
Juist de elite heeft de klassieken verkwanseld

Cultuurpessimisme is van alle tijden. Cultuurpessimisme waarbij vooral jongeren de schuld krijgen van de neergang van de cultuur is dat ook. Het pessimisme komt meestal voort uit angst voor het verlies van geprivilegieerde posities. Die posities worden bedreigd, heel simpel, doordat met het ouder worden de macht onvermijdelijk zal overgaan in jongere handen. Soms wat eerder, soms wat later. Vaak is het nog het minst pijnlijk als het eigen nageslacht de macht overneemt —niet alleen de eigen kinderen, maar ook leerlingen en volgelingen. Maar ook dan is het vervelend als dit nageslacht gaandeweg eigen wegen zoekt. Onverdraaglijk is het evenwel als buitenstaanders, jongeren uit andere sociale groepen, die eerder weinig te vertellen hadden, de macht overnemen.

Elke samenleving, stationair en dynamisch, kent klassieken. Wat dit betreft is de verering in onze samenleving van klassieken als Erasmus en Bach niet heel verschillend van die van bepaalde voorouders in ‘primitieve’ samenlevingen. Mede door rituele herhaling in de verering hebben de klassieken een bindende kracht. Daarbij spelen in onze samenleving religieuze, politieke en artistieke instituties een grote rol.

In dynamische en expanderende samenlevingen is het onvermijdelijk dat bestaande klassieken gaandeweg naar de achtergrond verhuizen en andere naar voren komen. De laatste zijn veelal recente klassieken, maar niet altijd. Op plaatsten waar men gedeeltelijk opnieuw begint en de eigen geschiedenis nog slechts kort is en weinig interessant lijkt, oriënteert men zich ook wel op klassieken uit eerdere culturen, waarvan men vermoedt dat deze een stempel op de eigen cultuur hebben gedrukt. Dit is een zichzelf versterkend proces. In de Renaissance richten kunstenaars en geleerden zich op de cultuur van Grieken en Romeinen en gaven daarmee mede vorm aan de eigen toekomstige cultuur. Is de nieuwe cultuur blijvend succesvol, dan zijn het gaandeweg de meer recente klassieken die voorop komen te staan. In de ontwikkeling van de Westerse cultuur vanaf de middeleeuwen zit een grote lijn. Norbert Elias spreekt van een civilisatieproces. Onder meer Abram de Swaan en Cas Wouters zijn met aanvullingen gekomen. Bij Wouters gaat het om een beschrijving en analyse van een laatste stap in het civilisatieproces, waarbij formalisering over gaat in informalisering, terwijl de Swaan een theorie ontwikkelde over de wijze waarop ontwikkelingen in de cultuur zich stapsgewijs als een inktvlek uitbreiden naar steeds hogere niveaus. De grote lijn in hun denken pas ik toe op het verschijnsel van de verering van de klassieken.

Mede door technische ontwikkelingen nemen met de tijd bedrijvigheid en handel toe en daarmee competitie en samenwerking. Ook het bestuur wordt ingewikkelder. De onderlinge afhankelijkheid wordt groter. Dat geldt voor kleine en grote groepen; voor het gezin, een ploeg werknemers in een fabriek, de inwoners van een land en tegenwoordig ook voor de wereldbevolking. Men kan niet om elkaar heen. Vanwege de onderlinge afhankelijkheid op steeds hogere niveaus ontstaan er ook geweldsmonopolies op steeds hogere niveaus. Niet iedereen kan het recht in eigen hand nemen. Er bestaat een gezag dat kan straffen en

oorlogvoeren. Dit monopolie is tegelijk voorwaarde en drijvende kracht achter de ontwikkeling van bedrijvigheid, handel en bestuur. Voor de handel en het bestuur zijn regels nodig waarin mensen geloven. Dit betekent dat er in een steeds groter gebied naast lokale culturen ook een overkoepelende cultuur bestaat.

