

Geven aan kunst, kunst als gift

Studies over het mecenaat

De Academische Boekengids 43, maart 2004, pp. 11-12.

Mensen doen ook wel eens iets voor niets, meent de anglist Mark Osteen. Maar hij onderschat de rijkdom van de klassieke gifttheorie. Gevers krijgen altijd een beloning. Ook in de kunsten.

In 1916 ontving Willem Kloos voor zijn verjaardag duizend sigaren van zijn weldoener Frans Mijnsen, die deze gewoonte vijftien jaar zou volhouden. Als dank en tegengift nodigden de dichter en diens vrouw Mijnsen regelmatig uit voor een etentje. In haar prachtige studie *Geven om te krijgen* brengt Helleke van den Braber de vroegtwintigste-eeuwse mecenaatscultuur in de Nederlandse literaire wereld in beeld. Zij hanteert daarbij een breder mecenaatsbegrip dan onder kunsthistorici gangbaar is om de verhouding tussen opdrachtgevers en kunstenaars onder woorden te brengen. Mecenassen waren in haar optiek niet louter uit op prestige en macht, maar speelden ook een actieve rol in de culturele productie. Net als uitgeverijen, tijdschriften, boekhandels en literaire kritiek droegen ze bij aan de totstandkoming en de verspreiding van literatuur. Soms hielpen weldoeners ook bij het opzetten van alternatieve distributiesystemen. Zo kon in Engeland James Joyce terecht bij de nieuwe, door Harriet Shaw Weaver opgerichte 'Egoist Press', nadat maar liefst veertig uitgevers en twintig drukkers zijn werk hadden geweigerd.

In hedendaagse ogen bestaat er een duidelijk positief verband tussen succesvol schrijverschap en het verdienen van een aardige boterham.

De maatschappelijke betekenis van de vroegtwintigste-eeuwse mecenas kan niet los worden gezien van opvattingen over de verhouding tussen kunstenaar en maatschappij zoals die in de negentiende eeuw vorm kregen. In de bloeitijd van het tijdschrift *De Gids* werd aan literatuur een stichtende en opvoedende functie toegekend: de schrijver had vooral tot taak zijn lezers te wijzen op de manier waarop zij goede en oplettende burgers konden worden. Schrijvers die hun roeping niet combineerden met een maatschappelijke functie werden niet voor vol aangezien. Zo bekleedden Potgieter en Van Lennep eerbare functies als beurshandelaar en rijksadvocaat, Tollens deed in verf en Alberdingk Thijm had een winkel. Schrijven deden ze in de avonduren.

De generatie jonge schrijvers en dichters rond *De Nieuwe Gids* moest niets hebben van de 'nuttige' en hoogst moralistisch getoonzette producten van hun voorgangers. Bohémienschrijvers als Kloos, Verwey en Van Deysssel keerden zich bewust van de maatschappij af. Hun schrijverschap viel niet te combineren met een burgerlijk bestaan. Het volk was, volgens Van Eeden, 'kleinsteeds, bekrompen en vadsig' en gespeend van elk kunstzinnig gevoel. En Van Deysssel schreef: 'Wij hebben tienmaal meer verstand, meer deugd of wil, dan gij. - Wij zijn het opperst leven. Wij zijn de Koningen van het leven.' De Tachtigers richtten zich uitdrukkelijk tot een klein, select lezerspubliek. Kunst was onschatbaar en had niets met winstbejag noch met geld van doen.

In extreme vorm leidde deze opvatting ertoe dat een gebrek aan materieel succes doorging voor een bewijs van de hoge kwaliteit van de auteur. Dat is veranderd: in hedendaagse ogen - en zeker in die van bestsellerauteurs als Mulisch en Giphart - bestaat er een duidelijk positief verband tussen succesvol schrijverschap en het verdienen van een aardige boterham. Voor de Tachtigers gold het omgekeerde. Zo was Willem Kloos, die lange tijd leefde van giften van collega's en het grootste deel van zijn tijd in cafés doorbracht, oprecht gepikeerd toen Van Eeden voorstelde dat hij wellicht zijn productie wat kon opvoeren. 'Alsof mijn productie ooit afhankelijk is geweest, of kan zijn van de geldelijke beloning, die ik ervoor kreeg (...).'

