dit probleem een even eenvoudige als slimme oplossing gevonden: zij zoekt de essentie van Den Uyl in de tegenstrijdigheid. Den Uyl was zowel drammer als weifelaar, zowel een verstrooide workalcoholic als een eerlijk en trouw mens. Hij bestond, kortom, uit tegenstellingen, uit these en antithese. De recensenten lijken met dit beeld in te stemmen. Hubert Smeets ziet in het *NRC Handelsblad* de ware Den Uyl als altijd weifelend 'tussen religie en ratio, poëzie en proza, loyaliteit en opportunisme, kortom, tussen theorie en praktijk.' Ook Hans Goslinga in *Trouw* kenschetst hem als 'intellectuele twijfelaar'. Als Bleich beschrijft hoe Den Uyls per-

soonlijkheid zich ontwikkelde, zet ze een aantal ervaringen centraal die volgens haar cruciaal zijn geweest. Ten eerste was dat de inval van de Duitsers in mei 1940. Joop den Uyl was erdoor verbijsterd, en voelde zich overrompeld en schuldig over zijn vroegere naïviteit. Hij schreef in zijn dagboek: 'In het leven komt het blijkbaar niet op denken, maar op doen aan.' In *Het Parool* wordt opgemerkt dat Den Uyl op dat moment sociaal-democraat is geworden: 'De inval van de Duitsers in het neutrale Nederland kwam als een enorme schok. De oorlog heeft hem uiteindelijk gemaakt tot de socialist met de antenne voor onrecht.' De Tweede Wereldoorlog en in het bijzonder de jodenvervolging gaf hem ook het laatste duwtje over de rand van ongelovigheid. Toen zijn joodse studiegenote en vriendin Leonie van Norden werd gedeporteerd en vermoord, vond hij het idee dat zij in de hel zou komen stuitend en onaanvaardbaar. Den Uyl noteerde vervolgens in vierentwintig stellingen waarom het geloof voor hem had afgedaan. Zijn gereformeerde achtergrond is Den Uyl echter zijn leven lang parten blijven spelen. Hij was en bleef een serieuze ex-calvinist met een weinig lichtvoetige levensopvatting. Bleich heeft duidelijk meer op met de naoorlogse Den Uyl dan met het timide, gereformeerde jongetje dat onder de indruk was van nazi-Duitsland. Als zij vertelt hoe Den Uyl zich langzamerhand ontworstelde aan het gereformeerde keurslijf, krijg je een bevrijd gevoel als hij eindelijk het sociaal-democratische licht ziet. Sommige recensenten, en niet alleen die van de christelijke pers, vinden dat Bleich het gereformeerde milieu hiermee tekort doet. Te Velde bijvoorbeeld vindt dat Bleich de waarde van Den Uyls opvoeding bagatelliseert: 'Die

achtergrond heeft hem een basis gegeven voor het leven.' Bleich waardeert dat volgens Te Velde te weinig: 'Een omissie in het boek is het gebrek aan werkelijke aandacht voor Den Uyls gereformeerde achtergrond.[...] De tijd is nu wel rijp voor een onbevanger analyse.' Ook J.P. de Vries merkt in het *Nederlands Dagblad* scherp op dat Bleich niet neutraal tegenover de gereformeerden staat: 'De biografie kan het niet laten telkens als zij het woord "gereformeerd" opschrijft, daar het woord "streng" aan vooraf te laten gaan.'

De biografie van Den Uyl haalde weliswaar met veel tromgeroffel de voorpagina's,

maar de ontvangst van het boek was vervolgens mild en weinig uitgesproken. De recensies hebben dezelfde genuanceerde en vriendelijke toon als de biografie. Je vraagt je af waarom een figuur als Den Uyl niet meer polemiekt weet uit te lokken in deze politiek turbulente tijden. Misschien is het tijdperk-Den Uyl voor veel recensenten onschuldig jeugdsentiment. Daaruit blijkt dat de historisering van Den Uyl nog nauwelijks serieus op gang is gekomen.

Anet Bleich, *Joop den Uyl 1919-1987. Dromer en doordouwer* (Amsterdam, Balans 2008)

De losse eindjes in het leven *Douwe Draaisma over biografie en geheugen*

Monica Soeting

Biografie en psychologie hebben raakvlakken. Biografen gebruiken psychologische theorieën om de beweegredenen van hun onderwerpen te begrijpen; psychologen vragen hun cliënten naar hun levensloop om hun gedrag te doorgronden. Allemaal hebben ze te maken met het geheugen van de mensen met wie ze zich bezighouden. Maar velen, zegt Douwe Draaisma, wiens nieuwste boek, De heimweefabriek, dit voorjaar verscheen, beseffen te weinig dat het geheugen selectief is. Bovendien is het ene geheugen het andere niet.

De eerste spreker is jarig. Sterker nog, hij viert zijn verjaardag in zijn geboorteplaats, de plaats waar hij nu een lezing geeft. Hij krijgt bloemen en applaus, en de tweede spreker gaat uitgebreid op het heuglijke feit in. Al die hulde lijkt wat overdreven, want dit gebeurt allemaal tijdens een studiedag voor psychiaters, psychologen en psychotherapeuten. De bijeenkomst is georganiseerd door Benecke, een organisatie die zich met medische educatie en communicatie bezighoudt. Persoonlijke zaken als geboortedatum en geboorteoord van de sprekers zijn op een dergelijk congres meestal niet van belang.

Maar dit congres is anders. Deze bijeenkomst, op een zonnige februaridag in Ede, gaat over psychologie en biografie. De bio-

grafie is een nieuw gebied voor de meeste zorgverleners in de zaal. Daarom legt spreker nummer twee, Rutger Jan van der Gaag, hoogleraar Klinische kinder- en jeugdpsychiatrie in Nijmegen, uitgebreid uit waarom het zo belangrijk is te weten dat Michiel Hengeveld, hoogleraar Psychiatrie in Rotterdam, spreker nummer één, 63 jaar geleden in Ede is geboren, nadat zijn ouders aan het eind van de Tweede Wereldoorlog uit Arnhem waren geëvacueerd. Daaruit mogen we opmaken, zegt Van der Gaag, dat de moeder van professor Hengeveld vóór de hongerwinter zwanger is geraakt. En dat verklaart Hengelvelds jonge voorkomen, want kinderen die tijdens periodes van honger en stress worden verwekt, houden hun leven lang een lichame-

lijke en psychische achterstand. Zo zie je maar, zegt Van der Gaag, hoe belangrijk biografische gegevens ook voor psychologen en psychiaters zijn.

Er klinken instemmende geluiden vanuit de zaal. Maar dan lost Van der Gaag een schot. Alles wat hij net heeft beweerd, zegt hij, is onzin. Kinderen groeien voor negennegentig procent in een geheel eigen omgeving op. Zij scheppen individuele beelden van hun ouders, die dat trouwens ook van hun kinderen doen. Ouders gaan er bovendien graag vanuit dat er een correlatie bestaat tussen het gedrag van een kind en diens geboorte. Zijn kinderen makkelijk en meegaand, dan beweren vader en moeder meestal dat de geboorte van een leien dakje ging. Is een kind lastig en heeft het veel problemen, dan vertellen de meeste ouders dat het er al bij de geboorte vreemd uitzag. Maar alle kinderen, zegt Van der Gaag, en hij verheft zijn stem, zien er vreemd uit. Natuurlijk willen we allemaal graag weten waarom dingen gebeuren zoals ze gebeuren. Maar we hebben het mis als we denken er altijd sprake is van een causaal verband tussen het een en het ander. Dat er juist bij de ontwikkeling van kinderen altijd sprake is van verschillende, complexe factoren, hoeft de psycholoog niet van de biograaf te horen; dat moet de biograaf juist van de psycholoog aannemen.

