Henk Gras

Theater: vermaak voor alle burgers?

De casus Rotterdam, 1773-1916

Inleiding

In de bundel *De stijl van de burger* onder redactie van Remieg Aerts en Henk te Velde wordt de Nederlandse burgerlijke cultuur sinds de late middeleeuwen tot op zekere hoogte beschouwd als een continuüm, maar vooral geschetst vanuit het perspectief van verandering.[1] Poorterrecht wordt een streven naar staatsburgerschap; vrouwen werken, werken niet en komen weer op de werkvloer terug; en de burger verandert zelfs in zijn tegenbeeld: de kunstenaar. Toch kan de vraag rijzen: hoe ingrijpend waren al die veranderingen in burgerlijke waarden en levensstijl nu eigenlijk ten opzichte van de continuïteit op lange termijn?[2]

Mijn bijdrage aan de discussie over continuïteit en verandering in de stijl van de burger betreft de samenstelling van het theaterpubliek in Rotterdam in de periode 1773-1916. Theater is een interessante 'burgerlijke' instelling die zowel gezien kan worden vanuit het perspectief van de 'lange duur' als dat van verandering. Vond rond 1650 een groot deel van de stedelijke bevolking het theater een kapel van de Duivel, rond 1750 was het een tempel van de kunst en een leerschool voor het volk, om in 1850 bijna-extatische gevoelens op te wekken middels de klanken van een nieuw autonoom *Gesammtkunstwerk*. Toch veranderde er niets wezenlijks

1 Remieg Aerts en Henk te Velde ed., *De stijl van de burger. Over Nederlandse burgerlijke cultuur vanaf de Middeleeuwen* (Kampen 1998).

2 Doordat het aristocratiseringsproces dat vanaf de Bourgondisch-Habsburgse tijd tot en met de negentiende eeuw ook onder de Nederlandse burgerij een rol speelde nauwelijks serieus wordt betrokken in het onderzoek, is het geschetste beeld van de ontwikkeling van de burgerlijke cultuur m.i. niet erg overtuigend. Zie hiervoor o.a. Hans Cools, *Mannen met macht. Edellieden en de moderne staat in de Bourgondisch-Habsburgse landen, ca. 1475- ca. 1530* (Zutphen 2001), J. Aalbers en M. Prak (red.), *De bloem der natie. Adel en patriciaat in e noordelijke Nederlanden* (Meppel 1987), en recente studies van Rob van der Laarse, o.a. in deze *Groniek*. Binnen burgerfamilies kwam het type van de decadente edelman van de achttiende eeuw terug in de vorm van de 'dandy'. Zie R. de Ruig, *In de schaduw van de grand seigneur* (Utrecht 1984).

in de theaterarchitectuur, de aard van het gebodene en – zo zal ik betogen – de samenstelling van het theaterpubliek. Al meer dan een eeuw hebben theaterhistorici keer op keer beweerd dat de samenstelling van het schouwburgpubliek in de negentiende eeuw aan sterke veranderingen onderhevig was: in verschillende tijdvakken zou de schouwburg door totaal verschillende sociale strata van de burgerij zijn gedomineerd. In dit artikel zal ik op basis van empirisch materiaal aantonen dat dit een mythe is. Uit een schets van het Rotterdamse theater- en concertpubliek uit 1844 zal blijken dat ook tijdgenoten zelf graag beweerden dat burgers van verschillende sociale komaf zich duidelijk in smaak en gedrag van elkaar onderscheidden. Maar waren de verschillen daadwerkelijk groter dan de overeenkomsten?[3]

De *Physiologie van Rotterdam*: standsverschillen, leefstijlen en consumptie van cultuur

Wie de stedelijke standsverhoudingen in de eerste helft van de negentiende eeuw bestudeert, stuit op de bekende *Physiologieën* die in 1843-1844 geschreven zijn voor Den Haag, Amsterdam en Rotterdam. Ze beschrijven het stadsbeeld en het stadsleven, inclusief de sociale verhoudingen. In deze boekjes structureren categorisering en differentiatie het vertoog. De Rotterdamse *Physiologie*, die in 1844 in twee deeltjes met ten minste drie auteurs verscheen, bespreekt bijvoorbeeld in vier hoofdstukjes de van elkaar verschillende leefstijlen van de 'Huip', de 'Piet', het 'fatsoenlijk jongmensch'

3 Mijn project, 'theater als kerker van de lange duur' tracht, op basis van seriële data een empirisch beeld te geven van de ontwikkeling van theaterbezoek en de samenstelling van het publiek van ca. 1700 tot het einde van de twintigste eeuw. De eerste tranche en min of meer de ruggengraat van dit project is het archief van de drie elkaar opvolgende Groote Schouwburgen en dat van de toneel- en operagezelschappen in Rotterdam (1773-1916). De belangrijkste bevindingen zijn gepubliceerd in een drietal artikelen. De volgende alinea's zijn op deze artikelen gebaseerd. Henk Gras en Philip Hans Franses, 'Theatre-going in Rotterdam, 1802-1853. A statistical analysis of ticket sales', *Theatre survey* 39 (1998) 73-98; Henk Gras, Philip Hans Franses, Marius Ooms, 'Did men of taste and civilization save the stage? Theatre-going in Rotterdam, 1860-1916. A statistical analysis of ticket sales', *Journal of social history* 36 (2003) 615-655; Henk Gras en Harry van Vliet, 'Paradise lost nor regained. Social composition of theatre audiences in the long nineteenth century', *Journal of social history* 38 2004) 471-512.

en de 'Jan'.[4] De 'Huip' is daarbij de ongeschoolde werkman en 'Piet' is de aanstellerige middenstander. Het accent ligt op de 'Jan' en het 'fatsoenlijk jongmensch'. Deze types worden verwant geacht, al zijn de niet expliciet gemaakte verschillen sterk. De 'Jan' is een zoon van een gevestigd koopman-reder en een jonge stadsaristocraat. Het 'fatsoenlijk jongmensch' is een "jeune talentée" uit de betere middenstand.[5] Hij verkeert met 'Jannen' maar blijft uiteindelijk een buitenstaander en ontwikkelt daardoor een specifieke habitus: als enige type kent hij de romantische verliefdheid en als enige heeft hij een dubbel bewustzijn van zijn eigen existentie.[6] Als de Physioloog, mét Bourdieu, gelooft dat sociale structuren de mentale determineren, dan komt de romantiek voort uit de poging van onbemiddelde fatsoenlijke getalenteerden om hun sociale klasse te ontstijgen.