In het begin van de twintigste eeuw ontbrandde in literaire kringen een debat over de vraag of schrijvers materiële ondersteuning verdienden of, zoals Multatuli, in nijpend gebrek op een tochtige zolderkamer van de pen moesten zien te leven. De vertegenwoordigers van de in 1905 opgerichte Vereniging voor Letterkundigen (VVL) namen aanvankelijk een minderheidspositie in. Het bestaansrecht van de Vereniging was nog geenszins vanzelfsprekend. Zo zag Albert Verwey 'stoffelijke belangen' van een auteur nog altijd als tegengesteld aan diens 'geestelijke belangen'. En voor Geerten Gossaert kon er maar het best helemaal niet worden gesproken van een verhouding tussen maatschappij en kunstenaar: 'Elke gezonde maatschappij stoot den kunstenaar uit; elke gezonde kunstenaar staat vijandig tegenover de maatschappij. (...)' Net als hoeren horen dichters paria's te zijn, die hun verheven werk hoogstens kunnen combineren met een onbetekenend bijbaantje om in elk geval brood op de plank te hebben. Geld bederft alles en iedereen. Kunst is een roeping, een zending, 'maar *nooit* een zaakje', zo meende Jan Greshoff. Het ironische is dat de meeste kunstenaars met zo'n verheven kunstopvatting uiteindelijk wel degelijk door anderen ondersteund en beschermd moesten worden. Bloem - een aperte tegenstander van elke vorm van auteursondersteuning - had het zonder de hulp van de 'Kring der Vrienden van J.C. Bloem'

vermoedelijk niet gered.

Ten tijde van de economische crisis raakten veel schrijvers in echte materiële nood. Er kwam een Voorzieningsfonds voor Kunstenaars bij wijze van alternatieve werkloosheidsverzekering. En het nieuwe Comité Kunst in Nood gaf een impuls aan de mogelijkheid van particulier mecenaat. Geleidelijk aan maakte - ook onder schrijvers - de opvatting dat kunst een zaak was voor de elite plaats voor de mening dat gemeenschapssteun aan de kunsten onontbeerlijk was voor het instandhouden van de cultuur. Tussen 1905 en 1940 keerde de VVL honderden toelages uit aan armlastige schrijvers. Velen sloten zich aan, onder wie Ina Boudier-Bakker, Top Naeff, Israël Querido, P.C. Boutens, Marcellus Emants, J.H. Leopold en Arthur van Schendel. In 1929 telde de VVL 237 leden. Een speciaal team beoordeelde wie de steun het meeste nodig had. Literaire kwaliteit was geen officieel criterium, alleen de ernst van de behoefte van de schrijver telde. Maar in de praktijk speelden literaire verdiensten wel degelijk een rol in de beoordeling, evenals een enigszins hanteerbaar karakter en (financiële) betrouwbaarheid, zoals Van den Braber aantoonde. Iemand die bekendstond als spilziek of nonchalant met geld kon het wel vergeten. En ook mensen die literair nog maar weinig hadden gepresteerd, maar toch hoog opgaven van hun verdiensten, hadden bij de VVL het nakijken.

Literaire kwaliteit was geen officieel criterium, alleen de ernst van de behoefte van de schrijver telde.

