

Wolf in het voorjaar van 1937 was gestegen naar twintig miljoen gulden, geld dat hij uitgaf als water, want drie jaar later was het bedrag geslonken naar vier miljoen gulden. Hij verstrekke leningen, investeerde in een schoenenfabriek, een goudmijn, prikkeldraad, olie, bont, onroerend goed, én was genereus. Zo schonk hij grote giften aan de Eenheid door Democratie (EDD), de beweging die zich tegen de Nationaal-Socialistische Beweging (NSB) keerde. Ook trok hij een aanzienlijke som uit voor het plan om joodse vluchtelingen uit Duitsland in Suriname te huisvesten.

In dezelfde periode keerde *Volk en Vaderland*, het weekblad van de NSB, zich tegen Wolf. Meerdere malen werd hij in het orgaan afgeschilderd als ‘een internationale Jood van het bekende kaliber’, erop uit om ‘zoveel mogelijk geld bij elkaar te schrapen’.

Mei 1940, tijdens de Duitse inval, was Wolf bij toeval in het buitenland. Hij kon niet terug naar zijn woonplaats Den Haag en bereikte via Engeland de Verenigde Staten. Daar was zijn naam en faam hem al vooruitgesnel en hield de FBI hem in het vizier. Wolf stortte zich opnieuw op de wapenhandel, ditmaal voor de Britten. Zijn gezondheid ging echter almaar achteruit. Zonder vrouw en dochters, die vergeefs hadden getracht hun echtgenoot en vader achterna te reizen, stierf Daniël Wolf op 20 december 1943 in New York.

Elias van der Plicht

Bert Koopman, *Competentiestrijd in de muziektempel. Een zakelijke geschiedenis van het Concertgebouworkest* (Amsterdam: Prometheus, 2018). 431 p. ISBN 9789044635539.

DOI: 10.18352/tseg.1121

Over het gerenommeerde Concertgebouworkest, sinds 1988 Koninklijk, zijn al veel gelegenheidswerken geschreven. Uitgangspunt bij die publicaties zijn meestal de artistieke successen (en teleurstellingen) van het orkest, jubileaportretten van chef-dirigenten, of anekdotische observaties rondom wereldtournees, alsook uitgebreid onderzoek naar het orkest in de Tweede Wereldoorlog. Een primair zakelijke geschiedenis van het orkest ontbrak echter, stelt journalist Bert Koopman vast, die in 2018 aan de Universiteit Leiden op dit onderwerp promoveerde en in hetzelfde jaar de handelseditie *Competentiestrijd in de Muziektempel* uitbracht.

Het belangrijkste thema in zijn onderzoek is het spanningsveld tussen artistieke en zakelijke belangen. In elk hoofdstuk staat daarom een duo centraal: de chef-dirigent en de zakelijk eindverantwoordelijke. Dat Koopman hierbij een grotendeels

bekend terrein betreedt, is bijna onvermijdelijk. Heel veel is immers al geschreven over de chefs, bijvoorbeeld over de periode Willem Mengelberg (chef-dirigent van 1895 tot 1945), waarin het orkest een grote artistieke ontwikkeling doormaakte en het eerste Mahlerfeest organiseerde. Maar het was ook een tijd waarin de orkestleden zich nodig dienden te emanciperen: de dikbetaalde Mengelberg bepaalde grotendeels de salarissen van de musici die lang op een laag niveau bleven, tot de oprichting in 1915 van belangenvereniging 'Het Concertgebouworkest' de nodige discussies op gang bracht aangaande salariëring, dienstrooster en pensioenen.

Tegen die tijd was de zakelijke duopartner van Mengelberg, oud-orkestlid en directeur Willem Hutschenruyter al lang met slaande deuren vertrokken, na een conflict met zowel de autoritaire dirigent als een regentesk bestuur die zijn emancipatoire voorstellen tot hervorming te ver vonden gaan. Het bleek een eerste van vele botsingen tussen dirigent en zakelijk directeur, maar ook tussen management en orkest, waarbij orkestleden als gevolg van een democratischer samenleving in de loop der decennia steeds meer inspraak zouden krijgen, mede via deelname aan het stichtingsbestuur.