De *Physiologie* differentieerde het theaterpubliek onbekommerd naar welstandsklasse of leefstijl, zonder die criteria goed te onderscheiden: het ging om 'rijken', 'welgestelden', 'Pieten', 'onze' theaterbezoeker en de minvermogenden. De 'rijke' kwam niet bij de Hollandse voorstellingen in de Schouwburg, maar bezocht trouw de opera en juichte alles toe – als het maar van buitenlandse herkomst was.[7] De 'welgestelde' prefereerde om reden van nationalisme het Hollands toneel, maar was niet geabonneerd. 'Pieten', die in deze passage specifiek als ambachtsbazen worden geïdentificeerd,[8] abonneerden bij het Hollands toneel. Ze zaten op de eerste banken van de parterre of stonden in de looppaden. Daar brachten ze "met krachtige woorden hun oordeel uit, waarbij een voormalige vertaler (...) den hoofdtoon voert, en nu en dan met een 'a jakkes!' het teeken geeft tot een algemeen fluitkoncert".[9]

4 De *Physiologie van Rotterdam door twee Rotterdammers* verscheen in Den Haag, bij Mingelen. Het eerste deel wordt door een traditie die teruggaat tot 1860 toegeschreven aan Goose Wijnand van der Voo en Jean Theodore Dutilleux. De auteur van het tweede deel is onbekend. Hij had vaak een geheel andere kijk op zaken die in het eerste aan de orde waren, bijvoorbeeld de definitie van de standen.

5 Enkele aanhalingstekens lichten een woord eruit, dubbele aanhalingstekens geven citaties aan.

6 Hij krijgt de koopmansdochter die hij bemint nooit en blijft ongehuwd; hij doet alsof hij een wildebras is met drank en vrouwen, maar leeft een degelijk bestaan.

7 *Physiologie van Rotterdam,* II, 65.

8 In het hoofdstuk 'de Piet' was de groep breder.

9 *Physiologie,* II, 66. De suggestie is dat de lezer hier herkent om wie het gaat. De voormalige vertaler zou wellicht kunnen slaan op J.G. Litzau, vertaler en hoofdman van de Rotterdamse rederijkerskamers, of op Alex van Ray jr., wiens vader vertaler van toneelstukken was geweest voor de Zuid-Hollandsche Tooneelisten en die ook actief was in de rederijkerij.

De laag daaronder wordt "onze schouwburgbezoeker" genoemd, maar het is niet geheel duidelijk wie de auteur, waarschijnlijk een kantoorbediende, daaronder verstaat. Bij "onze schouwburgbezoeker" kan gedacht worden aan de 'burgers der tweede en derde klasse', oftewel marginale winkeliers en handelaars, kroegbazen, venters en gespecialiseerde ambachtslieden in dienst van 'bazen'. Ze kwamen uitsluitend voor de opwinding die een fiks gruwelstuk ze kan geven. Over de minvermogenden ('Huipen') in de "grote schouwburg" wordt niets meer gezegd.

'Rijken' prefereerden opera en de klasse ná de 'Pieten' sensationele melodrama's. Maar waar hielden de 'welgestelden' en de 'Pieten' die allebei het Hollands toneel bezochten dan van? Genoten de 'welgestelden' wellicht van burgerlijke drama's van Von Kotzebue en Iffland, auteurs van 'zedelijke' tragikomedies als *Menschenhaat of Berouw* en *De Speler, of Revange Praag*, die in de eerste helft van de eeuw een goede naam hadden? Onderscheidden de 'Pieten' zich daarvan door bijvoorbeeld 'historische' melodrama's als *Liefde en Wraak, of een Tweegevecht ten Tijde van Kardinaal Richelieu* of *Gaston van Frankrijk, of de Man met het IJzeren Masker* te verkiezen? Dergelijke vragen kunnen niet goed beantwoord worden en ook de sociale samenstelling van het publiek blijft in de *Physiologie* verrukkelijk vaag.

De differentiatie van het Rotterdamse schouwburgpubliek in de *Physiologie* wordt er niet duidelijker op als blijkt dat de juist besproken opmerkingen in het tweede deel niet sporen met enkele losse opmerkingen in het eerste deel, dat hoogstwaarschijnlijk door andere auteurs is geschreven. 'Pieten' worden daar helemaal niet met de cultuur van de grote schouwburg in verband gebracht. Zij worden in het eerste deel juist beschreven als de ziel, het merg en het bot van de liefhebberijkomedies en publieke bals.[10] In het tweede deel wordt die rol echter opgedrongen aan de Huipen. De *Physiologie* plaatst die Huipen in 'volksschouwburgen' waar ze Ducis' bewerking van Shakespeare's *Othello* zien, opgevoerd door standgenoten. Met andere woorden: juist de positie van de 'brede middenklasse' in het Rotterdamse theaterleven blijft onduidelijk en dat geldt ook de grens tussen kleine burgerij en de arbeidende klasse.

Inzake het concertpubliek, is de verhouding tussen 'stand' en 'smaak' nog problematischer. De *Physiologie* maakt een simpel onderscheid tussen concerten die door Nederlandse musici werden gegeven en concerten die door buitenlanders werden gegeven. Dat staat voor lege respectievelijk volle zalen. Concerten – dat wil zeggen de concertzalen in de Bierstraat en aan

10 *Physiologie*, I, 137.

de Oppert – worden alleen met de elite verbonden. Alle sociale groepen daaronder zouden 'straatliederen' prefereren, aldus de *Physiologie*, die tegelijkertijd beweert dat juist de minder welgestelde bij concerten de muziek op (gevoels-)waarde te schatten: "Gebeurt het soms, dat een onbedacht kantoorbediendetje, zijne voeten in die zalen zet, dan is hij er even goed t'huis als een afgedwaald schaap onder eene partij wolven."[11] In tegenstelling tot de elite komt hij hier "om zijne ziel te verlustigen en door de Goddelijke harmoniesche toonen der muzijk te streelen."

