
MOZART EN DE DOOD ALS ROMANTISCHE MYTHE*

S.F. Baekers

inleiding

In een brief aan zijn vader zegt de eenentwintigjarige Mozart van zichzelf:

"Ich kann nicht Poetisch schreiben; ich bin kein Dichter. Ich kann die redensarten nicht so künstlich eintheilen, daß sie schatten und licht geben; ich bin kein mahler. ich kann sogar durchs deüten un durch Pantomime meine gesinnungen und gedancken nicht ausdrücken; ich bin kein tanzer. Ich kann es aber durch töne; ich bin ein Musikus."¹

Met deze even ontwapenende als trefzekere zelfkarakteristiek stemt het beeld overeen dat latere generaties zich hebben gevormd: Mozart als musicus *tout court*, als mensgeworden muziek. Zozeer treedt zijn muziek op de voorgrond dat Mozart als persoon er bijna volledig door aan het oog wordt onttrokken. De schimmigheid van zijn trekken, die zelfs is terug te vinden in de geringe gelijkenis tussen de verschillende portretten van Mozart, heeft hem wellicht zo geschikt gemaakt voor mythevorming. Een belangrijke bijdrage daaraan is geleverd door twee romantische schrijvers,

* Simplificatie heeft vaak geleid tot een eenzijdig beeld van Mozart, waarin frivoliteit de boventoon voert. Daarentegen zal hier, in aansluiting bij de romantische visie van Poesjkin en Mörike, het accent worden gelegd op het ongrijpbaar duistere, dat niettemin nauw is verweven met de onalledaagse glans, die Mozart in zijn werk verspreidt. Onpeilbare diepte en levensblijve schittering zijn onlosmakelijk samengevoegd in Mozart. De kenschets, die hij aan zijn opera *Don Giovanni* gaf, kan daarom ook gelden voor zijn leven en werk. Door hun eenheid van smart en vreugde vormen zij een *dramma giocoso*.

Alexander Poesjkin en Eduard Mörike, die Mozarts 'aangezichtsloosheid' een dichterlijke invulling hebben gegeven. Maar hun Mozartportret voert ons merkwaardig genoeg wederom naar een lege anonimiteit: die van de dood.

In de door Poesjkin en Mörike geschapen romantische mythe zijn Mozart en de dood onlosmakelijk met elkaar verbonden. Zoals ieder geschilderd portret ontleent het poëtische beeld van Mozart zijn waarde vanzelfsprekend niet aan zijn feitelijke gelijkenis met de geportretteerde. Het wonder van de scheppende kunst is nu juist, dat zij het wezen kan tonen zonder natuurgetrouw af te beelden. Armer aan zeggingskracht is daarentegen vaak de goedgeijkende foto, omdat zonder het kleed van de verbeelding de feiten naakt blijven. In hoeverre de historische feitelijkheid aan diepte wint door het mythische perspectief toont ons het romantisch literaire Mozartbeeld.

de historische feiten

Dat Mozart een hechte relatie met de dood kan worden toegeschreven, laat zich met talrijke biografische feiten staven. Al op jeugdige leeftijd kwam hij met de dood oog in oog te staan. Nog maar net negen jaar oud overviel hem in september 1765 op de terugreis vanuit Engeland naar huis een ernstige koorts tijdens zijn verblijf in Den Haag. Hoewel hij op de rand van leven en dood balanceerde, bleef de jonge Amadeus op zijn ziekbed doorgaan met componeren.² Ook op zijn sterfbed, zo'n vijfentwintig jaar later, manifesteerde zich deze onbedwingbare scheppingsdrang bij Mozart, die letterlijk tot aan zijn laatste ademtocht in beslag genomen werd door zijn onvoltooid gebleven *Requiem*.³ Nauwelijks twee jaar na zijn Haagse confrontatie met de dood kon een overhaaste vlucht van de familie Mozart uit Wenen, waar een pokkenepidemie heerste, niet verhinderen dat Wolfgang met deze gevaarlijke ziekte werd besmet. In de schaduw van de dood teisterde hem bovendien een blindheid, die negen dagen aanhield.⁴