Dat biografen nog heel wat van psychologen kunnen leren, stelt ook biografe Joke Linders, die 's middags aan het woord komt. Biografen, zegt ze, zouden zich vooral meer in de ontwikkelingspsychologie moeten verdiepen. Gerrit Glas, hoogleraar Wijsgerige aspecten in Leiden, gaat in op fenomenologie en hermeneutiek – filosofische methodes waarin het 'verstehen' van verschijnselen centraal staat, niet het analy-

seren en verklaren ervan. In die zin, legt hij uit, moeten we ons richten op de verhalen die mensen over zichzelf vertellen, zonder naar het waarheidsgehalte daarvan te vragen. Voor psychologen en psychiaters is het belangrijk wat we over onze levens vertellen, en waarom – niet of onze verhalen kloppen.

Nuchter

Veel aandacht dus voor interdisciplinariteit, op deze Benecke-conferentie over biografie en psychologie. Douwe Draaisma, hoogleraar Geschiedenis van de Psychologie aan de Universiteit van Groningen en auteur van onder andere *Waarom het leven sneller gaat als je ouder wordt* en *De heimweefabriek*, spant de kroon. Moeiteloos verbindt hij psychologie met neurologisch onderzoek, filosofie, biografie en literatuur. Zo doet hij dat in zijn onderzoek, zo doet hij dat in zijn boeken. En zo, legt hij enkele maanden na de conferentie uit, zouden ook biografen te werk moeten gaan.

'Als biografen zich op psychologisch terrein begeven', zegt Draaisma, terwijl hij achteroverleunt in zijn bureaustoel, 'gaat het bijna altijd over psychoanalyse. En dat terwijl dat een theorie is die binnen de psychologie niet veel aanzien heeft. Ik denk dat biografen meer zouden hebben aan de betrekkelijk nuchtere vragen binnen de psychologie als "hoe veranderlijk is een persoonlijkheid" en "hoe gedraagt het geheugen van een twintigjarige zich ten opzichte van dat van iemand van zestig". Dat soort vragen roept vaak al zoveel andere problemen op, dat je nog helemaal niet over zulke beladen zaken als projectie hoeft te beginnen.'

Maar in hoeverre kunnen psychologisch ongeschoolde biografen zich überhaupt toegang verschaffen tot het leven van een ander?

Vaak wordt gedaan alsof het voor biografen moeilijker is zich in het leven van hun onderwerpen te verdiepen dan voor iemand die een autobiografie schrijft. Het idee dat autobiografen een bevoorrechte toegang hebben tot hun eigen herinneringen moet je echter relativeren. Neem Günther Grass. In *De rokken van de ui* probeert hij zijn herinneringen en zijn beweegredenen achter belangrijke keuzes te reconstrueren. Dat lukt hem niet. In dat opzicht staat hij dus tegenover zijn eigen geheugen en eigen geschiedenis net zo vreemd als een biograaf. Wat daarbij een belangrijke rol speelt, zijn leeftijdeffecten. Als je een herinnering ophaalt op je zestigste, dan is dat een andere herinnering dan die je op je dertigste ophaalt, ook al verwijzen beide herinneringen naar dezelfde gebeurtenis. Bovendien maakt het geheugen alle fouten die een historicus niet mag maken. Het geheugen bedient zich van finalisme en determinisme. Ook biografen maken vaak die fout. Ze schrijven naar het einde toe, alsof ze alleen maar geïnteresseerd zijn in de vraag waarom hun onderwerpen zo geworden zijn als ze zijn geworden. Het geheugen op latere leeftijd is een interpretatie, iets dat in het licht van huidige opvattingen wordt bijgesteld. Mensen laten in hun geheugen hun jeugd zo worden zoals ze die op latere leeftijd beschrijven, niet andersom. Historici moeten dergelijke finalistische interpretaties afleeren. Biografen moeten zich niet bekommeren om de betrouwbaarheid van het geheugen, maar moeten zich afvragen waarom mensen hun herinneringen aanpassen.

Dat betekent dus dat over een leven veel verschillende verhalen verteld kunnen worden.

Ja – dat is nu eenmaal een *fact of life*. Het probleem is dat biografieën die recht doen aan het toevallige in een leven, lastig zijn om te lezen. Jan Fontijn is zo'n biograaf die tot het andere spectrum behoort. In zijn boek over Van Eeden heeft hij een mooie, logische lijn opgebouwd, en dat leest prachtig. Iemand als Hazeu, die oog heeft voor dat toevallige, schrijft biografieën die veel moeilijker te lezen zijn.

Ik denk dat de meeste schrijvers van biografieën en autobiografieën het dictum van W.F. Hermans, dat er geen mus van het dak mag vallen zonder dat daar een reden voor is, geïnternaliseerd hebben. Daardoor hebben ze te weinig oog voor de mus die van het dak valt zonder dat dat met iets anders te maken heeft. Die losse eindjes in een leven – iets dat je begon, maar dat geen gevolg kreeg – maken deel uit van het leven, maar vind je meestal niet terug in een biografie of een autobiografie.

Biografen zouden zich bewuster moeten zijn van het gegeven dat ze een logica aanbrengen die er misschien helemaal niet is geweest. Ze zouden zich vaker moeten realiseren dat een begrip als 'historische waarheid' of 'realiteit' niet zoveel zegt, omdat de herinnering altijd een versie van de realiteit biedt. En dat een biograaf en een autobiograaf er in dat opzicht altijd precies hetzelfde voorstaan.

Maar hoe kunnen biografen dan het beste omgaan met de herinneringen van hun onderwerpen, als die zo onbetrouwbaar zijn?

Kijk – in de eerste plaats is het zo: als ons geheugen echt voortdurend een verkeerd



Douwe Draaisma. Foto: Sake Elzinga

beeld gaf van wat er is gebeurd, zouden we helemaal geen geheugen hebben. Dus in grote lijnen stemt het overeen met de realiteit. Je kunt het hier en daar toetsen aan dingen die je op kunt zoeken en je kunt herinneringen van verschillende getuigen met elkaar vergelijken. Maar er blijft bij herinneringen altijd een betrekkelijk brede marge van diffuusheid en vatbaarheid voor beïnvloeding en dergelijke. Dat is geen reden om je niet te bedienen van het geheugen, zolang je je maar van die marge bewust bent. Dat geldt ook voor je eigen geheugen. Heel vormend in dat opzicht is *Het zwijgen van Maria Zachea* van Judith Koelemeijer, waarin twaalf kinderen uit één gezin dezelfde gebeurtenissen hebben beleefd, maar daar totaal verschillende herinneringen aan hebben. Dat is niet allemaal de schuld van

het geheugen, maar heeft er ook mee te maken dat sommige kinderen al het huis uit waren terwijl er binnen het gezin belangrijke dingen gebeurden, en dat ze alleen al daardoor verschillende dingen opmerkten. Dergelijke zaken tref je ook aan in de literatuur over herinneringen aan gebeurtenissen die heel lang geleden hebben plaatsgevonden. Mensen die in de Tweede Wereldoorlog in kampen hebben gezeten, herinneren zich soms dat ze daar 's zomers aankwamen, terwijl het in werkelijkheid in de winter was. Daarover lees je sterke staaltjes: daders worden met slachtoffers verwisseld; mensen herinnerden zich eerst iets, maar later niet meer, of ontkennen dat ze zich dat ooit hebben herinnerd – dat soort discrepanties komt vaak voor.

Hoe moet je zoiets als biograaf duiden? Moet je daarvoor bij de psychologie te rade gaan?

Dat is lastig. Ik denk dat biografen niet als psychologen te werk hoeven gaan. Al was het alleen maar omdat wat psychologen daarover te berde kunnen brengen, niet zo heel veel toevoegt aan een normale menselijke interactie. Het is echt niet zo dat psychologen een bevoorrechte toegang hebben tot een diepere werkelijkheid achter het gedrag van mensen. Als wat je psychologiseren noemt, beperkt blijft tot het proberen te begrijpen van normale gedragspatronen en motieven, dan heeft een psycholoog eigenlijk niet meer te bieden dan een niet psychologisch geschoold iemand.

Een ander probleem. Hoe ga je als eenentwintigste-eeuwer om met de memoires van iemand uit de achttiende eeuw? Hadden die dezelfde status als de onze?