> "Te midden van al die schoone vrouwen in haren feestdosch, en al die heeren in hun zondagspak, stond hij daar, afgezonderd in een hoek, geheel gevoel, en als een traan van aandoening langs zijne kaken leekte, zijne blozende kleur uit aandoening verdween, of zijne zenuwen in werking geraakten, dan lachten zij, die rijke apen, die niet weten wat schoon is, en geen ander begrip van muzijk hebben, dan systematische zamenflensing van eenige akkoorden!"[12]

Stand, smaak en expertise: een vaste relatie?

Als we de *Physiologie* mogen geloven dan cultiveerden de verschillende sociale groepen in de Rotterdamse maatschappij – de 'Huip', de 'Piet', het 'fatsoenlijk jongmensch' en de 'Jan' – elk een geheel eigen vorm van cultuurconsumptie. Om deze toegeschreven verschillen nog scherper in beeld te brengen, kunnen we de typeringen in het tweede deel van de *Physiologie* – als gedachte-experiment – in verband brengen met de psychoanalytische theorie dat cultuurconsumptie op vier manieren kan plaatsvinden: vanuit een orale, anale en fallische preoccupatie of als sublimatie. De Huipenvoorstelling van Ducis' *Othello* in de volksschouwburg wordt beschreven onder het aspect 'consumptie', maar nauwelijks die van cultuur. In de keuze voor een typisch burgerlijk cultuurproduct als deze Shakespeare-bewerking lijken de Huipen zich te willen conformeren aan burgerlijke waarden. Dat is echter oppervlakte: het product *wordt* de Huip aangeboden door een toneelgezelschap en waarschijnlijk wordt vooral de producent door die waarden gemotiveerd. De Huip eigent zich het product echter op geheel eigen wijze toe. Hij voegt zich niet naar de burgerlijke receptienorm bij uitstek, het 'in- of meeleven' en de waarde die daarin wordt toegekend aan het 'opgaan

11 Ibidem, II, 68-69.
12 Ibidem, II, 69-70.

in' de wereld van het drama om daarmee een emotionele leer-ervaring te zoeken. De Huip voegt, zo blijkt uit de beschrijving in de *Physiologie*, een uitgebreide sub-tekst toe aan het drama: hij communiceert met de acteurs en toont scepsis ten aanzien van de verbeelde wereld, inclusief de waarden die de burger daaraan hechtte: "het publiek geneert zich hier volstrekt niet; wordt er gezongen, dan zingt het meê, wordt er bulderend gedeklameerd, dan roept het: 'Schreeuw maar zoo niet, we hooren je wel!'"[13] Als "een gerenommeerde *Huip*" een "monsterrol" moest spelen, betoogt de *Physiologie*: "Het was hem naauwelijks vergund 'ja' of 'neen' te zeggen, of bijna het gansche *auditorium* riep aanmoedigend: *bravo* GERRIT! *Hou je maar taai!*"[14] Rekenen we de luidruchtige communicatie mee, die het publiek met hun baby's en blaffende honden onderling aan de ook al niet stille communicatie tussen toeschouwer en acteur toevoegt, dan kan er eerder gesproken worden van een sociaal ritueel, waarin de toe-eigening van burgerlijk cultuurgoed slechts een aspect is. Acteurs en tekst zijn een aanleiding voor een 'gezellig samenzijn'. Centraal staat de dagelijkse prioriteit van Huip: het rondgaan van eten en drinken is een saillant aspect van de voorstelling. Vanuit een psychoanalytisch perspectief kan de consumptie van cultuur van de Huip 'oraal' geclassificeerd worden: het theatrale genot functioneert in dienst van de bevrediging van de meest primaire behoefte.

De Piet stelt zich anders op. Is hij volgens de *Physiologie* in eigen 'gezellige' kring juist gemaniëreerd en opgesloten in regels van etiquette, ten aanzien van acteurs en actrices wenst hij zoals we zagen zijn macht te tonen met fluitconcerten en een krachtig 'a jakkes!' Agressieve tendensen kenmerken zijn gedrag in de schouwburg en hij is meer gericht op de wijzen van opvoeren dan op de gevoelens die de theatrale wereld bij hem op moet roepen na de overgave aan de illusie. Aan spot en afkeuring wordt luid uiting gegeven. De houding waarmee Piet het theatrale veld gebruikt is er één van rangordebevestiging. De scatologische uitroep 'a jakkes' zou zijn esthetisch genot als een 'anaal' genot kunnen classificeren: het theatrale genot functioneert in dienst van de bevrediging van de behoefte aan primitieve zelfbevestiging, de behoefte aan rangordebevestiging, controle en machtsuitoefening.[15] De Jan

13 Ibidem, II, 73.

14 Ibidem, II, 75.

15 Sinds Sir John Harington met zijn verhandeling over het toilet in de tijd van Elizabeth I (*The Metamorphosis of Ajax*, 1596) een golf van strontgrappen losmaakte, is a-jakkes een bij uitstek scatologische term. Voor straf moest hij van de Majesteit de *Orlando Furioso* vertalen, wil de legende.

gebruikt alle openbare vermaken, ook van niet theatrale aard, om de vrouw te bejagen.[16] "Hij weet dat hij als een' losbol te boek staat" en "hij kent de tempels, waar der schoonheids-godin wordt geofferd, op zijn duimpje (...) op eenen prik weet hij, wáár en wanneer 'nieuwe koopjes' zijn gearriveerd, en velt een juist oordeel over derzelver innerlijke en uiterlijke waarde"; hij weet u te zeggen "waar gij mooie dienstmeisjes vinden kunt; welke burgermeisjes door *lieve bakkesjes* uitmunten; maar bovenal kent hij de dametjes uit den deftigen stand". "Hij bezoekt den schouwburg, om lieve artistes te zien en te spreken; want er is geene tooneelspeelster, zangeres, of danseres, welke hij niet, hier of daar heft aangetroffen." Graag fluistert hij op publieke bals gaarne "beminden *bon mots*" in de oortjes van Piettinnen en hij gaat ter kerke "om de lieve dames te zien".[17] Zijn esthetisch genot is binnen deze interpretatie dus een 'fallische' genieting.

Het 'fatsoenlijk jongmensch' verlustigt alleen zijn ziel. Voor hem staat het gebruik van het theatrale veld ten dienste van het bevredigen van een tekort. Zijn esthetisch genot, dat hem de tranen over de wangen doet biggelen en diepe zuchten doet slaken bij een muziekstuk, kan worden gezien als Freudiaanse sublimatie. Het compenseert een gebrek aan seksuele bevrediging, zonder dat hij, zoals de Huipen en de Pieten, uit frustratie terugvalt op de vroegere stadia van anale of orale bevrediging. Zijn agressie over zijn sociale positie beheerst hij (al is die zeker aanwezig) en drank en spijs gebruikt hij matig. Zijn lichaam heeft hij onder controle en dus worden de prikkels uit de buitenwereld in zijn ziel verwerkt.