Behalve deze jeugdige ervaringen aan den lijve met de dood, ondergaat Mozart op latere leeftijd nog twee schokkende confrontaties, wanneer in 1778 zijn moeder en in 1787 zijn vader sterft. Zwaar treft het noodlot Mozart tijdens zijn concertreis naar Parijs, die hij in 1778 in gezelschap van zijn moeder onderneemt. Zijn financiële positie is nijpend geworden, terwijl zijn concerten een lauwe ontvangst in Parijs ten deel valt. Tot overmaat van ramp wordt zijn moeder geveld door een ziekte, waarschijnlijk een vorm van tyfus, die haar in korte tijd ten grave zal voeren. Wanneer zij gestorven is, durft Mozart, uit angst voor de ontwrichtende uitwerking van de jobstijding, zijn vader niet meteen de harde waarheid te berichten. Daarom stuurt hij eerst een brief aan *Abbé Bullinger*, een goede huisvriend van de familie in Salzburg, met het verzoek zijn vader

voorzichtig voor te bereiden op het overlijden van diens vrouw. In de aanhef van deze brief geeft Mozart uiting aan zijn hevige gemoedsbeweging: "Trauern Sie mit mir mein freund! - dies war der Trauerigste Tag im meinem leben - dies schreibe ich um zwei Uhr Nachts, ich muß es ihnen doch sagen, meine Mutter, Meine liebe Mutter ist nicht mehr!"⁵ Minder de vrije loop laat Mozart zijn emoties in de brief, die hij zes dagen later aan zijn vader schrijft. Het oogmerk daarvan is duidelijk. Met troostrijke woorden wil Amadeus het smartelijke verlies waaronder zijn vader gebukt gaat, dragelijker maken. Daartoe benadrukt hij, dat de dood niet te vrezen is, omdat hij de belofte van hereniging met het verlorene inhoudt. Het vooruitzicht van een gelukkiger dan het aardse samenzijn bepaalt Mozarts houding tegenover de dood: "Nur die Zeit ist uns unbekannt - das macht mir aber gar nicht bang - wann gott will, dann will ich auch."⁶

Een dergelijke vertroosting, die Mozarts band met de dood onthult, vinden we eveneens in een brief aan zijn vader, negen jaar later. In april 1787, amper twee maanden voordat zijn vader overlijdt, schrijft Mozart hem, dat de dood kan worden opgevat als "der wahre Endzweck unsers Lebens". Het naderende einde van zijn vader voorvoelend wil Mozart hem, zonder hem te verontrusten, bemoedigen door een bespiegeling, waarin hij zijn eigen relatie tot de dood uitspreekt. Vertrouwd als hij is met de dood, "mit diesem wahren, besten freunde des Menschen", heeft voor hem het sterven, zo onthult Mozart, "nichts schreckendes, ... sondern recht viel beruhigendes und tröstendes". Hoezeer het doodsbesef deel uitmaakt van zijn leven, blijkt ook daaruit, dat hij zijn vader bekend: "ich lege mich nie zu bette ohne zu bedenken daß ich vielleicht (so Jung als ich bin) den anderen tag nicht mehr seyn werde."⁷ Wanneer zijn vader overleden is, schrijft Mozart aan zijn zuster Nannerl: "Du kanst dir leicht vorstellen wie Schmerzhaft mir die trauerige Nachricht des gähen Todsfalles unseres liebsten Vatters war, da der Verlust bey uns gleich ist."⁸ Zijn emoties betugelend om Nannerl te ontzien geeft Wolfgang daarmee op ingehouden wijze blijk van de zware schok, die de dood wederom teweeg heeft gebracht in zijn kortstondige bestaan, dat ook zelf al bijna ten einde loopt. Uit de hier aangehaalde historische feiten laat zich aflezen, hoezeer Mozarts leven stond onder het teken van de dood.