Ook de rol van de subsidiërende overheid veranderde in de twintigste eeuw ingrijpend, van een systeem van 'tekortfinanciering' waarbij een nadelig saldo jaarlijks werd aangezuiverd, tot een budgetfinanciering op basis van een activiteitenplan. Werden overheidsbijdragen flink opgeschroefd in de naoorlogse jaren, mede gebaseerd op het forse (en zwaar gecensureerde) subsidiebeleid van de nazistische bezetter, in de jaren tachtig liepen de bijdragen door economische tegenwind en een neoklassiek marktdenken weer sterk terug. Dit leidde tot een grotere verzakelijking van de bedrijfsvoering van het Concertgebouworkest, inclusief een groeiend aantal stafleden dat zich richtte op marketing en sponsorwerving. In de jaren tachtig deden bankiers en ondernemers hun intrede in het Stichtingsbestuur en werd de jacht op hoofdsponsors geopend. Mede door die verzakelijking stapte artistiek directeur Jan Zekveld in 1996 op, na aanhoudende moeizame discussies met onder meer zakelijk directeur Willem Wijnbergen over de wel erg avontuurlijke programmering.

Deze materie is grotendeels elders al uitgebreid beschreven, maar Koopman geeft deze ontwikkelingen als eerste een theoretisch kader. Patronagepatronen plaatst hij in de context van een studie van cultuursocioloog Erik Hitters die drie modellen van patronage constateert: mecenaat, overheidsprotectoraat en marktwerking. Die termen zijn zeker van toepassing op het Concertgebouworkest, dat zich in 1952 losweekt van (meestal ongunstige) patronage door het Concertgebouw NV en eindelijk zelfstandig wordt, maar zich voortdurend moet blijven beroepen op subsidies, begunstigers en steeds hogere kaartprijzen. Zelfstandigheid betekent ook: een directe relatie tot de overheid. Die relatie blijft onzeker, want zoals

Koopman aangeeft: de ‘waarde’ van klassieke concerten als ‘gedeeltelijk zuivere niet-reproduceerbare goederen’ (term van econoom Arnold Heertje) blijkt helaas geen sluitende wetenschappelijke redenering voor het geven van kunstsubsidies, en al helemaal geen garantie. Dat het orkest zich in financieel opzicht wel nooit helemaal veilig zal wanen, maakt Koopman ook inzichtelijk middels de Wet van Baumol, geformuleerd in 1966: de uitgaven bij podiuminstellingen, waaronder de arbeidskosten, lopen sneller op dan in de marktgerichte economische sectoren met hun substantiële mogelijkheden tot productiviteitsverbetering. Een symfonie van Mahler vergt nu eenmaal een gelijkblijvende grote investering. Of zoals Koopman het droog formuleert: ‘Sneller spelen met minder musici is artistiek gezien niet verantwoord’. Een omstreden voorstel van orkestdirecteur Heuwerkemeijer om het orkest in kleinere bezettingen met lagere productiekosten op te delen, leidt in de jaren zestig tot zijn vertrek. Deze toetsing van de praktijk aan sociaaleconomische theorieën vormen een meerwaarde van Koopmans onderzoek. Maar waarom is hij – de vastgestelde lacune in de KCO-literatuur indachtig – niet nóg dieper op de bedrijfskundige cijfers is ingegaan? Soms is het een kwestie van beschikbare bronnen. Zo verkeerde het orkest in financieel moeilijke tijden in de jaren tachtig, maar cijfermatige details ontbreken: het Concertgebouw NV voerde destijds nog altijd de administratie van het Concertgebouworkest, en had eind jaren tachtig te kampen met computerproblemen. Absurd genoeg is de door het gebouw gevoerde administratie van het orkest spoorloos verdwenen. Toch, ook over de manier waarop directeur Wijnbergen vervolgens het orkest terug in de zwarte cijfers wist te krijgen, blijft Koopman een beetje vaag. Er werd kennelijk meer getoerd in het buitenland, maar wat leverde dat dan precies op? Zaten daar niet ook hoge reiskosten aan verbonden? En het hoofdstuk ‘Publieksbereik’ is ronduit een gemiste kans: er staat veel anekdotiek over abonneehouders die in 2005 vertoerd na decennia ‘erfrecht’ hun vaste stoel moeten opgeven. Maar over bijvoorbeeld het precieze aantal vaste bezoekers en het beleid ten aanzien van nieuwe doelgroepen wordt niets geschreven, terwijl dit toch evidente financiële en politieke raakvlakken heeft. Het onderwerp ‘educatie’, waar ook in zakelijk opzicht wat over te melden zou kunnen zijn, blijft bijna geheel onbesproken. Over de artistieke geschiedenis schrijft Koopman daarentegen eigenlijk te veel, daarbij leunend op de bestaande literatuur en een klein aantal orale bronnen. Voor een totaaloverzicht van de orkestgeschiedenis is het artistieke aspect natuurlijk essentieel, maar veel (smakelijke) anekdotes zijn al lang en breed uitgemeten. De in dit boek steeds terugkerende stelling dat het Amsterdamse publiek veel avontuurlijker is dan het buitenlandse, is bovendien slechts half waar. Ja, het vaste KCO-publiek staat open voor nieuw repertoire, maar dat geldt vice versa gelukkig ook voor het vaste publiek van veel buitenlandse orkesten in hun eigen zaal. Komen die buitenlandse orkesten echter naar het Concertgebouw, dan is vaak