Volgens de *Physiologie* komt kunstgenot dus voort uit deprivatie, maar deprivatie in een bijzondere sociale situatie: de dubbelzinnige positie van het 'fatsoenlijk jongmensch'. Alleen deze kan vanuit het proces van sublimatie de veroorzakers van zijn maatschappelijke frustratie direct attaqueren en zich middels het culturele kapitaal meerwaarde tegenover hen verschaffen. Dat culturele kapitaal compenseert ze bovendien voor de tekortkomingen in hun seksuele leven, die vaak óók weer mede hun oorzaak vinden in hun positie in het veld van de macht. De specifieke relatie tussen economisch en cultureel kapitaal wordt dan mede geconstitueerd door opvattingen over driftregulering. Cultureel kapitaal is dan niet de enige tegenhanger van economisch kapitaal als uitdrukking van macht, maar beide zijn een

16 Jan gaat naar het concert "om de vriendinnen zijner zusters of nichtjes eenige galanteriën in te fluisteren," wordt daar *mauvais sujet* genoemd, wetend dat "de dames veel, zeer veel van *mauvais sujets* houden". *Physiologie,* I, 118-119.

17 Ibidem, II, 119-122.

transformatie van 'seksueel kapitaal' (*sex appeal*) die door sociologen als Bourdieu nogal is verwaarloosd, terwijl daarentegen achttiende- en negentiende-eeuwse literatoren er veel oog voor hadden.[18] Hierboven is de positie van het 'fatsoenlijk jongmensch' in de *Physiologie* als 'romantisch' bestempeld. Nu zien we dat de *Physiologie* tevens een relatie schept tussen romantische levensgevoelens en de receptiehouding die hoort bij 'kunst om de kunst'.

In de *Physiologie* lijken alle vormen van cultuurconsumptie en gedrag te zijn gedetermineerd door maatschappelijke posities. Maar ís dat nu wel zo? Impliciet kunnen drie van de vier leefstijlen in de *Physiologie* volgens mij ook worden onderverdeeld in een samenhangende burgercultuur. Immers, het 'fatsoenlijk jongmensch' wordt gepresenteerd als een bescheiden vorm van de Jan, terwijl de Piet een schreeuwerige imitatie-Jan is. Gescheiden door verschillende interesses, gewoontes, patronen van cultuurconsumptie, zijn de drie burger-types op elkaar afgestemd, met de Jan als rol-model. De ironie schuilt dan hierin, dat die Jan veel van zijn leefpatroon ontleent aan de adel. Is dit een kwestie van het halflege of halfvolle glas? Dan zou de ideologie van de *Physiologie* worden veronachtzaamd! De auteurs associëren standsverschil met aangeboren en met verworven eigenschappen die crypto-biologisch genoemd kunnen worden, zoals de *habitus* en de lichaamshouding. Dat impliceert dat er in de ogen van de auteurs méér aan de hand is dan een narcisme van kleine verschillen die bij elkaar een coherente burgerlijke leefstijl vormen. Apen lijken net mensen, maar zijn het niet en het verschil is ontologisch. Ook in de theaterconsumptie heerst eenheid in veelheid: het naar stand en smaak gedifferentieerde publiek ervaart dezelfde voorstelling, maar hun perceptie is verschillend, afhankelijk van de relevantie die de toeschouwer eraan toekent.[19]

Een opvallend verschil in de karakterisering van de consumptie van theater- en muziekcultuur in de *Physiologie* ligt in de omgekeerd evenredige verhouding tussen toegankelijkheid en toegekende culturele expertise. In de schouwburg, die juist door een gedifferentieerd prijssysteem naar de opvatting van die tijd toegankelijk was voor in welstand, geletterdheid en beschaving verschillende 'standen', werd de elite als lijdend voorwerp afgeschilderd. De elite was in de ogen van de *Physiologie* het meest experte

18 Te denken valt aan Jane Austin, die in elke roman een immorele charmeur laat optreden. Hildebrand beschrijft er één in de familie Kegge (de 'charmante').

19 'Belang' of 'relevantie' is meestal de grote ontbrekende in het onderzoek naar smaak en sociale klasse.

theaterpubliek, dat door het gedrag van het galerijpubliek, waarnaar zowel acteurs als directies hun oren lieten hangen, als het ware de schouwburg werd uitgewerkt. Een groot koopman scheen in de Hollandse schouwburg dus als een "kantoorbediendetje" bij een concert: ook hij is er "even goed t'huis als een afgedwaald schaap onder eene partij wolven." Anders dan de schouwburg hadden concerten een eenheidsprijs van fl. 2,20 of fl. 1,65 en soms fl. 3,30. De prijs differentieerde het publiek dus niet. Met andere woorden: bij muziek*theater* legt de *Physiologie* de hoogste mate van culturele expertise bij de elite, om die bij concerten te leggen bij het 'kantoorbediendetje'.

Moeten we nu aannemen dat dit een historische realiteit tekent? Mogelijk gaat het om reële smaakverschillen in de muziekcultuur: de *Physiologie* koppelt de elitaire voorkeur vooral aan opera en virtuozenconcerten, terwijl het 'kantoorbediendetje' vooral snifte bij orkestrale muziek, die de elite in slaap deed sukkelen of de hand in andermans boezem deed steken. Dergelijke verschillen in waardering worden in recensies wel gedocumenteerd, maar die verbinden zulke waarderingsverschillen niet met de sociale herkomst van het publiek. We moeten dus aannemen dat het verschil in expertise en waardering, in relatie tot sociale herkomst bij toneel- en muziekvoorstellingen een discursieve constructie is, waarvan de tijdgenoot zich mogelijk niet eens bewust was.