Er is een gezagscentrum dat helpt bij de vestiging, het onderhoudt, de bewaking en de verbreiding van deze cultuur. Het is een grotendeels virtueel centrum dat in een groot gebied de dienst uitmaakt. Er zijn weinig mensen aan de top en naar onder toe zijn er steeds meer deelnemers of vertegenwoordigers. Deze behoren tot lokale centra. (De termen 'gebied' en 'locaal' hoeven niet alleen naar geografische gebieden en locaties te verwijzen. Het kunnen ook sectoren van culturele bedrijvigheid zijn die niet aan de grond gebonden zijn, zoals een religie of tegenwoordig een financiële sector die over de hele wereld vertakkingen heeft.) Met de komst van steeds grotere samenlevingen en geweldsmonopolies op een steeds hoger niveau zullen lokale helden minder belangrijk worden. Nieuwe helden komen ervoor in de plaats. Soms wordt daarbij teruggegrepen op een vermeend breed gedeeld gemeenschappelijk verleden; vaker gaat het om nieuwe helden, die horen bij het meer recente verleden waarin de afzonderlijke samenlevingen ook al gezamenlijk geschiedenis hebben geschreven. (Op dit moment vormt een musicus als Bob Marley daar een goed voorbeeld van.)

Het is geen automatisch proces. Mensen geven het proces vorm, vertragen en versnellen het. De vestiging en handhaving van een bestaand geweldsmonopolie en de uitbreiding ervan over steeds grotere gebieden, waarmee het geweldsmonopolie tegelijkertijd naar een hoger en meer omvattend niveau wordt gebracht, is een proces met winnaars en verliezers. Toen de Romeinen de omliggende landen 'pacificeerden' werd hun cultuur met in begrip van hun helden over een steeds groter gebied verspreid. Tegelijk was er een fusieproces, waarbij ook de Romeinse cultuur veranderde door invloeden van buitenaf. En ook lokaal werd niet alles uitgewist. Locale helden en gebruiken lieten sporen na. Op termijn evenwel drukte de Grieks-Romeinse cultuur samen met de Romeins-Christelijke cultuur het grootste stempel op de cultuur van de toekomst. Dat blijkt ook uit de klassieken die voortleefden in de latere Europese cultuur.

Bij de militaire en economische overheersing door Europa van de rest van de wereld vond er een enigszins vergelijkbaar proces plaats. De eigen cultuur werd opgelegd. Maar vooral recent hervinden sommige van de overheerste gebieden een deel van hun roots en daarmee hun klassieken. Belangrijker nog is dat overheersing en homogenisering steeds meer plaats maken voor wisselwerking en heterogenisering. Dit is het gevolg van veranderende machtsverhoudingen, sterk toegenomen migratiegolven en de ontwikkeling en het gebruik van nieuwe elektronische media, zoals het Internet. Daarmee komen ook in de oude wereld de eigen Europese klassieken op de tocht te staan. De dominante positie van de Europese cultuur en de Europese klassieken is niet meer vanzelfsprekend en zij die veel te verliezen hebben maken zich zorgen en zijn meer dan ooit geneigd tot cultuurpessimisme. Soms organiseren ze ook vormen van verzet. Dat verzet blijkt onder meer uit pogingen lokale en Europese canons nieuw leven in te blazen.

Niet zozeer de huidige wisselwerking die volgt op het Europese en latere Amerikaanse

culturele imperialisme, maar de interne emancipatie beweging van het toenmalige proletariaat leidde al halverwege de 19de eeuw tot zorg bij de geprivilegieerden over de eigen posities. De motor achter deze beweging was geen militaire macht; het was de macht van de opkomende markten. Eerder dan in Europa, waar de burgerij op veel plaatsen nog druk doende was de eigen overwinning op de aristocratie te vieren, was de elite in de VS zich goed bewust van de gevaren voor de eigen positie en cultuur die de aldaar snel opkomende markten met zich meebrachten. Men profiteerde van de vrije markt, maar op cultureel gebied verafschuwde men de markt. (Henry James spreekt van 'monsters of the free market' en de 'vast crude democracy of trade'.)

Culturele markten worden pas echt bedreigend op het moment dat lagere groepen er toegang toe hebben. Dat is het geval als er door de ontwikkeling van nieuwe technieken massaproductie ontstaat. De massaal geproduceerde producten zijn goedkoop en op termijn profiteren ook de arbeiders mee van de toegenomen productiviteit. Hun koopkracht neemt toe. Ze krijgen een grote stem op de markten van goedkope massaal geproduceerde cultuurproducten. In vergelijking daarmee is de stem van de elite, ongeacht haar rijkdom, klein.