Er zijn enorme wisselingen geweest in de status van het geheugen als menselijk vermogen. In de zeventiende eeuw had het geheugen een hogere status dan in de negentiende eeuw. Ian Hacking heeft daar onderzoek naar gedaan. Hij laat zien hoe aan het eind van de negentiende eeuw het geheugen minder gewaardeerd werd dan intellect en creativiteit. Men vond dat Parijzenaars slechtere geheugens hadden dan mensen in de provincie, dat vrouwen betere geheugens hadden dan mannen, en dat kapelaans een goed geheugen hadden, maar wetenschappers juist weer niet – denk aan het beeld van de verstrooide professor. Dat had misschien te maken met het toenevende vermogen om dingen in externe geheugens op te slaan. Als dat er niet is, en het geheugen een onmisbaar instrument is bij het intellectueel functioneren, heeft het een veel hogere status dan wanneer je opschrijfboekjes hebt en dergelijke. Iemand die in de zeventiende eeuw zijn of haar memoires schreef, bediende zich van een instrument dat nog aanzien had. In *De metaforenmaschine* begin ik met de sterfscène van Thomas van Aquino. Een van de dingen die in zijn memoriams telkens weer opduikt, is het prijzen van zijn fabelachtige geheugen. Dat wordt nu niet meer gedaan. Wij prijzen wel iemands creativiteit of denkkraft, maar nauwelijks nog het geheugen.

Dus wat in het geheugen wordt opgeslagen, is ook afhankelijk van een bepaalde cultuur en een bepaalde tijd.

Ja.

Er is dus niet zoiets als een geheugen op zich?

Nee – niet als iets dat tijdloos en universeel functioneert.

En een biograaf moet zich dat realiseren...

Ja. Een nuttig aspect van het denken over het geheugen is het besef dat je een geheugen niet alleen maar hebt om het verleden te bewaren, maar alleen voor zover dat relevant is voor je toekomst. Het geheugen is, net als al onze denkinstrumenten, een evolutionair instrument, en dat betekent dat het zijn eigen agenda heeft. Sommige dingen zijn, evolutionair gezien, totaal nutteloos om op te slaan en daar is ons geheugen dan ook heel slecht in. Anderen dingen, die evolutionair gezien wel heel nuttig zijn, zoals het koppelen van smaak en misselijk worden, komen in één keer tot stand, maar zijn daarna niet meer uit het geheugen te krijgen. En wij, die fototoestellen hebben uitgevonden, en videocamera's, zijn geneigd het ons geheugen kwalijk te nemen dat dat niet ook een soort fotoalbum is en ook nog een soort videoarchief. Maar daar is het geheugen helemaal niet voor gebouwd.

Literatuur

Douwe Draaisma

De heimweefabriek: geheugen, tijd en ouderdom (Groningen, Historische Uitgeverij 2008)

Ontregelde geesten. Ziektegeschiedenissen (Groningen, Historische Uitgeverij 2006)

Waarom het leven sneller gaat als je ouder wordt (Groningen, Historische Uitgeverij 2001)

De metaforenmaschine. Een geschiedenis van het geheugen (Groningen, Historische Uitgeverij 1995)

De man met zeven levens

Een vormexperiment over een ongrijpbaar fenomeen

Eva Gerrits

Hoe maak je een film over een van de bekendste maar meest ongrijpbare popiconen ooit? Over iemand die bekendstaat om zijn multi-interpretabele songteksten en wisselende stijlen, en vooral om het feit dat hij zich niet in een hokje laat stoppen? Regisseur Todd Haynes heeft zich door zijn onderwerp laten inspireren en koos voor een aanpak waarin hij de grenzen van een traditionele biografische film overschrijdt.

Haynes staat niet bekend als een traditioneel filmmaker. *Superstar*, een van zijn eerste films, ging over het leven van Karen Carpenter, van het duo The Carpenters. Voor die film gebruikte Haynes poppen in plaats van acteurs. *I'm Not There*, Haynes' meest recente film, is opnieuw gebaseerd op het leven van een muzikant: Bob Dylan. De acteurs zijn nu wel degelijk mensen van vlees en bloed, maar ook hier experimenteert Haynes met de vorm: Dylan wordt op zeven verschillende manieren door vijf acteurs gespeeld, onder wie een vrouw en een jonge zwarte acteur. De hoofdpersoon heet ook niet Bob Dylan: hij heet Arthur, Woody, Jack, Pastor John, Jude, Robbie of Billy.

I'm Not There bestaat uit verschillende verhalen die aspecten uit het leven van Bob Dylan en van zijn persoonlijkheid verbeel-

den. Net als Dylan hanteert ook Haynes diverse stijlen: fragmenten waarin het personage Arthur optreedt zijn, in tegenstelling tot de meeste delen van de film, in zwart-wit en her en der door de film gemonteerd. De dichterlijke Arthur doet Rimbaud-achtig beschouwende uitspraken als: 'I accept chaos. I don't know whether it accepts me.' Woody is een vroegwijs, zwart jongetje dat in een goederentrein door Noord-Amerika reist. Hij houdt een gitaarkist tegen zich aangeklemd met de inscriptie: 'This Machine Kills Fascists.' Die inscriptie sierde ooit de gitaar van Woody Guthrie, de folkzanger die de jonge Dylan bewonderde en navolgde. Dat Dylan zich toen nog bewoog in de schaduw van een idool wordt in *I'm Not There* onderstreept door de volwassen manier van doen van het jongetje, dat een ego lijkt te hebben dat

niet past bij zijn postuur. De jonge acteur Marcus Carl Franklin, die het personage Woody speelt, zingt ook. Zijn versie van Dylans 'When The Ship Comes In' is op de soundtrack te horen. Het personage Jack, gespeeld door Christian Bale, is een folkzanger. Bale speelt ook Pastor John, die zich later in de film tot de Heer bekeert. Cate Blanchett schittert, eveneens in zwart-wit, als de intrigerende Jude, een androgyne figuur die zich als superster in jetsetkringen beweegt en zich niets aantrekt van wat de buitenwereld van hem wil. Net als Dylan wordt Jude hinderlijk achtervolgd door de pers, maar hij laat zich niet kennen. Robbie, gespeeld door Heath Ledger, is een wat oppervlakkige acteur die de rol van een folkzanger genaamd Jack moet spelen. Hij is getrouwd met Claire (Charlotte Gainsbourg) maar van zijn liefdesleven maakt hij een puinhoop. Billy ten slotte wordt gespeeld door Richard Gere. Als Billy the Kid rijdt hij te paard door het dorp Riddle, waar net Halloween gevierd wordt. Extravagant uitgedoste types passeren de revue, in wie figuren uit Dylans nummers te herkennen zijn. Billy's laatste woorden: 'I can change during the course of a day. When I wake I'm one person, when I go to sleep, I know for certain I'm somebody else. I don't know who I am most of the time. It's like you got yesterday, today and tomorrow all in the same room. There's no telling what's going to happen.' De essentie van de film in een notendop.

Het mysterie Dylan

I'm Not There laat zich moeilijk samenvatten. Als een aaneenschakeling van associaties en interpretaties – vergelijkbaar met de



Cate Blanchett als Bob Dylan

manier waarop de songteksten van Dylan werken – trekt de film voorbij. In hoeverre de kijker enige samenhang ontdekt, hangt af van de bekendheid met het leven van Dylan, de tijd waarin hij optrad en zijn nummers; een Dylan-leek ziet helaas niet veel meer dan Richard Gere op een paard in een raar dorpje. Maar meer kennis betekent niet automatisch meer begrip en een verwijzing in een film waarin samenhang ontbreekt, is vaak gewoon maar een verwijzing. Dat bijvoorbeeld personages uit Dylans nummers te herkennen zijn, of dat scènes uit de film te herleiden zijn tot uitspraken die Dylan ooit in interviews deed, zijn tevreden stemmende, want oplosbare puzzeltjes voor fans, maar een dieper inzicht in het mysterie Dylan bieden ze niet. Dat is het effect dat *I'm Not There* sorteert: veel is herleidbaar, prettig om naar te kij-

ken, maar veel blijft steken in betekenisloosheid.