juist een programma met ijzeren repertoire gewenst om die zaal met voldoende Amsterdams publiek gevuld te krijgen. Rest de voor de hand liggende observatie dat Koopman ooit nog een hoofdstuk moet toevoegen: de zakelijke aspecten rondom de ‘metoo-affaire’ van voormalig chef-dirigent Daniele Gatti, vorig jaar de laan uitgestuurd, zijn ongetwijfeld lezenswaardig.

Floris Don

Rolf Hage, *Eer tegen eer. Een cultuurhistorische studie van schaking tijdens de Republiek, 1580-1795* (Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2019). 280 pp. ISBN 9789087047665.

DOI: 10.18352/tseg.1122

Ondanks een overvloed aan onderzoek blijft het moeilijk om tot een duidelijk begrip van de ‘schaking’ te komen: was het een uitdrukking van dwang of net vrije wil? Die ambiguïteit ontstaat omdat een schaking zowel een middel was voor verliefde koppels om te trouwen als een geweldsmisdrijf tegen vrouwen. In de vroegmoderne Republiek waren schakingen vooral het eerste, betoogt Rolf Hage, die amper gevallen van gewelddadige vrouwenontvoering terugvond in de rechtszaken, pamfletten en notariële akten die hij bestudeerde. Zoals de titel verdraagt, stelt Hage het concept ‘eer’ centraal in zijn analyse van de 187 door hem opgespoorde schakingscasussen.

Deze studie bestaat uit acht hoofdstukken waarvan er vijf zijn opgedeeld op basis van verschillende types van schaking, of *schakingsfiguraties* zoals Hage ze benoemt en verklaart in hoofdstuk 3. Hage onderscheidt drie schakingstypes, waarvan er twee nog eens in twee subtypes worden onderverdeeld. Type 1 is de schaking die plaatsvond nadat de man en vrouw in kwestie een relatie hadden waarvan de familie van de vrouw niet op de hoogte was. In zo’n geval kon de schaking het gevolg zijn van de ontdekking en afkeuring van de relatie door de familie (hoofdstuk 4) of bedoeld zijn om de familie voor een voldongen feit te stellen door er nog voor de relatie werd ontdekt met elkaar vandoor te gaan (hoofdstuk 5). Tot type 2 behoren schakingen die plaatsvonden tussen koppels wiens families op de hoogte waren van hun relatie. Wanneer de ouders weigerden in te stemmen met een huwelijk, kon het paar samen beslissen om tot een schaking over te gaan (hoofdstuk 6) of kon de vrouw zich neerleggen bij de weigering van haar familie waarop de verlaten partner reageerde door haar te schaken (hoofdstuk 7). Het derde type behelst alle schakingen die het gevolg waren van een machtsstrijd tussen familieleden van het meisje (hoofdstuk 8). Elk subtype behandelt Hage aan de hand van een goed uitgewerkte casus die hij analyseert via het concept ‘eer’