Ook voor het zover was, had de elite al reden tot zorg. Bij de in de loop van de 19de eeuw groeiende markten voor podiumkunst was het voor culturele ondernemers minder aantrekkelijk afzonderlijk kleinschalige podiumkunsten aan te bieden van een vermeend hoge kwaliteit. Ze waren geneigd om een mengselmoes van kunst en variété te brengen die een groter publiek aansprak en die daardoor winstgevend was. De hogere burgerij kwam zo minder goed aan zijn trekken en zijn kunstconsumptie leverde weinig distinctie op. Het antwoord in Europa was het buiten de commerciële markt houden van de eigen kunstkeuze. Het antwoord in de VS was het onttrekken van een deel van de culturele productie aan de commerciële markt. Het is een proces dat valt onder de door Arjen Appadurai gebruikte term de-commodificatie. In veel gevallen waren er toegangsprijzen, maar deze dienden er niet toe om het aanbod op de vraag af te stemmen. Hoge prijzen dienden de sociale uitsluiting, terwijl vooral in Europa lage prijzen werden ingezet om de eigen cultuur te spreiden. Dat laatste had weinig effect, omdat de sociale uitsluiting met niet-financiële middelen in stand bleef.

Lawrence Levine laat zien dat in de VS in de tweede helft van de 19de eeuw eerst gepoogd werd om met een systeem van abonnementen en garantiesubsidies een deel van de culturele ondernemers ertoe te bewegen om slechts een selectie van kunstproducten aan te bieden. Toen dit onvoldoende succes had, werden non-profit organisaties opgericht, die door de betrokken burgerij werden bestuurd en die uitsluitend deze selectie brachten. Men poogde met toenemend succes ook de eigen groep op te voeden en ervan te overtuigen, dat de doorsnee culturele ondernemer inferieure waar leverde die de hogere burgerij onwaardig was. De betrokken selectie werd tot hoge kunst, een kunst die op keurige en ingehouden wijze werd geconsumeerd. Daarmee was wat ik de hoge kunstperiode noem begonnen.

In feite werd er net als eerder al in Europa gekozen voor een vorm van splendid isolation. Het gedeelte dat aan de markt werd onttrokken werd gefatsoeneerd. Het werd keurige serieuze kunst. Het werd hoge kunst. Dat gold bijvoorbeeld voor Shakespeare die in de VS tot het eind

van de 19de eeuw nog op marktplaatsen werd gespeeld. De gewone man werd buiten de deur gehouden door sociale uitsluiting, een uitsluiting die bovenal effectief was door een ingehouden, formele en deftige sfeer. Waren opera, beeldende kunst, muziek en toneel onderworpen gebleven aan de vrije markt, dan zouden ze in het bezit zijn gebleven van vele sociale groepen en waren ze ongeschikt om distinctie te verlenen aan de toenmalige elite

In de VS zowel als in Europa was er nog een ander antwoord op de dreigende en gevaarlijke emancipatie van de gewone man. In de loop van de 19de eeuw werden de Europese klassieken op een voetstuk gezet en hun verering geritualiseerd. Deze klassieken werden tot genieën gemaakt. De traditie werd uitgevonden. (The invention of tradition is de titel van een door Eric Hobsbawm samengestelde bundel.) De klassieken bestonden altijd al. Specialisten en analyseerden inventariseerden het belang van hun werken voor het heden. Er werden lijnen van het verleden naar het heden getrokken. Nieuw waren evenwel de verering en de daarbij behorende rituelen. De klassieken in politiek, wetenschap en kunst moesten een orde brengen die inging tegen de wanorde van de markt en die de nieuwe naties een fundament gaf. Daarmee kregen de klassieken een samenbindende functie in een wereld die door de elite als chaotisch en bedreigend werd ervaren.