Zoals gezegd koos Haynes ervoor om het leven van één man vorm te geven in fragmenten uit meerdere levens, een keuze die is ontstaan uit het idee van een ongrijpbaar fenomeen dat zichzelf herhaaldelijk opnieuw uitgevonden heeft en op verschillende manieren te interpreteren is. Maar dat Dylan veranderde van opvatting en stijl, maakte hem strikt gezien natuurlijk niet telkens tot iemand anders. *I'm Not There* is, zoals de titel al zegt, dan ook geen film over Bob Dylan, maar hooguit over de perceptie van hem.

Een bijkomend, en nadelig gevolg van Haynes' keuze voor verschillende filmstijlen en acteurs is dat de mini-biopics waaruit *I'm Not There* bestaat, niet allemaal even

geslaagd zijn. Ongewild wreekt zich dat in een film die wordt gekenmerkt door een bewust gebrek aan samenhang.

Wie houdt van postmoderne puzzels en raadsels, intertekstualiteit, vormexperimenten en heel veel bekende acteurs, kan aan *I'm Not There* zijn hart ophalen. Wie niet weet wie Bob Dylan is en daar iets aan wil doen, kan beter Dylans autobiografie lezen (*Chronicles, Vol. One*, in het Nederlands verschenen als *Kronieken, Dl. 1*). En luisteren naar zijn muziek, natuurlijk.

I'm Not There (Verenigde Staten, 2007). Regie: Todd Haynes. Scenario: Todd Haynes en Oren Moverman. Met: Christian Bale, Cate Blanchett, Marcus Carl Franklin, Charlotte Gainsbourg, Richard Gere, Heath Ledger, Julianne Moore, Ben Whishaw, Michelle Williams

Dagboek van een biograaf

Een andere wereld

Een biografie van de valk

Kester Freriks

Een monografie gaat over een onderdeel van de wetenschap of over één onderwerp, feit of persoon. Een boek over Amsterdam zou een stadsmonografie kunnen zijn. Maar waarom geen stadsbiografie? En waarom zouden we een boek over een vogel niet ook een vogelbiografie kunnen noemen? Kester Freriks legt uit waarom hij zijn boek over de valk een biografie noemt.

In 1972 hield ik een natuurdagboek bij, hoewel het groene schrift met het harde kaft waarin ik schreef niet zo heette. Ik heb het bewaard, al die jaren lang. Op het kaft staat een zwart-witfoto van een destijds ruig en verlaten landschap, de Engbertsdijkvenen in noordoost Overijssel, vlak tegen de Duitse grens aan. Mijn jeugd bracht ik in die streek door. Motto's van Barbey D'Aureville, Paul Eluard, Friedrich Nietzsche en Frans Kafka sieren de eerste bladzijde. Als zeventien-, achttienjarige deed ik het kennelijk niet voor minder. Van Nietzsche nam ik over: 'In jeder Seele gehört eine andre Welt; für jede Seele ist jede andre Seele eine Hinterwelt.' Ik was onder de indruk van Kafka's Tagebücher en vooral van zijn brieven, onder meer de uitgave van Brieven aan Milena. Uit Kafka's dagboeken schreef ik over: 'Ein Mensch, der kein Ta-

gebuch hat, ist einem Tagebuch gegenüber in einer falschen Position.'

Het citaat van Nietzsche hoorde helemaal bij die leeftijd: Nietzsche, Rolling Stones, Bob Dylan, Leonard Cohen, Hans Andreus, Leopold, G.K. van het Reve, W.F. Hermans. Wie is op zijn zeventiende niet op zoek naar 'eine andre Welt'? In mijn boekenkast stonden deze schrijvers naast boeken die destijds biografieën heetten, maar met de huidige inzichten niet meer zo geïnterpreteerd kunnen worden. Het waren 'geautoriseerde' vertalingen met de levensverhalen van Franz Liszt en Frédéric Chopin. De serieuze biografie was niet tot mijn boekenplank doorgedrongen. Het derde genre op de zolderverdieping van mijn ouderlijk huis behelsde monografieën uit het dierenrijk. Over leeuwen en vlinders, harpij-arenden uit het Amazonegebied en wol-

ven in Polen. Maar ook boeken van vroege Nederlandse ornithologen als Jan P. Strijbos, Jac. P. Thijssse, Lukas Tinbergen, A.B. Wigman en Rinke Tolman. Vanuit de Britse zijde stond er *The Peregrine* van J.A. Baker.

Monografieën

Strijbos schrijft over Nederlandse vogels in hun domein, zoals in *De vogels van zee en strand*. Werken als *De Blauwe Reiger* (1935), *De Kievit* (1969) van veldbioloog en dichter Rinke Tolman, *Gevederde vrijbuiters* (1937) van Wigman en *The Peregrine (De slechtvalk, 1967)* gelden als monografieën. Voor leden van het dierenrijk geldt dat zij in monografieën worden beschreven; schrijvers, componisten, dichters en schilders in biografieën. Een monografie is een verhandeling over één onderdeel van de wetenschap of over één onderwerp, feit of persoon. Een boek over Amsterdam zou een stadsmonografie kunnen heten. Maar waarom geen stadsbiografie? Een biografie is de levensbeschrijving van een individueel persoon. Echt scherp is het onderscheid niet te maken. Over dichters en schrijvers bestaan er ook monografieën. Mijn eerste kennismaking met Nederlandse dichters, onder wie Gerrit Achterberg, ging via de reeks *Ontmoetingen. Literaire monografieën*, uitgegeven in de jaren zeventig door Desclée De Brouwer in Brugge.

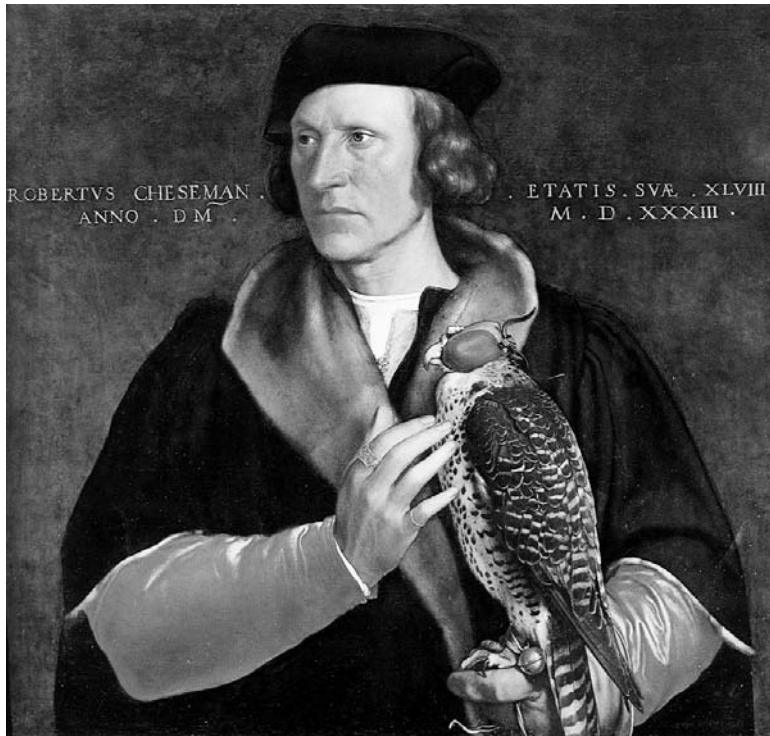
De wetenschappelijk verantwoorde Nederlandse schrijversbiografie van nu is niet te vergelijken met deze monografieën, die zich richten op feitelijke gegevens en zich niet wagen aan interpretaties. Lezing van *The Peregrine* veranderde mijn optiek over de monografie: dit is een biografie van een vogel. Ik las de vertaling en ontdekte dat

een boek over een roofvogel, de slechtvalk in dit geval, zowel een biografie als een roman kan zijn – het was zeker geen monografie. Daarmee doe je deze intensief geschreven boeken tekort. Hetzelfde geldt voor *The Goshawk (De havik, 1951)* van T.H. White. Ook Nederlandse natuurboeken als *Het vogeljaar* (1903) van Thijssse, *De blauwe reiger* door Strijbos, de roofvogelboeken van Wigman en *De Kievit* van Tolman zijn veel meer dan ‘de verhandeling over een enkel onderwerp’.