de romantische mythe

In het middelpunt staat de band tussen Mozart en de dood ook bij Poesjkin en Mörike, die ieder op onovertroffen wijze een literair-mythisch gedenkteken voor de componist en zijn muziek van gene zijde hebben opgericht. Poesjkins eenakter *Mozart en Salieri* neemt daarbij de ten dode gedoemde schepper van het onaards vertroostende *Requiem* tot thema. En Mörikes novelle *Mozart auf der Reise nach Prag* heeft als melancholieke spil de schaduw van de dood, die reeds over Mozart ligt, wanneer hij de

grens van het leven overschrijdt in *Don Giovanni*. Veel van wat hun literaire mythe schildert, onttrekt zich zonder twijfel aan staving door historisch feitenmateriaal. Zo is bijvoorbeeld de suggestie van Poesjkin, als zou Salieri Mozart hebben vergiftigd, nooit bewezen, ook al heeft Mozart zelf kort voor zijn dood een verdenking in die richting gekoesterd en heeft Salieri, vermoedelijk in een vlaag van verstandsverbijstering, jaren nadien schuld bekend en uit berouw zichzelf het leven willen benemen. Evenmin is het waarschijnlijk, dat de wederwaardigheden die Mörike schetst, Mozart in werkelijkheid op zijn reis naar Praag zijn overkomen.

De kern van hun poëtisering laat zich niettemin in overeenstemming brengen met de historische feiten. Met hun mythe laten Poesjkin en Mörike de schimmige persoon van Mozart, die door de dood is getekend, opgaan in zijn etherische muziek. Daardoor treedt ook Mozarts trek van wereldvreemde afzijdigheid bij hen sterk op de voorgrond. Poesjkin benadrukt deze afzijdigheid en de daaruit volgende maatschappelijke onaangepastheid, wanneer hij Salieri laat verzuchten: "Die eeuwige lanterfant! ... O, Mozart, Mozart!"⁹, en wanneer hij Mozart laat bekennen: "Maar weinigen zijn wij, wij lediggangers/ Verkorenen, verachters van het nut/ Wij priesters die alleen de schoonheid dienen".¹⁰ Mörike beklemt oont eveneens de weinig profijtelijke onaardsheid, die de dood in zijn kielzog meesleept, als hij van Mozart zegt "... es wirkte eben alles, Schicksal und Naturell und eigene Schuld zusammen, den einzigen Mann nicht gedeihen zu lassen".¹¹

Belangrijk voor de vormgeving van de mythe is tevens de samenhang tussen het in het teken van de dood staande leven van Mozart en twee kroonjuwelen in diens werk: *Don Giovanni* en het *Requiem*. Met nauw verholten ontsteltenis vertelt Mozart in Poesjkins eenakter aan Salieri van de omineuze opdracht tot het schrijven van een dodenmis: "... daar staat een man in 't zwart/ Die hoflijk buigt en mij een *Requiem*/ bestelt, en weer verdwijnt ..." ¹² Als onheilspellende voorbode van een spoedig einde blijft de gedachte aan zijn duistere opdrachtgever Mozart achtervolgen. "Ach, dag noch nacht laat mij mijn zwarte man/ Met rust, en als een schaduw volgt hij mij/ Waar of ik ga; zelfs nu komt het mij voor/ Dat hij als derde hier aan tafel zit." ¹³ Wij weten nu, dat de geheimzinnige opdracht afkomstig was van een zekere graaf von Walsegg, die de door Mozart gecomponeerde mis valselijk onder zijn naam wilde laten uitvoeren. ¹⁴ Maar dat historische feit, waarvan Poesjkin en Mozart zelf nog geen kennis hadden, laat het angstaanjagende effect van de verschijning van de zwarte man onverlet. Poesjkins schildering lijkt daarom, ondanks de feitelijke lacune, toch in overeenstemming te zijn met de eigen ervaring van Mozart, die eveneens zijn mysterieuze bezoeker schijnt te hebben gehouden voor een afgezant van gene zijde, door wie - zoals door de stenen gast in *Don Giovanni* - het einde werd aangezegd. ¹⁵