Vervolgens begonnen de klassieken bij te dragen aan een gevoel van saamhorigheid onder de bevolkingen van de nieuwe naties. Deze voelden zich betrokken voelen bij de geritualiseerde en openbare verering van de klassieken. Ze raakten overtuigd van het belang en de superioriteit van de klassieken en van de elite die zich met hen verbonden had, maar tegelijk namen ze niet of nauwelijks deel aan de consumptie van hun werken. Juist de splendid isolation droeg daarom bij aan de distinctiewinst die de elites ontleenden aan hun hoge kunst. Ze dwong (en dwingt) respect af. De protserige interieurs van de schouwburgen, concertzalen en opera gebouwen symboliseerden de macht van de elite. Vanaf de hoog geplaatste balkons keek de elite letterlijk en figuurlijk neer op het gepeupel. (Ook nu nog is het extreme verschil in interieur en exterieur van concertzalen als het Concertgebouw en de Melkweg veelzeggend.)

Tegelijk waren, in Europa meer dan in de VS, delen van de elite niet gelukkig met de splendid isolation van de hoge kunst. Voor hen was het antwoord op de dreigende gevaren veeleer het delen van de hoge kunst met de gewone man. Vooral voor sociaaldemocraten stond de verheffing van de arbeider voorop. De hoge cultuur moest gedeeld en gespreid worden al was het alleen maar om een tegenwicht te bieden tegen de verderfelijke massaal geproduceerde cultuurproducten, die op de vrije markt werden aangeboden. Vervolgens werd na de tweede wereldoorlog het cultuurspreidingsoffensief ondersteund door het grootste deel van de gebruikers van hoge kunst omdat daarmee overheidssubsidies verworven konden worden. Zo werd de hoge kunst buiten het regime van de markt gehouden. Zoals Abram de Swaan aangaf, had het cultuurspreidingsideaal een dubbele bodem. Het mislukken ervan droeg bij aan de distinctie van de hoge sociale groepen.

Belangrijk in het kader van dit essay is, dat de 'uitvinding' van traditie en canon en daarmee de vestiging van openbare klassieken in de tweede helft van de 19de eeuw heeft bijgedragen

aan de verstarring van het deel van de kunst dat de toenmalige elite tot dé kunst had gemaakt. Deze is het duidelijkst zichtbaar en het meest vergaand in de muziek. In de klassieke muziek is er in de 20ste eeuw geëxperimenteerd, maar deze experimenten zijn nooit echt ondersteund door het hoge publiek en de voormannen van de klassieke muziek. In de concertzalen is het ijzeren repertoire onoverwinnelijk. Tachtig procent van de opera's die nu worden opgevoerd zijn voor of rond 1900 gecreëerd. De 15 opera's die een gerenommeerd gezelschap als The Royal Opera House in Londen nu afficheert zijn exact de zelfde als die ze rond 1900 afficheerde. En bij de klassieke muziek is ook de productiewijze grotendeels dezelfde gebleven. De opkomst van de oude muziek werd weliswaar door deze kunstwereld als een revolutie ervaren, maar van buitenaf gezien was het eerder een rimpel in een glas water. Ook de consumptiewijze, niet alleen in de klassieke muziek en de opera, maar ook in toneel en dans, veranderde niet. Ze bleef formeel en daarmee worden andere sociale groepen tot de dag van vandaag uitgesloten.

Het antwoord op de opkomst van andere sociale groepen was defensief. Wat in de tweede helft van de 19de eeuw vaak met een misplaatst beroep op de geschiedenis tot maatgevend werd gemaakt, bleef maatgevend. De tijd werd als het ware stil gezet. Wat overdreven kan men zeggen dat de klassieken geleidelijk stuk gemaakt werden. Op korte termijn was de vestiging van de klassieken, de ritualisering van hun verering en de daarbij behorende onttrekking van de hoge kunst aan de markt succesvol in de zin dat ze de emancipatie van andere sociale groepen en hun onvermijdelijke re-creatie van de klassieken heeft vertraagd. Op termijn is ze onsuccesvol in de zin dat de culturele revolutie waarbij de oude elite haar macht kwijt raakt aan de eigen eigenzinnige offspring en meer nog aan andere sociale groepen nu meer totaal is dan ze anders geweest zou zijn.