Koningsdier

Kon ik over de valk, en vooral over de slechtvalk, een boek schrijven dat het genre van de biografie benadert? Of een boek dat grenst aan roman én biografie? In de loop van de jaren verzamelde ik materiaal uit velerlei bronnen. Allereerst verdiepte ik me in de ornithologie, want de wetenschappelijke kant van mijn onderwerp mocht ik niet links laten liggen. Vervolgens bestudeerde ik veld- en determinatiegidsen, waarin slechtvalken beschreven worden aan de hand van kenmerken als biotoop, vliegbeeld, verenkleed, trekgedrag, geluid. In *The Peregrine* staan hoofdstukken over de slechtvalk als ‘The Peregrine and Man’, ‘The Peregrine’s Country’, ‘Nesting Habitat’ en ‘The Breeding Cycle’. Onderdeel van het laatste hoofdstuk zijn fascinerende paragrafen over het baltsgedrag van slechtvalken. Ik was in een ‘andre Welt’ gekomen, en wilde daarin thuis raken.

Naast deze min of meer wetenschappelijke kant sloop de literatuur van alle kanten mijn valkenwereld binnen. Ida Gerhardt schreef de magistrale dichtbundel *De slechtvalk* (1984) met daarin het vers ‘Het onherroepelijke’, en de regels: ‘Gij slecht-



Hans Holbein de Jonge: portret van Robert Cheseman, 1533

valk met het onyx oog,/ gehouwen uit korrelig porfier, weer keerde ik waar gij zijt. Gedoog/ mijn nadering, zwijgend koningsdier.' En dan is er natuurlijk het prachtige gedicht van Simon Vestdijk, 'Madonna met de valken'.

Ook Bakers *The Peregrine* is geschreven met als inzet de literaire weergave van deze roofvogel, de snelste en misschien intrigerendste ter wereld. In de Nederlandse poëzie kwam ik vele dichters tegen die hun woorden wijdden aan vogels, en vooral roofvogels. Mijn onderzoek strekte zich verder uit. Ik kwam terecht bij de eeuwenoude traditie van de valkerij, waarin roofvogels als havik, smelleken, slechtvalk en sperwer een beslissende rol spelen. Van de valkerij naar de hoofse minnellyriek is een

kleine stap: de valk staat in de middeleeuwse, hoofse liefde gelijk aan de minnares, de geliefde vrouw, de onbereikbare schone die telkens de vrijheid verkiest boven de gebondenheid die liefde altijd vereist.

In de schilderkunst geldt de kalendermaand 'Augustus' van de Gebroeders Van Limburg uit *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (circa 1410) als een hoogtepunt in de valkerij. Edellieden en edelvrouwen te paard voeren vogels als havik, sperwer en smelleken mee. In het Musée du Moyen Âge in het hartje van Parijs is de beeltenis van een adellijke vrouw op een wandtapijt geborduurd met een zilverkleurige valk op haar hand. Het Tapisserie de Bayeux is ondenkbaar zonder de veelvuldig afgebeelde valkeniers. En dan is er nog het meesterlij-

ke portret van hoofdvalkenier Robert Cheseman uit het Mauritshuis te noemen, gedateerd 1532, geschilderd door Hans Holbein de Jonge. De valkenier heeft een gehuifde mannetjesvalk op de gehandschoende linkervuist. Met de vingertoppen van de rechterhand streelt hij de vogel over de borst, ter geruststelling.

Valken zijn overal: geborduurd, in poëzie bezongen, geschilderd, in romankunst beschreven. En natuurlijk in wetenschappelijke werken geduid. De Britse ornitholoog en natuurwetenschapper Marmaduke Tunstall gaf in 1771 in zijn *Ornithologica Britannica* de wetenschappelijke naam aan de slechtvalk, *Falco peregrinus*. Hij leidde de naam, die de vele karaktereigenschappen van de vogel in zich bergt, af uit verschillende bronnen. Door de zwarte kap over zijn hoofd lijkt de slechtvalk op een monnik, vandaar *peregrinus*, afgeleid van het Franse *pèlerin*, monnik. *Peregrinus* is verwant aan het Latijnse *per agere*, ofwel: over de akkers, over de velden gaan. *Falco* komt voort uit het Latijn en betekent sikkkel. De vleugels van een valk zijn sikkkelvormig.

Drama

Ik was regelmatig de wanhoop nabij, want het onderzoeksveld strekte zich eindeloos uit. Het is met het schrijven van een biografie alsof je één strohalm uit een hooiberg trekt, waarna vervolgens de hele hooiopper meekomt; elk feit creëert nieuwe feiten, elke verhaallijn vertakt zich tot nieuwe verhaallijnen. Van de woeste Engbertsdijkvenen in Overijssel reisde ik naar IJsland en Parijs, naar Bayeux, Paleis Het Loo op de Veluwe en Den Haag – en naar vele andere plaatsen. Honderden boeken, artikelen en afbeeldingen heb ik onder ogen gehad. Ik

kocht een kast vol boeken, verzamelde talloze artikelen, raadpleegde het wereldwijde web. Bovendien ging ik het veld in en sprak vele betrokkenen. Valkeniers die het vierduizend jaar oude ambacht van de valkerij koesteren, maar ook verklaarde tegenstanders van de valkerij, de kenners én beschermers van de wilde vogels.

Mijn verlangen naar volledigheid nam gaandeweg het onderzoek een dramatische wending. Ik stuitte op twee conflicterende werelden. De valkerij en de valkeniers beschouwen de valk als een getemd dier, ondergeschikt aan de mens, als een gedomesticeerde vogel die met tuigage, zoals een leren kap op de kop (de huif), riemen en bellen aan de poten, geleerd wordt gehoorzaam te zijn aan de mens. Uit deze band tussen meester en valk, tussen valkenier en roofvogel, is de gehele literaire en schilderkunstige traditie van de valk als kunstzinnig motief ontstaan.

Tegenover deze valkeniers staan de wilde roofvogelkenners, de 'roofvogelaars'. Er zijn natuurlijk bekwame en goede valkeniers, maar doordat de valkerij een enorme vlucht heeft genomen zijn er veel vogels nodig. Ten gunste van de valkerij worden nog steeds roofvogels in het wild gevangen of worden nesten leeggehaald. Zeker de Arabische landen zijn onverzadigbaar in de vraag naar valken, vooral de uiterst zeldzame en steeds kostbaarder wordende sakervalken en giervalken.

Een onderzoek dat zo onschuldig en vol belangstelling begon, ontloken door de plaats van valkerij in schilderkunst en literatuur, nam grimmige wendingen. Ik kwam terecht in de richtingenstrijd die in de Nederlandse natuurwereld steeds weer opduikt: de discussie over de jacht, over faunabeheer, over de bescherming van na-

tuurgebieden. Daarin wemelt het van de tegenstrijdigheden die nauwelijks opgelost kunnen worden: beschermers van weidevogels zijn niet te beroerd om roofvogels af te schieten, om een voorbeeld te noemen. De provincie Friesland kende en kent nog steeds een folklore van de jacht.

In mijn dagboekantekeningen van de laatste jaren, tijdens het schrijven van *De valk*, ben ik erachter gekomen wat het als auteur betekent uit de beschutting van de schrijftafel te treden en naar buiten te gaan en mensen uit volstrekt tegengestelde werelden te ontmoeten die nadrukkelijk laten weten 'niet in hetzelfde boek terecht te willen komen'. Het is alsof je een literaire held of heldin wilt biograferen en de kinderen of andere direct betrokkenen leven al jaren in onmin met elkaar, weigeren toegang tot het archief, werken niet mee, plegen obstructie, bejegenen elkaar onheus en vijandig.

In veel biografieën onthult de biograaf verzwegen of verdoezelde levensfeiten van held of heldin. De biograaf stuit op nooit eerder ontdekte feiten en presenteert die als belangwekkende vondsten.