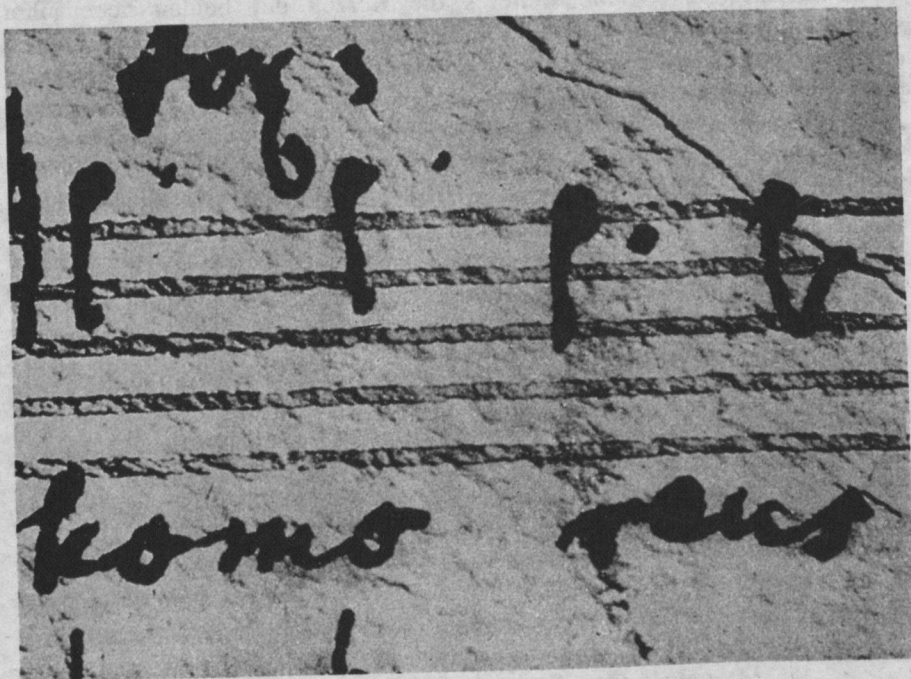
Ook Mörike schildert in zijn novelle de verwevenheid van dood en werk bij Mozart. Dat doet hij bijvoorbeeld in de scène, waarin Mozart een

privé-concert geeft ten kastele van de adellijke familie, die hem op zijn reis van Wenen naar Praag gastvrij onderdak biedt. Mörike beschrijft, hoe Mozart voordat hij aan het klavier een aangrijpend gedeelte van zijn pas voltooide *Don Giovanni* ten gehore brengt, de ambiance aanpast aan de muziek. "Er löschte ohne weiteres die Kerzen der beiden neben ihm stehenden Armleuchter aus und jener furchtbare Choral: 'Dein Lachen endet vor der Morgenröte!' erklang durch die Totenstille des Zimmers." De poëtische weergave van de muziek die dan klinkt, duidt met ongeëvenaarde zeggingskracht de koele eenzaamheid van de dood aan. "Wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht."¹⁶ En als Mozart zijn gehoor verhaalt van zijn gevoelens tijdens het componeren van de opera, blijkt eveneens duidelijk de samenhang tussen werk en doodsbesef. "Ich sagte zu mir selbst: wenn du noch diese Nacht wegstürbest, und müßtest diese Partitur an diesem Punkt verlassen: ob dir's auch Ruh im Grabe ließ?"¹⁷ Tenslotte laat Mörike de echo van deze noodlotsgedachte nog spoken door het hoofd van één der aanwezigen bij het concert, de gevoelige Franziska. Haar intuïtie onthult na het vertrek van Mozart, met de scherpste van de terugblik, de band tussen dood en scheppingsdrang. "Es ward ihr gewiss, so ganz gewiss, daß dieser Mann sich schnell und unaufhaltsam in seiner Glut verzehre, daß er nur eine flüchtige Erscheinung auf der Erde sein könne, weil sie den Überfluß, den er verströmen würde, in Wahrheit nicht ertrüge."¹⁸