In mijn nieuwe boek Van hoge naar nieuwe kunst betoog ik dat een formele consumptiewijze en formele sfeer minstens zo kenmerkend zijn voor hoge kunst als de aanwezigheid van gezagscentra en de onttrekking van deze kunst aan de werking van de markt. Wat dit betreft sluit de hoge kunstperiode aan bij een specifieke periode in het eerder genoemde civilisatieproces. Het is de periode waarin de formalisering onder de hoge sociale groepen een hoogtepunt bereikt. Een automatische en ontspannen inhouding van lichaam en emoties kenmerken het gedrag van de hoge burgerij. Dit komt mede tot uitdrukking in de buitengewone stille consumptiewijze bij klassieke muziek, opera, toneel en dans, maar ook in het ingehouden gedrag gedurende de pauzes en tijdens museumbezoek.

In een samenleving waarin door economische en technische ontwikkelingen mensen steeds afhankelijker van elkaar waren geworden was formeel gedrag noodzaak. Voor de elite gold dit nog het sterkst. Bedrijfsvoering en handel vereisten vertrouwen en daarmee ingehouden en voorspelbaar gedrag. In de loop van de 20ste eeuw zijn de interdependenties nog verder toegenomen. In de fabriek, op kantoor, in het verkeer, op straat. Alle sociale lagen hebben daar mee te maken. De automatische rigide inhouding van lichaam en emoties wordt nu contraproductief. Een flexibele inhouding is nodig. Formalisering slaat om in informalisering. Voor de kunsten betekent dit dat een informele consumptiewijze zoals bij popconcerten in de plaats komt voor de formele die typerend is voor hoge kunstevenementen.

De hoge kunst wordt nog steeds slechts op één wijze aangeboden en vooralsnog is er

hoegenaamd geen parallel aanbod ontwikkeld met een meer informele consumptiewijze, dat met behulp van een goede marketing aan jongeren en andere sociale groepen wordt aangeboden. Dit draagt bij aan het al enkele decennia snel teruglopende marktaandeel van de hoge kunsten in het bijzonder de klassieke muziek. In absolute termen bleef de schade tot voor een jaar of tien beperkt. Maar de laatste jaren is er een forse terugloop, vooral bij het klassieke concert. In het theoretische geval dat er niets verandert, zal het klassieke concert in 2005 van de culturele kaart verdwenen zijn. De kop van een persbericht bij de publicatie van een Brits-Amerikaans onderzoek is veelzeggend: “Classical music is in danger of losing whole generations of young people, who are turned off by the formality and elitism associated with its live performance.” De facto betekent dit dat de elite door het krampachtig vasthouden aan een formele consumptiewijze en door geen enkel respect te tonen voor andere consumptiewijzen meewerkt aan de verminderende aandacht voor de eigen klassieken.

De huidige behoefte van nationale elites om nationale en Europese canons weer een centrale plaats in de samenleving te geven komt mede voort uit zorg over het effect van globalisering op de lokale consumptie van cultuurproducten. Ook wat dit betreft zijn er geprivilegieerde posities in het geding. Het gaat niet langer alleen om zorg over de emancipatie van de eigen lagere bevolkingsgroepen met hun eigen massaal geproduceerde cultuurproducten, die als een gevaar worden gezien voor de eigen hoge kunst en daarmee voor de beschaving. De zorg en het cultuurpessimisme zijn nu ook het gevolg van de emancipatie van het voorheen door Europa met zijn klassieken gedomineerde deel van de wereld, waaronder de voormalige koloniën.

Ongetwijfeld hebben de overwinnaars van weleer een groter stempel op de culturen van buiten Europa gelegd dan omgekeerd. Maar tegelijk wordt er nu nieuwe geschiedenis geschreven, een wereldgeschiedenis, waarbij meer dan alleen de Europese klassieken een rol spelen. Ook met minder rituele verering blijft de invloed van de Europese klassieken groot, maar die invloed is verdund. Niet-Europese klassieken doen nu ook mee.

Met de toegenomen politieke en economische onafhankelijkheid van de landen buiten Europa hervinden deze landen nu eigen roots en lokale klassieken. De eigen cultuurproducten worden, vrijwel altijd in de vorm van crossovers met westerse culturele producten, de wereld overgestuurd en vinden in de goed geïnformeerde Westerse wereld gretig aftrek. Mede door toedoen van de culturele industrieën, die voor goedkope cultuurproducten zorgen, ontstaat er een wereldcultuur die alles behalve homogeen is, maar juist meer divers dan ooit tevoren. De Westerse wereld staat open voor de nieuwe invloeden en laat zich in cultureel opzicht verrijken. Vrijwel zeker wordt ze er op den duur sterker van. De enige vertragende factor is de isolationistische houding van de hoge kunstwerelden, die door grote sommen subsidie op de been gehouden worden.