Maar de havik, sperwer, slecht- en de andere valken uit mijn biografie hebben niets te verdoezelen. Mij restte een laatste opdracht: weg uit de wereld der conflicten en terug naar de valk, die koningsvogel waarmee het allemaal is begonnen.

De slechtvalk werd weer de hoofdpersoon van het boek. Ik besloot *De valk* op te bouwen zoals je een biografie componeert. Eerste ontmoeting met de held of heldin. Jeugdijaren. Tijd van zelfstandigheid. Ontdekkingen en verwickelingen. Complicaties in het leven. In het geval van een traditionele biografie zouden dat de liefdes in iemands leven kunnen zijn, de jaloerse

minnaars of minnaressen, de vriendschappen die opbloeien en falen. Ook in de wereld van de roofvogels heersen strijd en jaloerie, drang tot overleven, angst, trouw en liefde, niet alleen onderling maar zeker ook in verhouding tot de mens, 'the bird's main enemy', zoals Ratcliffe opmerkt. In de jaren zestig was de slechtvalk door het overmatige gebruik aan pesticiden als DDT bijna uitgestorven. Vervolgens wilde ik toewerken naar het slot, de dood van de hoofdpersoon, zoals dat in de meeste biografieën gebeurt. Mijn boek was geëvolueerd van ornithologische studie en cultuurhistorisch onderzoek tot levensbeschrijving. Alle levensfasen van een gebiografeerde en het hele netwerk waaruit zijn of haar leven bestaat, komen aan de orde: geboorte, groei, verhouding met de buitenwereld, dood.

Ik noemde de slechtvalk die ikzelf bezat Oktober. Het was een vrouwtje. Ik gaf haar, na alle omzwervingen door werelden van kunst, literatuur, wilde natuur, ruig IJsland en vorstelijk Het Loo, de vrijheid terug. Ik liet haar in ongetemde staat vliegen, ik nam de hele tuigage weg die haar aan de mens bond. In de laatste alinea werd de biografie als een liefdesroman met afscheid: 'Een wilde vogel werd ze die het wilde land en de onstuimige luchten toebehoorde. Ik miste haar, nu al.'

Dat afscheid met de woorden 'Ik miste haar, nu al' markeert het hele dilemma dat het boek behelst. Een valkenier wil zijn vogel niet kwijt; en ik, als voorstander van de wilde vogels, wil mijn vogel ook niet kwijt – maar kies voor haar vrijheid.

Kester Freriks, *De valk. Over valkerij en wilde vogels* (Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Genneep 2008)

Wie doet wat

Een papieren monument

Wie: Gea Schelhaas

Wat: Biografie van Johanna van Woude (S.M.C. van Wermeskerken-Junius, 1853-1904)

Waarom een biografie van Johanna van Woude?

Achter ons huis in Utrecht ligt een begraafplaats: Kovelswade. Het graf dat het meest in het oog springt is dat van Johanna van Woude. Er staat een mooi monument op: een vrouwenfiguur leunend op een zuil, met daarvoor op de grond vier stenen boekjes. Volgens het opschrift is het in 1934 opgericht voor Johanna van Woude, 'schrijfster en moeder', 'door haar vereerders'. Na het zien van dit monument werd ik nieuwsgierig en heb ik via antiquariaten een paar van haar boeken gekocht. Ik was positief verrast door de levendige toon van haar werk, al is de inhoud natuurlijk wel wat gedateerd. Al gauw ontdekte ik bovendien dat zij een interessant leven heeft geleid: ze was een gevierd auteur, haar boeken verschenen in flinke oplagen en daarnaast was ze redacteur van het veelgelezen weekblad voor meisjes *De Hollandsche Lelie*. Haar privéleven verliep echter minder voorspoedig. Haar huwelijk was niet zo idyl-

lisch als de huwelijken in veel van haar boeken: het eindigde na vijftien jaar in een echtscheiding. Kort voor de scheiding werd ze ervan beschuldigd dat ze haar man had geprobeerd te vergifigen. Hiervoor zat ze drie weken in voorarrest. In de jaren die daarop volgden ging het nog verder bergafwaarts. In 1902 werd ze opgenomen in het Utrechtse Willem Arntszhuis; in 1904 maakte de dood een einde aan haar lijdensweg.

Ik denk dat veel mensen het interessant zullen vinden Johanna van Woude en haar werk te leren kennen. Daarom heb ik besloten een biografie van haar te schrijven. Daarnaast is het vanzelfsprekend ook een zoektocht uit persoonlijke interesse.

Wat is het uitgangspunt van de biografie? Hoe ga je de biografie opzetten?

Ik ben nog maar net begonnen en dus ben ik vooral bezig om allerlei zaken uit te zoeken. De vergiftigingskwesitie bijvoorbeeld, waarvan Van Woude zelf uitgebreid verslag



doet in 'Uit het dagboek van een preventief-gevangene'. De vraag is natuurlijk wat er nu precies is gebeurd. Degene die de beschuldiging uitte – de huishoudster – is waarschijnlijk niet helemaal toevallig de volgende echtgenote van meneer Van Wermeskerken geworden. Wat staat er in de rechtbankverslagen, wat is er destijds allemaal over gepubliceerd? Daarnaast is haar familie interessant: ook haar zoon Henri van Wermeskerken werd schrijver, net als eerder al haar zus Francisca J.J.A. Junius, alias Annie Foore. Hoe zagen de literaire kringen waarin Johanna van Woude verkeerde eruit? Hoe laat zij zich kennen in haar rubriek voor jeugdige lezeressen in *De Hollandsche Lelie*? Wat was het keerpunt in haar leven, de start van haar teloorgang (en was er wel echt sprake van een keerpunt)? Wie waren de bewonderaars die dertig jaar na haar dood het grafmonument voor haar oprichtten?

Kortom, ik zit nog in het stadium dat er nog veel meer vragen dan antwoorden zijn

en waarin ieder antwoord weer nieuwe vragen oproept. En dan heb ik ook nog niet eens al haar werk helemaal gelezen. Daarom heb ik nog geen helder beeld van de uiteindelijke vorm van het boek, die zal afhangen van de beschikbare informatie. Wat ik wel weet is dat ik daarnaast een manier wil zoeken om delen van Van Woudes werk, bijvoorbeeld haar bestseller *Hollandsch Binnenhuisje*, weer toegankelijk te maken.

Heb je bepaalde ideeën over de vorm en functie van biografieën in het algemeen?

Een biograaf is iemand die de moeite neemt zo veel mogelijk informatie over een andere persoon te verzamelen om dat vervolgens als een samenhangend geheel te presenteren aan de rest van de wereld. Door keuzes te maken, verbanden te leggen en conclusies te trekken zal hij of zij altijd



Grafzerk van Johanna van Woude, met het verkeerde sterfjaar 1905, in plaats van 1904. Foto: Gea Schelhaas

een eigen stempel op dat geheel drukken, maar ik denk dat het de kunst is om toch zo veel mogelijk op de achtergrond te blijven. Het gaat erom de beschreven persoon recht te doen en bovenal de kennis van de lezer te verrijken.

Spiegel je je aan bepaalde biografen? En zo ja, aan wie?

Er zijn geen specifieke biografen waaraan ik me zou willen spiegelen. Ik was destijds erg onder de indruk van het boek van Elisabeth Etty over Henriette Roland Holst. En

onlangs las ik *Dick Bruna* van Joke Linders en anderen; wat mij betreft de perfecte combinatie van beeld en tekst, van vorm en inhoud.

Wat hoop je met jouw biografie duidelijk te maken?

Ik wil laten zien wie Johanna van Woude / Sophie van Wermeskerken was, en wat zij heeft betekend voor de Nederlandse literatuur. Er staat een stenen monument op haar graf; ik wil graag ook een papieren monument voor haar oprichten.

Schrijvershuizen

Was ik toch maar minstens een man *De huizen van Annette von Droste-Hülshoff*

Monica Soeting

Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848) had alles in zich om een van de grote schrijvers van de Duitse Romantiek te worden, en door sommige literatuurwetenschappers wordt ze zo ook beschouwd. Helaas hebben de meeste mensen meer aandacht voor haar leven – en haar huizen – dan haar werk.