Dit discours kan tot stand gekomen zijn langs de lijnen van traditionele vooroordelen en basale patronen in de representatie van distinctiedrang die vooral gebaseerd zijn op de ruimtelijke structuur in relatie tot de prijs. Het theater heette toegankelijk te zijn voor 'de massa', de elite was daar in de minderheid en dus de *good guy*. Bij de concerten lag dat anders: wie de financiële toegangsbarrière nam, was een held. Wie dagelijks in luxe baadt, wordt blasé van luxe. Wie dagelijks onbeperkt toegang heeft tot kunst raakt uitgekeken en uitgeluisterd op de normale kost, waardoor die kunst verwordt van belang tot behang. De schoonheidservaring blijft echter bestaan voor wie zich moeite moet geven andermans dagelijkse kost ook eens te kunnen proeven. Die moeite 'moet' op bijzondere expertise steunen. Culturele schurken- en heldenverhalen zouden op deze wijze gestructureerd kunnen zijn op de toegankelijkheid van de ruimte. Dat die toegankelijkheid zéker ook op 'tijd' gebaseerd was, is bekend uit de vele brieven van middenstanders die nog werkten als de theaters opengingen.[20] Juist dat soort brieven maakt de aanwezigheid van het kantoorbediendetje bij een concert

20 Ik kom hier later op terug.

empirisch suspect: zijn patroon zou hem zeker hebben gevraagd waarom hij zijn kantoor twee-en-een-half uur te vroeg verlaten had. Tenslotte zijn de helden- en schurkenverhalen gebaseerd op vooroordelen met betrekking tot het product die weer samenhangen met plaats en tijd: kwartetmuziek (Bierstraat), harmoniemuziek (Oppert en het Park); oratoria, opera's en symfonieën (Doelen, *Harmonie* en Oppert, *Eruditio Musica*). De invloed van dat discours is zo sterk dat empirische discrepanties door de tijdgenoten niet meer werden opgemerkt – door veel historici overigens ook niet.

Het theaterpubliek in de theaterhistoriografie

Het discours van de *Physiologie* spoort naadloos met de dominante opvatting over het publiek in de theaterhistoriografie vanaf circa 1870 tot op heden. Dat discours is grotendeels gebaseerd op narratieve bronnen en stelt dat in de late achttiende en vroege negentiende eeuw de 'elite' het theater bezocht om er classicistische treurspelen te zien en 'het volk' er kwam voor 'gemene kluchten'. In de Franse tijd, met zijn egalitaire tendensen, zouden de bekrompen kleinburger en de ongeschoolde arbeider het revolutionaire melodrama hebben omarmd. De 'elite' keerde derhalve het toneel de rug toe en vluchtte massaal naar de opera. Het toneel verviel: acteurs schreeuwden in akelige dialecten, molenwiekten met armen en benen in spektakels over de verkrachting van een Duitse freule of het fusilleren van een gemeen soldaat (zo schreef Simon Stijl al in 1782), of waarin eksters en honden de hoofdrollen vervulden (aldus de *Tooneelkijker* in 1816).[21] Deze liederlijke toestand zou hebben bestaan tot 1870.[22] Toen maakten mannen van smaak en beschaving zich op om het toneel voor hun klasse te heroveren. Ze stichtten het Tooneelverbond (1870) en de Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel (1876), alsmede de toneelschool en het kritisch tijdschrift *Het (Nederlandsch) Tooneel*. Dat waren de wapens waarmee melodrama en onderklassen uit het theater werden verdreven. In de periode 1830-1870 woedde tegelijkertijd de strijd tegen de Italiaanse belcanto

21 Stijl refereerde aan Lessings *Emilia Galotti* en Merciers *Le Déserteur*; De *Tooneelkijker* aan Caigniez en Aubigny's *La Pie Voleuse* en Guilbert de Pixérécourt, *Le Chien de Montargis*.

22 Dit dominante discours is internationaal. Recent hebben Jim Davis en Victor Emeljanov het aan de kaak gesteld met betrekking tot de Engelse theaterhistoriografie (*Reflecting the audience*, Iowa, 2001). Bruce McConachie verdedigde het nog in zijn *Melodramatic formations* (Iowa, 1992). Zie ook: Gras en Van Vliet, 'Paradise lost nor regained'.

opera (Rossini, Donizetti, Bellini) en de nieuwe Franse opéra-comique (Offenbach), die door de 'holde Kunst' van Duitse bodem (Mozart, Weber, Marschner, Wagner) moest worden vervangen. In Rotterdam werden de draaiorgeldeunen van Verdi en de Offenbachse onzin derhalve na 1860 in de Groote Schouwburg nauwelijks gehoord.[23] Ik zal dit vertoog verder de 'melodrama-these' noemen.

Het dominante vertoog beschrijft een conflict tussen 'grote burger' en 'kleinburger' in coalitie met de 'arbeider'. Bovendien heeft het implicaties voor de sociale mobiliteit. Immers, de 'elite' die rond 1830-1840 massaal de opera opzocht en het drama schuwde, kan onmogelijk hebben bestaan uit dezelfde personen die rond 1780 de theaters bezocht vanwege de classicistische treurspelen en die kunnen niet dezelfden zijn geweest die in 1870 het theater voor hun klasse heroverden. Ze hadden niet het eeuwige leven, dus moet er bij de 'elite' sprake zijn van een continuüm van vergelijkbare generaties theaterbezoekers met betrekking tot scholing, beroep, inkomen, sociabiliteit, politieke en maatschappelijke positie, enzovoort. Het verschijnen van kleinburgerij en de ongeschoolde arbeidsklasse bij het drama van de eerste helft van de negentiende eeuw impliceert overigens óók een vorm van opwaartse sociale mobiliteit, omdat mag worden aangenomen dat de ouders en grootouders van dat nieuwe melodramapubliek in het *ancien régime* niet beter zullen hebben gescoord op variabelen als inkomen, beroep, dan hun nakomelingen die het theater in bezit namen en de elite verjaagden.