Het hervinden van eigen roots en de export naar Europa zijn al vroeg begonnen. Een goed voorbeeld vormen de Verenigde Staten van Amerika, die al lang geleden in politiek en economisch opzicht onafhankelijk werden van de Europese landen. Het kunstminnende deel van de elite in de VS baseerde haar hoge kunst weliswaar uitsluitend op de Europese klassieken, maar deze elite met haar voorkeur voor Europese kunst was relatief klein, veel

kleiner dan de kunstminnende elite in Europa. (In de VS werd de eigen kunstkeuze afgeschermd van die van het volk, maar het volk opvoeden was onbegonnen werk. Anders dan in Europa is het cultuurspreidingsideaal daarom in de VS nooit sterk geweest.)

In de VS kregen de volkscultuur van de ex-slaven en de arme Europese immigranten een vervolg in wonderschone nieuwe kunstproducten, vaak onderlinge crossovers. De relatief democratische cultuurindustrie zorgde voor de verspreiding van deze nieuwe producten in de VS en Europa. De VS ontwikkelden een krachtige eigen kunst die tamelijk los stond van de Europese. Het was een kunst om trots op te zijn. Wat dit betreft is het veelzeggend dat anders dan in Europa de presidenten van de VS wel te koop lopen met hun liefde voor Rock (Bill Clinton) en Country (George Bush jr.), maar niet met een eventuele liefde voor klassieke muziek.

Dit soort genres werden succesvolle exportproducten, zozeer zelfs dat men inmiddels eerder van een cultureel imperialisme van de VS dan van Europa mag spreken. Deze ontwikkeling kan niet los gezien worden van de verschuiving van het militaire en economische machtscentrum richting oosten. Tegelijk blijken tot de dag van vandaag de nieuwe Amerikaans kunstproducten fris en volop in beweging te zijn. Grote groepen van de bevolking zijn betrokken bij de voortdurende vernieuwing van de producten, van hiphop tot breakdance. Het gaat weliswaar steeds meer om wereldproducten, maar de Amerikaanse inbreng in de artistieke vernieuwing is nog steeds groot.

Op dit moment liggen de bronnen van de verrijking van de kunst en cultuur, waar Europa van meeprofiteert, al lang niet meer alleen in de VS. Al in de eerste helft van de 20ste eeuw stroomde verfrissende wereldmuziek Europa binnen. Deze was afkomstig van de in cultureel opzicht zelfbewuster geworden Zuid Amerikaanse landen inclusief de Caraïben en Cuba. Mede door toedoen van de cultuurindustrie in de VS verspreiden bijvoorbeeld de Rumba en Merengue zich over Europa en vonden daar net als de Noord Amerikaanse Blues en Jazz gretig aftrek. En vanzelfsprekend werden deze genres vervolgens ook 'gelocaliseerd', dat wil zeggen dat eigen Europese roots een weg vonden in de nieuwe producten. Dit proces heeft zich na de tweede wereldoorlog voortgezet. De cultuur van steeds meer zelfbewuste landen van over de hele wereld dringt door in Europa en met de recente immigratie golven en de nieuwe elektronische media is dit proces alleen maar sterker geworden.

Er is een wereldcultuur ontstaan. Het is een gedeelde cultuur, maar ook een cultuur die lokaal steeds weer op eigen wijze vorm wordt gegeven. Zo bestaat er een voortdurende wisselwerking tussen import en export van culturele invloeden. Zowel de lokale cultuur als de wereldcultuur blijven zo in beweging. Mede door het Internet kent de wereldcultuur allerlei specialismen met over de hele wereld een betrekkelijk groot aantal deelnemers, ook al gaat het per stad om slechts een honderdtal liefhebbers. Dit geldt bijvoorbeeld voor diverse specialismen binnen de Elektro&Dance muziek. In de muziek worden sommige van deze specialismen opgepakt door independent labels en van enkele specialismen worden de producten gaandeweg, al dan niet in vereenvoudigde vorm, op grote schaal gedistribueerd door de majors. Deze grootschalige wereldproducten geven vervolgens weer aanleiding tot het ontstaan van nieuwe lokale producten. Met Arjun Appadurai kunnen we zeggen dat het