De dichteres Emily Dickinson (1830-1886) is vooral bekend geworden vanwege haar vele ziektegeschiedenissen en haar leven als semi-kluizenaar. De meeste mensen die haar geboortehuis in Amherst bezoeken, zijn meer geïnteresseerd in haar leven dan in haar werk. Hetzelfde lot onderging Annette von Droste-Hülshoff. Haar roman *Die Judenbuche* stond lange tijd op de verplichte leeslijst van Duitse middelbare scholen en haar gedichten en verhalen kunnen moeiteloos tot de Duitse Romantiek worden gerekend – volgens sommige literatuurhistorici hoort haar werk zelfs tot de hoogtepunten van de Romantiek. Maar de meeste mensen kennen haar in de eerste plaats als een rooms-katholieke jonge juffrouw uit Westfalen, die na een ongelukkige liefde en jarenlange invaliditeit in het romantische slot Meersburg aan de Bodensee aan haar einde kwam.

Dat Droste ook al in haar eigen tijd leed onder miskenning en vooroordelen, blijkt uit het gedicht 'Am Turme', geschreven in 1841/42. In de laatste strofe beklagt Droste haar lot als vrouwelijke kunstenaar. Als vrouw, schrijft ze, is ze gedwongen als een braaf kind stil te zitten. Anders dan haar mannelijke collega's mag en kan ze haar hartstochtelijke gevoelens alleen uiten in het geheim, als niemand het ziet:

*Wär' ich ein Jager auf freier Flur,
Ein Stück nur von einem Soldaten,
Wär' ich ein Mann doch mindestens nur,
So würde der Himmel mir raten;
Nun muss ich sitzen so fein und klar,
Gleich einem artigen Kinde,
Und darf nur heimlich lösen mein Haar,
Und lassen es flattern im Winde!*

Drostes beknotting als dichteres heeft ech-

ter ook te maken met een frustrerende, vicieuze cirkel van aanpassing en verzet, die zowel medelijden als irritatie opwekt.

Pijlen

Annette von Droste-Hülshoff werd op 12 januari 1797 op slot Hülshoff bij Münster geboren als tweede dochter van Clemens en Therese von Droste-Hülshoff. Hun eerste kind was Maria Anna – Jenny genoemd – en na Annette werden twee zoons geboren. Annette kreeg een gedegen opleiding, en nam enthousiast deel aan het sociale leven van de adellijke families in Westfalen. Te enthousiast naar de smaak van sommigen, want in 1810 schreef graaf Leopold zu Stolberg aan Annettes moeder dat hij had gehoord dat haar dochter toneel had gespeeld. Toneelspelen vond hij ‘tamelijk gevaarlijk voor mannen en vrouwen, maar meer nog voor jongens, veel meer nog voor jonge meisjes en voor Fräulein Nette nog meer dan voor andere’. Therese von Droste verbood haar dochter prompt het optreden op de Bühne.

Fräulein Nette gold onder haar vrienden en familieleden als lichtelijk geëxalteerd. Ze had meer fantasie dan goed voor haar was, vond men, en ze was veel te overtuigd van zichzelf. Men beschouwde haar als te mannelijk in haar neiging tot spot en haar arrogante houding. De schrijver Wilhelm Grimm boezemde ze zoveel angst en afkeer in, dat hij nachtmerries van haar kreeg. ‘Ze was in een donkere, purperen vlam gekleed’, schreef Wilhelm over een droom die hij over Annette had gehad. ‘Ze trok een paar haren uit haar hoofd en gooide die door de lucht naar mij toe; ze veranderden in pijlen die mij bijna blind maakten.’

Toen Annette in 1820 verliefd werd op de

dichter Heinrich Straube, een vriend van een van haar neven, vond men dat men ze een lesje moest krijgen. August von Arnswaldt, bevriend met Heinrich, maakte Annette op een mooie zomerdag met succes het hof. Hoewel Annette al de volgende dag aan August liet weten dat haar hart aan Straube hoorde, berichtte August via zijn complicen over Annettes vermeende ontrouw aan Heinrich, die daarop zijn vriendschap met Annette verbrak.

De affaire leidde bij Annette tot grote zelftwijfel. Ondanks haar zelfverzekerdheid hunkerde ze naar goedkeuring en acceptatie, vooral als het haar familie betrof. De braafheid die haar moeder van haar verwachtte, probeerde ze zo goed mogelijk na te leven, zelfs al kon ze daardoor haar talent niet volop tot uitdrukking laten komen. Dat leidde tot spanningen en zenuwinzinkingen. Toen ze na de breuk met August Straube afleiding zocht in het schrijven van een geestelijke liederencyclus, strandde dat in een poging om in het reine te komen met haar schuldgevoelens én een geloofscrisis. Omdat dergelijke twijfels niet van een rooms-katholieke, adellijke en ongetrouwde jongedame werden verwacht, brak ze het werk af. Pas twintig jaar later nam ze het weer op.

Ademnood

Annette von Droste-Hülshoff bleef ongetrouwd. Haar moeder, die in 1826 weduwe was geworden, verwachtte dat haar dochters hun leven lang bij haar zouden blijven om haar het leven lichter te maken. Na de dood van haar man trok Therese met Annette en Jenny in het Rüschaus, een herenhuis in de buurt van Münster. Jenny lukte het aan de greep van haar moeder te



Annette von Droste-Hülshoff, 1846

ontsnappen door de twintig jaar oudere Joseph von Lassberg te trouwen, een beroemde germanist. Dat had voor Annette zijn voor- en nadelen. Aan de ene kant werd ze door Jenny's huwelijk de enige steun en toeverlaat van haar moeder, maar aan de andere kant kon ze af en toe ontsnappen aan de gekmakende sleur van het leven in het Rüschaus door bij haar zuster op de Meersburg aan de Bodensee, het kasteel van de Lassbergs, te logeren. In 1843 kocht ze op een veiling het 'Fürstenhäuschen', een klein, maar geriefelijk huis in de buurt van de Meersburg. Daar kon ze zich bij tijd en wijle voor haar familie en vrienden verschuilen.

Ondanks haar vluchtpogingen raakte Droste steeds meer gevangen in de tegenstrijdige verlangens om zich enerzijds op intellectueel en literair gebied te ontwikkelen en anderzijds haar familie te behagen. Verzen waarin ze het lot van vrouwen beklagt wisselde ze af met brieven waarin ze

haar trouw aan de conservatieve principes van haar familieleden betuigt. Haar eerste gedichtenbundel verscheen, anoniem en onbetaald, pas na eindeloos familieberaad en een voor de uitgever gekmakende stroom aan verbeteringen, alles uit angst dat ze haar familieleden zou kunnen kwetsen. *Die Judenbuche*, een romantische novelle, die, net als de verhalen van de gebroeders Grimm, als volksverhaal werd gepubliceerd, schreef Droste alleen maar op aandrang van haar familieleden – die vonden het zo leuk als ze over de geschiedenis van Westfalen zou schrijven. Toen ze rond 1840 verliefd werd op de zeventien jaar jongere schrijver Levin Schücking en hem in het geheim op de Meersburg ontmoette, deed ze wanhopige pogingen om zichzelf en haar familieleden te laten geloven dat ze slechts moederlijke gevoelens voor hem voelde.

Tussen haar reizen, haar huishoudelijke werk en het schrijven door was Droste vooral ziek. Ze had last van ademnood, bloedstuwingen en koorts, en meestal voelde ze zich zo akelig dat ze het liefst alleen was. Het zou kunnen dat ze, zoals tegenwoordig wordt beweerd, last van haar lymfeklieren had, maar misschien kun je haar voortdurend ziek zijn ook zien als een protest tegen haar onzelfstandigheid. Het ziek zijn gaf haar natuurlijk ook het perfecte excuus om in de beslotenheid van haar kamer haar 'haar te laten fladderen'. Of had ze een delicate gezondheid omdat dat in de negentiende eeuw als bewijs van een fijngevoelige geest gold?