Frans Mijnsen (1872-1954) was behalve particulier mecenas zowel commissaris van de VVL als bestuurder van allerlei culturele organisaties. Daarnaast was hij een overtuigd socialist en SDAP-lid. Met zijn vriend Herman Heijermans stortte hij zich als jongeman in het Amsterdamse nachtleven en leidde hij enige tijd een bohémienbestaan. Na wat omzwervingen in het buitenland besloot hij zich aan te passen en ging hij het verzekeringswezen in. Zijn werk als assuradeur combineerde hij met een carrière als toneelschrijver, criticus en vertaler. Zo ontmoette hij tal van cultuur liefhebbers en kunstenaars met wie hij uitgebreid correspondeerde. In de loop der jaren ontwikkelde hij een omvangrijk netwerk aan relaties dat enkele decennia heeft standgehouden. Op de gastenlijst van zijn vijftigste verjaardag die Van den Braber heeft opgediept, staan 130 belangstellenden afkomstig uit onder meer de toneelwereld, de SDAP, de zakenwereld en de VVL. Zo waren daar gezaghebbende Tachtigers als Kloos, Van Deijssel, Verwey en Boutens, en leden van de jongere generatie zoals Carrie van Bruggen, A. Roland Holst en J.C. Bloem. Ook toneelvernieuwer Eduard Verkade en vormgever H.Th. Wijdeveld waren van de partij. Mijnsen was bovendien rijk en had veel literair prestige, onder meer omdat zijn eigen toneelwerk goed ontvangen werd. Tussen 1897 en 1942 ondersteunde hij tientallen schrijvers, acteurs, vormgevers en uitvoerend kunstenaars. Daarnaast gaf hij geld aan vier tijdschriften, zorgde hij dat theatermakers hun werk konden opvoeren en organiseerde hij tentoonstellingen voor zijn beschermelingen. Ook hielp hij buitenlandse kunstenaars, onder wie Arthur Schnitzler. Met veel van zijn beschermelingen ging hij langdurige relaties aan. Soms werden dit persoonlijke vrienden die hij regelmatig thuis te eten of te logeren uitnodigde. De steun werd ook wel in natura verstrekt, zoals blijkt uit die jaarlijkse doos sigaren voor Kloos. Daarnaast zorgde hij dat Querido de doktersrekeningen voor zijn zieke zoon kon betalen en zamelde hij geld in voor jarigen en jubilarissen. Die gingen daarvan dan op vakantie of, zoals Louis Bouwmeester in 1911, kochten een auto. Het standbeeld van Heijermans in het Vondelpark kwam er dankzij Mijnsens steun.

Sommige protégés schaamden zich voor de hulp. Zo vermeed Johan Broedelet het woord 'geld' in zijn brieven aan Mijnsen en sprak in plaats daarvan over 'dat andere' of 'het gezondene'. Ook Mijnsen zelf, die als bescheiden man bekend stond, hield zijn mecenaatsactiviteiten liefst verborgen. Dat lag anders voor een weldoener als René Radermacher Schorer (1888-1956), die zijn rol in het geheel niet onder stoelen of banken stak. Als jong assuradeur in Utrecht bouwde hij een omvangrijke kennissenkring op en raakte hij met tal van kunstenaars bevriend. Hij verzamelde bibliotheek uitgaven en literaire boeken, en maakte van zijn huis aan het Wilhelminapark een gastvrije ontvangstruimte en ontmoetingsplek. Ook van een van zijn verjaardagen, zijn zestigste, is een gastenlijst bewaard gebleven. Tot zijn vriendenkring behoorden schrijvers, beeldend kunstenaars en mensen uit het toenmalige Utrechtse culturele en maatschappelijke leven. Een greep uit de aanwezigen: Jaques Bloem, Johanna Diepenbroek, N.A. Donkersloot, A. van Duinkerken, Edgar Fernhout, Martinus Nijhoff, Gerrit Rietveld, Adriaan Roland Holst, Henriëtte Roland Holst, Charley Toorop en Victor van Vriesland.