netto effect van al dit verkeer heterogenisering en localisering is en geen homogenisering. Ook Europa doet mee in dit proces. Maar haar invloed is minder creatief en omvangrijk dan mogelijk zou zijn geweest als de Europese elite niet al meer dan een eeuw haar muzikale klassieken had afgeschermd. Daarmee staan de Europese landen enigszins buitenspel en nemen minder dan andere landen deel aan het opwindende proces van de vernieuwing van de cultuur, aan het schrijven van nieuwe geschiedenis, niet alleen wereldgeschiedenis, maar ook lokale culturele geschiedenis.

Het is daarom niet helemaal onbegrijpelijk dat de lokale Europese elites, waaronder de Nederlandse, zich nu zorgen beginnen te maken over de rol van de Europese en nationale klassieken in eigen land en in de wereld en over de toenemende buitenlandse culturele invloeden. Ze proberen de eigen klassieken weer meer onder de aandacht te brengen. Men ziet immers dat landen van buiten Europa mede vanuit trots op eigen identiteit in staat zijn door localisering van wereldcultuur op eigen wijze nieuwe bijdragen te leveren aan die cultuur. Men vergeet evenwel dat de in cultureel opzicht meest invloedrijke landen, vaak ook kleine landen, zich wat betreft hun cultuur niet isolationistisch opstellen, maar juist actief deelnemen aan de wereldcultuur.

Als de nationale Europese elites de eigen klassieken weer meer naar de voorgrond willen brengen, heeft dat ook iets zeurderigs en hypocriets, omdat ze niet in de eerste plaats de schuld bij zichzelf zoeken, maar volstrekt ten onrechte de jongeren, de commerciële markten en de massaproductie de schuld geven van de verminderde zichtbaarheid van de eigen klassieken.

De huidige acties van de nationale Europese elites worden pas geloofwaardig en kunnen een positief effect hebben op de inbreng van de eigen klassieken in de lokale cultuur en in de wereldcultuur, als deze elites bereid zijn om de hand in eigen boezem te steken. Als ze bereid zijn om onder ogen te zien, dat een honderdjarige afzondering van de hoge kunsten veel kwaad heeft gedaan. Als ze bereid zijn de eigen klassieken vrij te geven en deze niet meer angstvallig proberen te beschermen tegen de nieuwe kunst en cultuur die op eigen bodem en vooral elders wordt ontwikkeld. Als men ophoudt met de hoe dan ook vruchteloze poging de geschiedenis stil te zetten. Net zoals een levende taal moeten de klassieken zwemmen, zich voortdurend laten herscheppen om in gezonde concurrentie zowel als samenwerking met nieuwe kunst en cultuur een krachtige bijdrage te kunnen blijven leveren aan de cultuur van de toekomst.

Het vragen van hernieuwde aandacht voor eigen identiteit en klassieken heeft bovenal pas enige kans van slagen als men begint met het tonen van respect voor de nieuwe kunst. Van techno tot hip-hop. Het heeft pas zin als men de eigen hoge kunst als het ware opengooit. Als men actief en met enthousiasme gaat meewerken aan de ontwikkeling van crossovers en parallele, minder formele aanbiedingswijzen waarbij jongeren zich thuis voelen. Dit betekent ook dat men in een samenleving waarin informalisering en onthiërarchisering al lang de boventoon voeren, niet meer moet pogen een nieuw soort verering van de eigen klassieken tot stand te brengen, maar op zakelijke wijze hun belang voor de eigen bewegelijke cultuur en de wereldcultuur probeert aan te geven. In de 21ste eeuw is er geen plaats meer voor helden en geniën. De tijd dat busten van Bach en Mozart een levenlang op de piano stonden is definitief

voorbij. Dus: niet langer zeuren; gewoon meedoen.

(Een aantal onderwerpen die ik in dit essay in vogelvlucht heb behandeld bespreek ik uitgebreider in mijn nieuwe boek Van hoge naar nieuw kunst. Dit boek verschijnt binnenkort bij de Historische Uitgeverij.)