Waarschijnlijk is het allemaal waar. Emily Dickinson, net zo intelligent en begaafd als Droste, vluchtte in het maken van hermetische poëzie, semi-kluizenaarschap en ziekte. Alice James, de getalenteerde, onge-



Slot Hülshoff. Foto: Udo Nabitz

trouwde zuster van Henri en William, bracht haar leven in bed door, terwijl ze haar woede over haar lot in haar dagboek koelde. Alle drie vrouwen zaten gevangen tussen het verlangen zich te uiten én het streven hun familieleden te gehoorzamen. Dat ze ondanks het gebrek aan erkenning en waardering door hun familie nog zoveel geschreven hebben, is nog het meest verwonderlijke.

Bij Droste leidde de negentiende-eeuwse mengeling van protest en onderwerpenheid ook tot een paradoxale mix van hoogmoed en zelftwijfel. Het duidelijkst komt dat tot uiting in het gedicht dat ze kort voor haar dood in de Meersburg op 24 mei 1848 schreef. Daarin trekt de dichteres alle aandacht op zichzelf door te beweren dat haar gedichten zullen voortleven, terwijl zijzelf allang vergeten zal zijn:

*Meine Lieder werden leben,
Wenn ich längst entschwand,
Mancher wird vor ihnen beben,
Der gleich mir empfand.
Ob ein andrer sie gegeben,
Oder meine Hand!
Sich, die Lieder dürften leben,
Aber ich entschwand!*

Had Droste geweten dat haar naam in zowel Münster als Meersburg nog steeds springlevend is en dat alle huizen waarin ze heeft gewoond een constante stroom toeristen trekken, die van haar werk meestal geen idee hebben, dan zou ze de laatste regel ongetwijfeld anders hebben geformuleerd.

Burg Hülshoff
Havicksbeck
Tel. 0049 – (0)25 34 10 52
Openingstijden:
Februari t/m december:
dagelijks 9.30-18.00 uur.

Haus Rüschaus
Am Rüschaus 81
D-48161 Münster
Tel. 0049 – (0)25 33 13 17
Alleen rondleidingen;
's maandags gesloten.

Burg Meersburg
Schlossplatz 10
D-88709 Meersburg
Tel. 0049 – (0)7532 80 00 0
Openingstijden:
Alle dagen 9.00-18.30 uur; van november
tot en met februari 10.00-18.00 uur.

Droste Museum 'Fürstenhäusle'
Stettener Strasse 11
D-88709 Meersburg
Tel. 0049 (0)7532 60 88
Openingstijden:
Van april t/m oktober: dinsdag t/m zater-
dag 10.00-12.30; 14.00-18.00 uur. Zon- en
feestdagen: 14.00-18.00 uur.

Literatuur

Annette von Droste-Hülshoff, *Gedichte* (Stuttgart,
Philipp Reclam 2006)
Annette von Droste-Hülshoff, *Die Judenbuche*
(Stuttgart, Philipp Reclam 2006 [1842])
Herbert Kraft, *Annette von Droste-Hülshoff* (Rein-
bek bei Hamburg, Rowohlt 2003)
Doris Maurer, *Annette von Droste-Hülshoff: ein Le-
ben zwischen Auflehnung und Gehorsam. Eine
Biographie* (Bonn, Keil 1982)

Medewerkers aan dit nummer

MIREILLE BERMAN is historica en redacteur van *Biografie Bulletin*. Zij publiceerde samen met M. Halbertsma-Wiardi Beckman *En die twee jongens zijn wij. Brieven van H. W. Wiardi Beckman aan M. van der Goes van Naters*.

ROB VAN ESSEN is schrijver en vertaler, schrijft recensies van Engelstalige literatuur voor *NRC Handelsblad* en is redacteur van *Biografie Bulletin*. Begin september 2008 verscheen zijn nieuwste roman *Visser*.

KESTER FRERIKS is auteur van romans, poëzie, natuurreportages, beschouwingen en de biografie *Geheim Indië. Het leven van Maria Dermoût 1888-1962* (2000). *De valk. Over valkerij en wilde vogels* verscheen in september 2008.

EVA GERRITS is redacteur bij AmbolAnthos *uitgevers* en studeert Nederlandse taal- en letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Zij is redacteur van *Biografie Bulletin*.

ASTRID HARTELOH studeerde in 1994 af in de Nederlandse taal- en letterkunde op de dagboeken van Cateau Esser. Zij schreef artikelen over Esser in *Literatuur* en de Nieuwsbrief voor Stichting Vrouw en Muziek. Op dit moment is ze bezig met een biografie van Esser.

HANNA DE HEUS is vertaler en recensent van onder andere dagblad *Trouw*. Samen met Camiel de Vries schreef ze *Het anti-kindboek*, dat eerder dit jaar verscheen. Van 1990 tot 1994 gaf ze samen met Nicoline van den Berg een Engelstalig David Bowie-tijdschrift uit.

JOOSJE LAKMAKER was parlementair medewerker van de PSP. Daarna maakte ze deel uit van het dagelijks bestuur van de FNV – Onderwijsbond. Bij het Instituut voor Publiek en Politiek begeleidde ze projecten en publicaties met als doel een grotere politieke participatie van migranten en vrouwen. Dit voorjaar publiceerde ze *Voorbij de Blauwbrug*, de biografie van haar grootvader.

BERTIEN MINCO was directeur van Stichting Schrijven en is tegenwoordig freelance adviseur, dagvoorzitter en journalist.

JACOLIEN DE NOOIJ is masterstudent Kunsten, Cultuur en Media aan de Rijksuniversiteit Groningen.

ELEONORE PAMEIJER is een internationaal bekende fluitiste. Zij treedt op als soliste en maakt deel uit van diverse kamermuziekensembles. Zij is oprichter en artistiek leider van de Leo Smit Stichting en de serie Uilenburger Concerten te Amsterdam, bestuurslid van de Jacques Beersstichting, directeur van het cd-label FutureClassics en voorzitter van Stichting Vrouw en Muziek.

HINKE PIERSMA is historicus en als onderzoeker verbonden aan het Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie. In 2005 verscheen haar proefschrift *De drie van Breda. Duitse oorlogsmisdadigers in Nederlandse gevangenschap 1945-1989*. Onlangs publiceerde zij *Op oorlogspad. Jaap le Poole, verzetsman voor het leven* en *Doodstraf op termijn. Nederlandse Nacht und Nebel-gevangenen in kamp Natzweiler*.

ADRIAAN SOETING studeerde theologie aan de Universiteit van Amsterdam en werkte tot zijn emeritaat als predikant van de Nederlandse Hervormde Kerk. Hij promoveerde op het proefschrift *Auditieve aspecten van de Openbaring van Johannes*.

MONICA SOETING is hoofdredacteur van *Biografie Bulletin*, schrijft recensies voor *Trouw* en werkt aan een biografie van Cissy van Marxveldt. Zij geeft een cursus Biografie aan de Universiteit van Utrecht.

PAUL VAN DER STEEN is politicoloog. In 2004 verscheen zijn biografie van minister-president Jo Cals: *Cals. Koopman in verwachtingen 1914-1971*.

MAARTEN STEENMEIJER is hoogleraar Spaanse Letterkunde en Cultuur aan de Radboud Universiteit, literair vertaler en criticus. Hij schreef onder meer *Dit is niet Amerika. Gedichten* (2001), *Golden Earring. Rock die niet roest* (2004) en *Een continent in het klein. Cultuurwijzer voor het moderne Spanje* (2007).

JURJEN VIS is historicus, musicus en musicoloog en schreef, naast werken op het gebied van de zorggeschiedenis, boeken en artikelen over Nederlandse geschiedenis en muziekgeschiedenis. Hij promoveerde in 2007 op de biografie van Julius Röntgen. Zijn biografie van componist Robert de Roos verschijnt eind 2009. Sinds 1997 is hij muziekmedewerker van *Het Financieele Dagblad* en dirigent van kamerkoor Ottava in Amsterdam. Jurjen Vis is voorzitter van de Jacques Beersstichting.