Het anonieme publiek: rangbezetting, seizoen en repertoire

Uit tijdreeksanalyses van de zaalbezetting van de Amsterdamse schouwburg in de periode 1699-1754 en de zaal- en rangbezettingen in de Rotterdamse

23 Zie voor het traditionele vertoog: B. Hunningher, *Een eeuw Nederlands toneel* (Amsterdam 1949) 12-13; dezelfde *Het dramatisch werk van Schimmel in verband met het Amsterdamsche tooneelleven in de negentiende eeuw* (Amsterdam 1931) 3. Zie ook B. Albach, *Helden, draken en komedianten* (Amsterdam 1956) 141; H.H.J. de Leeuwe, 'De geschiedenis van het Amsterdamse toneelleven in de negentiende eeuw (1795-1925)', in: A.E. d'Ailly, ed., *Zeven eeuwen Amsterdam* (Amsterdam, n.d. [1948]) V, 12. Maar zie van dezelfde: 'Stilepochen des holländisches Theaters im 19. Jahrhundert', *Maske und Kothurn* 3 (1957) 340-362 en 'Antoine Jean le Gras, een Nederlands regisseur der negentiende eeuw in Rotterdam', *Rotterdams Jaarboekje* (1975) 209-256, aldaar 211. S. Koster, *Comedie in Gelderland* (Zutphen 1997).

schouwburg tussen 1802 en 1853, bleek dat het theaterbezoek werd bepaald door het gedetermineerde seizoen (de maand) en de publiekstrouw.[24]

De Amsterdamse schouwburg werd in de eerste helft van de achttiende eeuw alleen in september (kermis), oktober (Leidens ontzet) en rond de jaarwisseling goed bezocht. Daarna verliep het seizoen. Dat impliceert dat het publiek vooral kwam voor spektakelstukken als *Armida*, *Reinout in de Hof*, *Circe*, *Andromeda*, of een aantal stukken van Vondel (*Faëton*, *Gijsbrecht*, *Palamedes*), die in de 'goede' maanden werden gegeven. Corneille, Racine, of Calderon en Lope de Vega, kortom die stukken waarvan negentiende eeuwse commentatoren en twintigste-eeuwse theaterhistorici meenden dat ze in de achttiende eeuw door de elite werden gewaardeerd, trokken veel minder publiek. Ook toen verkoos het publiek spektakel.

In Rotterdam bleek dat patroon in de eerste helft van de negentiende eeuw nog niet sterk gewijzigd. Het gedetermineerd seizoen (de maand) en de publieksloyaliteit waren nog steeds veruit de belangrijkste determinanten voor theaterbezoek. Omdat in Rotterdam ook de rangbezettingen bekend waren, kon de bijna anderhalve eeuw oude opinie worden weerlegd dat het publiek van de dure rangen (de 'elite') zich vooral interesseerde voor het betere aanbod (tragedies, modern en/of 'moeilijk' repertoire) en dat de lage rangen vol stroomden als er melodrama's, draken en spektakelstukken werden vertoond. De afkeer van melodrama's bij eersterangspubliek in Rotterdam was bij nader inzien relatief gering, maar de afkeer van de neo-classicistische Shakespeare-bewerkingen van Ducis was sterk (*Hamlet*,

24 De tijdreeksanalyse van de Amsterdamse schouwburg, gebaseerd op de recettegegevens van Anna de Haas, *Het repertoire van de Amsterdamse schouwburg, 1700-1772* (Maastricht 2001) is (nog) niet gepubliceerd. De publieksloyaliteit is een andere term voor de 'dynamiek' van de tijdreeks. Dat is de mate waarin een tijdreeks zichzelf in stand houdt (autocorrelatie). Neem bijvoorbeeld de AEX-index. Het is onwaarschijnlijk dat die dagelijks met 100 punten of meer op en neer gaat. Als de AEX vandaag op 390 staat, is het waarschijnlijker dat die de dag daarop op 392 of 387 staat. Dat komt door de 'inertie' waarop zo'n index zichzelf in stand houdt. Voor theaterpubliek geldt hetzelfde. Het is waarschijnlijker (catastrofes uitgezonderd - een 'krach' maar die zijn zeldzaam), dat een theater met 40 procent bezetting in seizoen A in het volgende seizoen 43 of 36 procent bezet is dan 18 procent. Dat kan vertaald worden in een relatief voorspelbaar aantal toeschouwers, oftewel, de publiekstrouw. Ook bij de Parijse opera is het belang van dat effect geconstateerd (zij het zonder statistiek), zie: Elizabeth Giuliani, 'Le public de l'opéra de Paris de 1750 à 1760. Mésure et définition', *International review of the aesthetics and sociology of music* 8 (1977) 159-183. Het nu volgende steunt op de in noot 3 genoemde artikelen.

Othello, *Lear*, *Macbeth*), ook al meende de *Tooneelkijker* dat Ducis' *Hamlet* te verkiezen was boven het origineel.[25] Juist de galerij had grote belangstelling voor classicistische tragedies en in het bijzonder voor de *Gijsbrecht*. Eersterangspubliek was ook in Rotterdam bij vertoningen van classicistische tragedies altijd gering, óók toen Punt en Corver Corneille en Racine speelden voor lege loges, een mager bezette parterre en een tamelijk wel gevulde galerij.[26] De melodrama-these bleek voor de periode 1700-1850 onhoudbaar: er was in de achttiende eeuw geen specifieke belangstelling voor classicistische treurspelen bij de elite, noch liep het galerijpubliek in de eerste helft van de negentiende eeuw storm als er een melodrama werd aangekondigd.

De onhoudbaarheid van de melodrama-these bleek ook uit tijdreeksanalyses van de zaal- en rangbezetting in de Rotterdamse schouwburg over de periode 1853-1916, de periode waarin – volgens het dominante vertoog – een teruggekeerde elite het betere repertoire prefereerde, terwijl de lagere rangen vooral voor kluchten, melodrama's en spektakels kwamen.[27] De 'elite' had nauwelijks uitgesproken repertoirevoorkeuren, maar kwam zeker niet beter op bij klassiek, nieuw of moeilijk repertoire. De belangstelling voor classicistische tragedies bij het publiek op de goedkope rangen was in de tweede eeuwhelft nog beduidend groter dan in de eerste. Shakespeare, nu mondjesmaat in originele versies gespeeld, trok meer publiek op de middenrangen dan in de stalles en balkons, maar eigenlijk deed het repertoire er weinig toe. Dat het toneelherstel op het conto kan worden geschreven van een elite die voor een beter repertoire koos, blijkt nauwelijks. Slechts bij een paar genres, zoals Frans melodrama met een romantische plot (Anicet Bourgeois), was er sprake van een significante oppositie tussen eersterangspubliek en publiek op de goedkope rangen. De invloed van het gedetermineerd seizoen (de week) en de publiekstrouw liep weliswaar in deze periode fors terug, maar dat betekende niet dat het repertoire het bezoek determineerde. Van 1853-1887 (de tweede Coolsingel-schouwburg) was de rol van het gezelschap beduidend groter dan die van het repertoire. De Vries (1858-60) en Albregt & Van Ollefen (1867-1876) scoorden het

25 Behalve dat Ducis Shakespeare in de drie eenheden perste, werden de familierelaties in *Hamlet* veranderd en daarmee opgehypt. Dat proces ging het verst in *Macbeth*, waar Lady Macbeth in de slaapwandelscène haar eigen zoon vermoord.