enkele filosofische en muzikale aspecten

Waarom de romantische mythe van Poesjkin en Mörike zozeer het accent legt op de band tussen Mozart en de dood, laat zich verhelderen door de blik te richten op de filosofische achtergrond van het onderhavige thema. Ten tijde van Mozart beleefde het Verlichtingsdenken een hoogtepunt, dat als reactie de Romantiek en het Duitse Idealisme zou oproepen aan het begin van de negentiende eeuw. Voor de eeuwwisseling bevestigde de filosofie van Kant de emancipatie van het individu, die haar politiek-maatschappelijke neerslag vond in de Franse Revolutie. De grondslag hiervoor was anderhalve eeuw eerder mede gelegd door Descartes, die rationaliteit en subject op de voorgrond plaatste met zijn stelling: "cogito ergo sum", "ik denk dus ik ben". Met deze accentuering van het individu, werd een eerste stap gezet buiten de omvattende zekerheden, die waren verankerd in religie en dogmatiek. Niet langer zou de aan God toegedichte wereldorde, die tot over de grenzen van de dood reikte, als vanzelfsprekend worden aanvaard. Dit had dan ook een zwaarwegend gevolg voor de houding tegenover de dood. Door de aantasting van de omvattende goddelijke orde, ziet het individu zich teruggeworpen op zijn eigen eindigheid. Losgescheurd uit de totaliteit ontwikkelt de sterfelijke mens

eerst zijn individualiteit. Deze nieuwe centrale plaats van de dood, die ook Mozarts leven en werk tekent, zal zijn verscheurende invloed in verhevigde mate doen gelden in de Romantiek, die zich terugblikkend herkent in Mozart als voorloper.¹⁹



De laatste noten van het Requiem van W.A. Mozart

Behalve de geschetste voorwaarde van de individualiteit, is de dood ook haar vernietiger. Aan deze ondermijnende kracht van de dood ontleent het individu zijn eigen vermogen tot rebellie tegen het bestaande. Vooral bij de Romantici zal het verzet tegen consolidisering hoog geschreven staan in het vaandel, waarmee ze ten strijde trekken tegen de alledaagsheid van het Filisterdom. Maar ook bij Mozart zijn sporen te vinden van de tegendraadsheid en het revolutionaire élan, waardoor de in het teken van de dood staande individualiteit zich onderscheidt van de zelfgenoegzame kuddegeest, die zich moeiteloos conformeert aan de bestaande orde.

Zowel uit het leven als uit het werk spreekt een rebelse houding tegenover de bestaande orde. Weerspanning en eigenzinnig als Mozart was, kon hij zich niet voegen naar de luimen van zijn aanvankelijke broodheer, de autocratische aartsbischop Colloredo van Salzburg, die volstrekte onderdanigheid in dienstbetoon eiste. Het conflict tussen hen, dat niet kon uitblijven, leidde ertoe, dat Mozart zich als eerste grote componist zelfstandig in Wenen vestigde, met alle maatschappelijke risico's vandien.

Door zijn nonconformisme moest Mozart zich wel geestverwant voelen met de Figaro-figuur, het door Beaumarchais geschapen model van de opstandige individualist, die het onderdrukkende *ancien régime* danig in de tang neemt.

Weerzin tegen iedere vorm van dwang vormt ook de ruggegraat van de figuur van Don Giovanni. Zijn afkeer geldt niet alleen de gangbare moraal, die hij als schavuit en verleider tart, maar vooral ook de dood als vernietiger van alle individualiteit. De gecomprimeerde uitdrukking van deze rebellie is het halsstarrige *no*, dat aan het slot van de opera, vlak voordat hij ten ondergaat, Don Giovanni's laatste woord is tot de *Commendatore*, die hem als stenen afgezant van de dood commandeert tot inkeer en berouw te komen. In de gedaante van Don Giovanni's knecht Leporello weerspiegelt zich het gebrek aan gedweë volgzaamheid op een ander niveau. Als komische draai aan de tragiek van de opstandigheid, zet de opera in met de aria, waarin Leporello met zijn herhaalde *non voglio più servir* te kennen geeft, dat hij de verplichte onderdanigheid tegenover zijn meester meer dan beu is.