Radermacher Schorer stond bekend als een buitengewoon kunstzinnig en belezen man die vooral de vernieuwende en experimentele kunst op alle mogelijke manieren wilde dienen. Zijn verheven kunstopvatting lag geheel in de lijn van de Tachtigers. Verfijnde literaire uitingsvormen waren slechts besteed aan de *happy few*. Van ideeën van cultuurspreiding moest hij niets hebben. Hij koos zijn protégés met zorg uit, en de meesten van hen hebben zich dan ook een blijvende plaats in de Nederlandse literatuur verworven. Zijn salon speelde daarin een belangrijke rol. Wie daaraan deelnam, wist zich verzekerd van interessante en belangwekkende ontmoetingen in de kunstwereld, en van verhoging van de artistieke reputatie. Omgekeerd ontleende ook Radermacher Schorer prestige aan deze bijeenkomsten; hij kon op die manier zijn netwerk verstevigen en uitbreiden en zijn positie in de kunstwereld verder versterken. Sommige relaties groeiden uit tot persoonlijke vriendschappen. Zo correspondeerde hij met Edgar Fernhout over diens nieuwste schilderijen, en fungeerde hij voor Hendrik Marsman als artistiek klankbord en persoonlijk raadsman. Toen Marsman in 1933 in een kunstzinnige en persoonlijke impasse geraakt was, adviseerde Radermacher Schorer hem een jaar naar het buitenland te gaan; in de tussentijd zou hij al zijn lopende zaken behartigen, inclusief het beheer over zijn bankrekeningen. Als dank en tegenprestatie schonk Marsman hem na terugkeer enkele manuscripten.

Een andere intensieve mecenaatsrelatie onderhield hij met Jaques Bloem. Zo bracht hij voor de zestigste verjaardag van de dichter met een comité van vrienden en kennissen een bedrag van f 2500,- bij elkaar. Ook zou Radermacher Schorer Bloems jaarlijkse belastingaanslag, de rekeningen van de kolenboer en van vele boekhandels, drankleveranciers en andere schuldeisers hebben betaald.

Willem Kloos was oprecht verontwaardigd toen Van Eeden voorstelde dat hij wellicht zijn productie wat kon opvoeren.

Mecenasen gaven hun gunstelingen duidelijk meer dan liefdadigheid alleen. Ze boden steun die werkomstandigheden, carrières en daarmee artistieke reputaties bevorderde. De mecenaatsrelatie moest voor beide partijen uiteindelijk winstgevend zijn. Beiden gaven om te krijgen. Dat *do ut des?* een algemene regel is die aan elke gift - materieel of immaterieel - ten grondslag ligt, had Marcel Mauss al in 1923 beweerd in zijn bekende *Essai sur le don*. De echt vrije gift is onmogelijk, omdat de gift zijn eigen beloning in zich draagt. Het systeem van de gift berust zowel op vrijheid als op de verplichting terug te geven: 'Material and moral life, and exchange, function within it in a form that is both disinterested and obligatory.' In zijn recente bundel *The Question of the Gift* bestrijdt de anglist Mark Osteen deze gedachte. De bundel bevat bijdragen uit letterkundige, filosofische en antropologische hoek. Door het benadrukken van wederkerigheid en de onontkoombare verwachting van een tegengift wordt over het hoofd gezien dat mensen ook wel eens iets voor niets doen, aldus Osteen. In zijn ogen wordt de uitwisseling van gift en tegengift in de klassieke gifttheorie en in latere formuleringen te veel gereduceerd tot een economische aangelegenheid. Om de ware aard van de gift te kunnen ontdekken, moeten we niet steeds de nadruk leggen op het economistische aspect van wederkerigheid, maar ook naar andere principes en motieven kijken. 'When we do, a different set of norms emerges, a set founded upon spontaneity rather than calculation, upon risk instead of reciprocity, upon altruism in place of autonomy.'

Eén van de vragen waarop hij in de bundel een antwoord zoekt, is in welke mate een kunstwerk als een echte, vrije gift beschouwd kan worden, het product van 'do' dus, zonder uit te zijn op 'des'. In een bijdrage over de flamboyante en decadente negentiende-eeuwse schrijver Gabriele D'Annunzio (1863-1938) gaat Nicoletta Pireddu op dit thema in. D'Annunzio beschouwde esthetische activiteit als een gift en cultiveerde een levenshouding van onvoorwaardelijke opoffering van de kunstenaar aan zijn kunst, zonder dat daar iets tegenover hoefde te staan. Het kunstwerk wordt zo een asymmetrisch gebaar, een offer van zowel het werk als zijn maker, waaraan elke overweging van berekenende wederkerigheid vreemd is. De kunstenaar is niet de eigenaar van het kunstwerk, maar een tijdelijke weldoener die de vrucht van zijn creatieve geest vrijelijk laat circuleren in plaats van er persoonlijk profijt uit te willen trekken. Steeds is D'Annunzio bang, zo blijkt uit zijn privé-mijmeringen, niet genoeg te hebben gegeven aan de wereld; de kunstenaar vindt immers uitsluitend vreugde in het overvloedig wegschenken aan anderen, zowel van zichzelf als van zijn kunst. Wereldse zaken als geld veracht hij, want geld staat haaks op passie en heroïek. Herkennen we hier iets van het pathos waarmee de Tachtigers hamerden op het verheven karakter van kunst? Ook voor hen was elke handreiking naar het gewone, laag-bij-de-grondse publiek een vorm van verachtelijk verraad en ook zij zagen een fundamentele tegenstelling tussen geld en kunst.