26 Alleen het debuut van Johanna Cornelia Wattier gaf een tamelijk goed gevulde zaal, maar dat zal aan de fysieke eigenschappen van de debutante gelegen hebben en niet aan de goddelijke vaerzen.

27 Gras, Franses en Ooms, 'Did men of civilization save the stage?'.

hoogst. Deze directies verlaagden de prijzen van de midden en lage rangen aanzienlijk, wat vooral op de middenrangen effect had.

De invloed van het seizoen (de week) en publiekstrouw werd in de twintigste eeuw weer sterker (tijdreeksanalyse Koninklijke Schouwburg, Den Haag 1918-1974). Uit die kaartverkopen bleek bovendien nog eens duidelijk dat het publiek 'moeilijke' of 'avant-garde' stukken niet meed. Het was het publiek lood om oud ijzer. Het stokpaardje van de receptie-esthetici, om een theatergeschiedenis te schrijven van 'belangrijke' of 'controversiële' voorstellingen is vanuit het feitelijk aanwezige publiek dus subjectieve vervorming met elitaire agenda's. Het theaterbezoek wordt vanaf 1699 tot 1974 (aggregatie van drie steden) gedomineerd door de kalender en publieksloyaliteit. In die zin kan het theater gezien worden als een kerker van *longue durée*. Het product selecteert de theatergang minder dan de seizoensvariabelen.

Het niet anonieme publiek: sociale samenstelling

De tijdreeksanalyses gingen uit van de bezettingsgraden en betroffen een geaggregeerd anoniem publiek. Verschillende uitkomsten voor de variabelen 'gedetermineerd seizoen,' 'publiekstrouw' en 'aanbodscategorieën' per rang kunnen echter leiden tot hypotheses met betrekking tot de sociale verschillen op die rangen, maar ze bewijzen die niet. Daarvoor moet gekeken worden naar de individuen die kaarten bestelden. Op basis van de intekeningen voor abonnementen en coupons in Rotterdam over de periode 1773-1912 is daarom nog uitvoerig prosopografisch onderzoek gedaan naar de sociale samenstelling van dat publiek.[28]

28 Gras en Van Vliet, 'Paradise lost nor regained'. Van de intekenaars zijn gegevens gezocht over naam, sekse, titels, data van geboorte of vestiging, huwelijk, vertrek of overlijden, plaats van herkomst of vertrek, adres, beroep, welstand, religie, sociale en politieke functies, sociabiliteit, schoolopleiding, politieke gezindte, tekenen van anti-kermis adressen. We zochten dergelijke data ook voor de echtgenotes, ouders en grootouders, mits die te vinden waren in de bevolkingsbestanden van het Rotterdams archief. Het is in dit verband niet doenlijk uitgebreid in te gaan op de bronnen. Gebruikt zijn: 'Herenboekjes', adresboeken, burgerlijke stand, bevolkingsregister, gezinskaarten, kohieren van de plaatselijke belastingen, ledenlijsten, etc. De prosopografische database bevat thans ca. 14.000 persoonsdossiers.

De intekenaars zijn ingedeeld in cohorten en voor dit artikel in nog iets grotere eenheden:

1	Hollands Drama	1773-92	57 pers.		2	Franse Opera	1789-92	120 pers.
3	Hollands Drama	1824-30	253 pers.		4	Franse Opera	1817-44	276 pers.
5	Hollands Drama	1867-68	115 pers.		6	Franse Opera	1852-59	134 pers.
7	Hollands Drama	1890-95	582 pers.		8	Duitse Opera	1860-82	1150 pers.
9	Hollands Drama	1902-12	1476 pers.		10	*Maifestspiele*	1909-11	677 pers.

In termen van het dominante vertoog dekken deze cohorten vier periodes: de cohorten 1 en 2 staan voor de late jaren van het *ancien régime*, toen de *comédie larmoyante* het publiek zou hebben gespleten en de *opéra comique* opgang maakte; de cohorten 3 en 4 bestrijken de melodramajaren in de eerste helft van de negentiende eeuw, toen de elite verondersteld werd het drama de rug toe te hebben gekeerd om naar de opera te vertrekken; de cohorten 5, 6 en 8 beslaan een overgangsperiode in de jaren 1860, toen het drama-repertoire langzaam veranderde naar 'realisme' en de Koninklijke Franse Opera in Rotterdam werd vervangen door de 'eigen' Hoogduitsche Opera, die Wagner introduceerde. Hier hebben we de aandeelhouders van de schouwburg (1851) als 'opera-cohort' beschouwd, omdat de aandeelhouders voorkeursrecht hadden op plaatsen bij de Franse Opera, waar de meesten gebruik van maakten. Drama werd nog beschouwd als een kleinburgerlijk vermaak; opera als elite-vermaak. De cohorten 7, 9 en 10 dekken de periode van het toneelherstel, dat 'het betere soort mensen' terugbracht bij het drama. Voor de opera ná 1900 zijn er alleen data van de *Maifestspiele*, een reeks van acht voorstellingen door een Duits gastgezelschap. Aanvankelijk gaf men de *Ring*, maar de twee laatste series, waarvoor data bestaan, hadden een gemengd repertoire. De drama-cohorten betreffen de couponkopers van de Tivoli-schouwburg (De Vos en Van Korlaar) en de intekenaars op abonnementen en coupons bij het Rotterdamsch Tooneelgezelschap van Van Eijsden in de Groote Schouwburg.