"Ich bin ein Musikus." Zo kenschetst, naar we zagen, Mozart zijn eigen wezen. We zouden hem dan ook geen recht doen, wanneer tot slot op zijn minst niet een indicatie van zijn muzikale baanbrekendheid zou worden gegeven. *Bon ton* is aan het begin van de tweede helft van de achttiende eeuw de hang naar eenstemmigheid en tonale eenvoud, waarmee de componisten uit de zogeheten *Mannheimse School* wilden afrekenen met de polyfone complexiteit van de Barok, die culmineerde in Bach. Deze onderschikking op melodisch en tonaal gebied doorbreekt Mozart door juist, tegen de tendens van zijn tijd in, terug te grijpen naar de fugatische vorm en door chromatische ondermijning van de tonale rigiditeit. Chromatische leidtonen, verminderde septiemakkoorden en enharmonische verwisselingen zijn middelen, waarvan Mozart zich bedient om de bestaande hiërarchische orde op losse schroeven te stellen. Als een spirituele astronaut doorklieft hij, buiten het bereik van de tonale zwaartekracht, de muzikale kosmos tot aan zijn uiterste grenzen.

Van zijn tonale durf levert Mozart sterke staaltjes in juist die werken, die zich wat betreft stemming en toonsoort laten associëren met de dood. Zo is er de grote fantasie voor piano in c moll, die met haar ontwrichtende begin ons berooft van alle tonale oriëntatie. Sprekend is ook het begin van de doorwerking van het laatste deel van Mozarts vermaarde symfonie in g moll. Daar raken zelfs onze moderne, niet weinig geblaseerde oren uit balans door de onverwachte opeenvolging van harmonische sprongen. En tenslotte is er het door Mozarts vroege einde torso gebleven *Requiem*. Het slot van het *Confutatis* daaruit bereidt troostend voor op de dood, wanneer de muziek zich met behoedzame chromatische schommelingen van de aardse zwaarte bevrijdt.

besluit

Uit de hier gegeven schets moge duidelijk zijn geworden, dat de romantische mythe om Mozart de kern raakt van zijn leven en werk. Even schimmig als de dood, die niettemin de kracht bezit, los te scheuren van het bestaande, is de tot muziek gèsublimeerde gedaante van Mozart. Zelf bij herhaling geschokt door de aanraking van de dood, vermocht hij in zijn werk de zwaartekracht van de alledaagse orde op te heffen. Fysieke en maatschappelijke teloorgang gaf hem, zoals we weten, tenslotte prijs aan de anonimiteit van het armengraf, waarin hij spoorloos verdween. Maar aangezichtsloos als de dood zelf leeft Mozart voort in de schoonheid van zijn muziek.

afkortingen

- HI. W. Hildesheimer, *Mozart* (Frankfurt am Main, 1980)
- LO. N. Loeser, *Mozart* (Haarlem/Antwerpen, 1959)
- MB. Mozart, *Brieven*, Uitgaven: Emily Anderson, *The letters of Mozart* (Londen, 1938). W.A. Bauer, O.E. Deutsch, *Mozarts Briefe* (Frankfurt am Main, 1960)
- MÖ. E. Mörike, "Mozart auf der Reise nach Prag" in: idem, *Werke* (Wiesbaden, s.a.)
- PA. B. Paumgartner, *Mozart* (Zürich, 1945)
- PO. A. Poesjkin, "Mozart en Salieri" in: A.G. Schot, *Van en over Poesjkin* (Amsterdam, 1968)

NOTEN

1. MB. 8 november 1777. De briefcitaten zijn overeenkomstig de schrijfwijze van Mozart.
2. HI. 381; LO. 39; PA.130
3. LO. 276 - 277; PA. 470
4. HI. 358; LO. 43
5. MB. 3 juli 1778. De gevoelsontlading lijkt oprecht en direct uit het hart te komen. Dat Hildesheimer in de aanhef van deze brief een opera seria-effect beluistert (HI. 86), valt eerder toe te schrijven aan zijn neiging tot psychologische ontmaskering, dan aan Mozarts klaarblijkelijke intentie.