De kunstenaar vindt immers uitsluitend vreugde in het overvloedig wegschenken aan anderen, zowel van zichzelf als van zijn kunst.

In zijn nadruk op de spontaniteit en vrijwilligheid van de gift, op opoffering, echte generositeit, dankbaarheid, complexiteit en onvoorspelbaarheid, schiet Osteen zijn doel voorbij. Hij onderschat de rijkdom en nuance van de klassieke gifttheorie. Zo beweerde Mauss van meet af aan dat de gift zowel genereus als - bewust of onbewust - door eigenbelang gedreven kon zijn, en wel tegelijkertijd. Natuurlijk zijn giften vaak spontaan en weet een gever nooit precies of en wanneer er iets terugkomt. Dat het wedervaren van giften onvoorspelbaar is, dat het geven risico's en onzekerheid met zich meebrengt, en dat giften kunnen dienen als symbolisch medium om macht en prestige uit te drukken, is al te lezen bij Malinowski en Lévi-Strauss. Ook het belangrijke onderscheid tussen de subjectieve waarheid dat we geven zonder iets terug te verwachten en het objectieve (en empirisch aangetoonde) patroon van wederkerigheid waarop Bourdieu heeft gewezen, lag al besloten in de klassieke antropologische denkbeelden over de 'geest van de gift' die 'terugwilde' naar de plaats waar de oorspronkelijke gever vandaan kwam. Wederkerigheid werd hier geëxternaliseerd en geobjectiveerd en kwam zo los te staan van individuele drijfveren en motieven.

Het inzicht dat aan de gift de regel van wederkerigheid ten grondslag ligt, is niet hetzelfde als zeggen dat elke gift gebaseerd is op de ideologie van eigenbelang en koele kosten-batenanalyses. Dat de gift onvoorspelbaar is en vaak wordt ervaren als 'overbodig' ('dat had je nu niet moeten doen'), betekent niet dat er geen sociologische, psychologische en morele regelmatigheden achter schuilgaan. De mecenas gaf niet zozeer omdat hij van tevoren precies gecalculeerd had welke winst er voor hem in het literaire veld te behalen viel, maar omdat hij zich oprecht betrokken voelde bij kunst en kunstenaars. Dankbare kunstenaars gaven hun mecenasen manuscripten of lieten hen delen in hun sociaal of cultureel kapitaal, niet zozeer uit bewuste berekening, maar vanuit een complexe mengeling van altruïsme en eigenbelang. Zoals Mauss al zei: generositeit en eigenbelang zijn met elkaar vermengd bij het geven, en het is nu juist die combinatie die gever en ontvanger zo effectief aan elkaar bindt.

Aafke Komter is als bijzonder hoogleraar 'Vergelijkende studies van maatschappelijke solidariteit' verbonden aan de Universiteit Utrecht. Ook is zij Head of Social Science van het Utrechtse University College.

Besproken boeken:

Geven om te krijgen. Literair mecenaat in Nederland tussen 1900 en 1940
door **door Helleke van den Braber**.
Uitgever Vantilt. Nijmegen 2002.
411 pag., € 25,00

The question of the gift. Essays across disciplines
door **door Mark Osteen (ed.)**.
Uitgever Routledge. Londen & New York 2002.
320 pag., € 103,68

Literatuur:

M. Mauss, *The Gift. The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. Londen: Routledge (1990 [1923])