6. MB. 9 juli 1778. De hier betoonde religiositeit staat op de drempel tussen onpersoonlijk getinte dogmatiek en het dóórbrekende élan van de moderne individualiteit. (Zie ook HI. 371-375)
7. MB. 4 april 1787
8. MB. 2 juni 1787
9. PO. 117. Hildesheimer spreekt van Mozarts "hartnäckige(n) Weltfremdheit" (HI. 79)
10. PO. 123
11. MÖ. 964
12. PO. 121
13. PO. 122
14. HI. 294; PA. 473
15. LO. 275
16. MÖ. 1006
17. MÖ. 1008
18. MÖ. 1011
19. Voor de juistheid van deze zelfherkenning valt geen objectief criterium aan te geven. De zelfprojectie van het latere in het vroegere lijkt, zoals George Steiner terecht stelt, een noodzakelijke voorwaarde voor geschiedenis te zijn. "Het is niet het letterlijke verleden dat ons beheerst, behalve misschien in biologische zin. Het zijn de beelden van het verleden. Deze zijn dikwijls net zo verfijnd van structuur en net zo selectief als mythen." (G. Steiner, *In de burcht van Blauwbaard* Ned vertaling van P. Bergsma (Bussum, s.a.) blz. 13. Op de verhouding tussen historische objectiviteit en mythe wordt dieper ingegaan in mijn artikel *Geschiedende Vrijheid* in *Groniek* 103/104, *Tijd*). Ontegenzeggelijk is er een duidelijk verschil aanwijsbaar tussen de 'Empfindsamkeit' en 'Sturm und Drang', die de kentering in het Verlichtingsdenken ten tijde van Mozart aankondigen, en de extreme verscheurdheid en individualiteit van de romantische 'spleen' aan het begin van de negentiende eeuw. Niettemin kan het ontstaan van de vroege Romantiek niet worden losgemaakt van de zelfreflexie, die grotendeels was geïnspireerd op de literaire interpretatie van de voorafgaande periode door dichters als Byron en Poesjkin, voor wie Mozart en zijn Don Giovanni-figuur een sleutelpositie innemen. In hun terugblik kon zo aan de dag treden, wat in Mozart besloten lag, maar voor zijn tijd verborgen bleef. Opmerkenswaard is in dit verband, dat zelfs een nuchtere biograaf als Hildesheimer deze onthullende betekenis van de romantische Mozartduiding onderkent (HI. 278). Evenzo beklemtonen Loeser en Paumgartner de waarde van de door Poesjkin en Mörike geschapen literaire mythe, ongeacht de feitelijke tekortkomingen ervan (LO. 224; PA. 52).

BOEKHANDEL

- * P.Brown The body and society. Men, women and sexual renunciation in early christianity" f134,25
- * M. Bloch Pleidooi voor de geschiedenis of geschiedenis als ambacht, f29,50
- * J.I. Israël Dutch primacy in the world trade 1585-1740, f185,85
- * P. Ariès & G. Duby (ed.) Geschiedenis van het persoonlijk leven (dl. 3) Van de renaissance tot de Verlichting, f75,-
- * B. Dijkstra Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture, f43,75
- * H.J. Keuning De Groninger Veenkoloniën. Een sociaal geografische studie, f39,50. Herdruk van de dissertatie van H.J. Keuning uit 1933.
- * F. van Vree De Nederlandse pers en Duitsland 1930-1939. Een studie over de vorming van de publieke opinie, f49,50
- Bigrafisch woordenboek van Nederland (deel 3), f98,-

GODERT WALTER

Oude Ebbingestraat 53
9712 HC Groningen
050 122523

Uw kopieerwerk is beter af bij RCG

- kopieën vanaf 7 cent
- de snelste copyservice
- kleurenkopieën
- computerverhuur
- laserprintservice
- faxservice



A-straat 16, Groningen

tel. 050 - 14 43 01

Steentilstraat 49, Groningen

tel. 050 - 18 41 74