De meeste intekeningen voor drama of opera betroffen de eerste rang. Abonnementen en coupons waren nooit verkrijgbaar voor de goedkoopste rang(en), in de praktijk de bovenste ring in het theater. Omdat het debat over het theaterpubliek juist gaat over de rol van elites, is die scheve verdeling van de data (een non-parametrische verdeling) voor het historisch onderzoek geen ernstig probleem, al mogen er in de statistische analyse in dit geval alleen zogenaamde non-parametrische toetsen worden benut, die beperkt

zijn. Bovendien zijn de cohorten uit het *ancien régime* niet representatief. In het melodramacohort bestond het parterrepubliek gemiddeld uit vijftig procent abonnenten. Dat is representatief voor die rang. De loges bleven praktisch leeg en we weten weinig van het galerijpubliek. Gezien de prijs (60 cent) is het uitgesloten dat arbeiders of zelfs kleine middenstanders die rang frequenteerden.[29] Voor de Franse opera in de jaren 1830 kennen we vrijwel het gehele publiek voor alle rangen, behalve de galerij, die bij opera slecht bezet was. Voor het drama in de jaren 1860 zijn de gegevens te summier; na 1880 zijn ze representatief voor de eerste en ook nog goed voor de tweede rangen, zowel bij drama als opera. De *Maifestspiele* zijn vooral relevant omdat het vrijwel alleen voorintekeningenen betrof. Slechts een handjevol 'arbeiders' tekende in – en die hadden niet de laagste inkomens. De rangen worden in deze intekenlijsten helaas niet genoemd.

Resultaten van het prosopografisch onderzoek: 'winners take all'

Het prosopografische onderzoek bevestigt de indruk dat het traditionele vertoog over de sterke schommelingen in de sociale samenstelling van het negentiende-eeuwse schouwburgpubliek en de bijbehorende veranderingen in het repertoire onhoudbaar is.[30] Het traditionele verhaal dat de stedelijke elite door de opkomst van het melodrama en de opmars van kleinburgers en ongeschoolde arbeiders het Hollandse drama de rug toekeerde, gaat in elk geval voor Rotterdam niet op. Dat blijkt alleen al uit de beroepen van de intekenaars. Net als tijdens het *ancien régime* kwam een ruime meerderheid van de abonnees op het Hollandse drama in de jaren 1824-1830 nog altijd uit de 'handelsklasse': reders, kooplieden, bankiers, assuradeurs, cargadoors, industriëlen, makelaars en handelsagenten (62 %). De 'risicodragende middenklasse' (winkeliers, ambachtsbazen, aannemers/architecten, personen werkzaam in het boekbedrijf en horeca) vormde slechts ruim vijftien procent van de abonnees, nauwelijks meer dan de 'professionals'

29 Zie ook Hennie Ruitenbeek, ''Byna te arm tot schouwburgtydverdryf'. Sociale geledingen en levensstandaard van het publiek in de Amsterdamse Stadsschouwburg in de eerste helft van de negentiende eeuw', *Economisch- en Sociaalhistorisch Jaarboek* 56 (1993) 94-149.

30 Het is in dit bestek niet doenlijk alle resultaten en kruistabellen weer te geven en te becommentariëren. De belangrijkste kruistabellen zijn afgedrukt in Gras en Van Vliet, 'Paradise lost nor regained'.

(kantoorbedienden, ambtenaren, clerus, techneuten, (onder-)officieren, onderwijzers/leraren, kunstenaars en journalisten). Beoefenaars van academische vrije beroepen waren schaars (vijf procent). Bij de Franse opera, 1817-1844 was die verdeling niet opmerkelijk verschillend: 64 procent handel, zes procent nijvere middenklasse, vijftien procent academici en twaalf procent professionals. Middenstand en academici doen aan stuivertje wisselen, maar het gaat om relatief kleine verschillen.

De abonnees op het Hollandse drama waren in de jaren 1824-1830 gemiddeld gesproken iets minder welgesteld dan de intekenaren op de opera. Als we kijken naar de huurwaarde van hun woningen en een indeling maken in vijf huurwaardeklassen, dan viel één van de 205 achterhaalde abonnees in de laagste klasse, twee in de tweede klasse, 103 in de derde klasse, 67 in de vierde klasse en 32 in de vijfde en hoogste klasse. Het opera-cohort 1817-1843 telde daarentegen 78 intekenaars in de derde klasse, 87 in de vierde klasse en maar liefst 71 in de vijfde klasse. Deze verschillen behoeven echter kwalificatie. Het duurste huis had rond 1830 een huurwaarde van zo'n fl. 1600,-. Toen in 1856 de verteringsbelasting werd ingevoerd, ging de gemeenteraad ervan uit dat het belastbaar inkomen vijf maal de huurwaarde bedroeg. Dat zou dan een som van fl. 8000,- zijn. De belastbare inkomens in de elite reikten hoger dan fl. 30.000,-. Inkomens op basis van huurwaarden trekken de geschatte welstand dus naar beneden. Er is echter nog een meetlat in de jaren 1830, namelijk het 'kadastraal belastbaar inkomen.' Dat is de som van het onroerend goed dat iemand in eigendom had. Uit het kadaster bleek dat 132 abonnenten uit het melodramacohort méér onroerend goed hadden dan hun eigen huis. Terwijl 32 abonnenten een huis bewoonden met een huurwaarde van fl. 1000,- of hoger, waren 51 anderen eigenaar van een totaal aan onroerend goed boven fl. 1000,-. Daarvan hadden 22 personen onroerend goed met een huurwaarde boven de fl. 3000,- en zes daarvan piekten boven de fl. 5000,-. Er zat dus veel meer welstand in het melodramacohort dan de huurwaarde suggereert.

Ongeschoold waren de melodrama-abonnenten evenmin. Veertien van hen had een academische of hogere opleiding (illustere school), en één had gymnasium.[31] Als we vormen van sociabiliteit beschouwen als een vorm van educatie, dan deed het melodramacohort het met 248 lidmaatschappen verdeeld over 104 personen ook niet slecht. Macht hadden ze ook. Van de 253 abonnenten hadden 99 personen 295 politieke en maatschappelijke functies.

31 Vóór 1865 zijn data over niet academische opleidingen nauwelijks beschikbaar.

Zij oefenden bovendien aanzienlijk meer politiek macht in de stad uit dan hun soortgenoten in de cohorten van het *ancien régime*. In de late achttiende eeuw werden nauwelijks 'regenten' in de schouwburgabonnementen aangetroffen, in het melodramacohort treffen we – net als in de rest van de negentiende eeuw – diverse raadsleden, wethouders, burgemeesters, Staten- en Kamerleden. Daaronder bevonden zich ook diverse toneelliefhebbers uit zeer aanzienlijke bestuursgeslachten, zoals leden van de familie Van der Hoop, Reepmaker, Van Rijckevorsel en Van Vollenhoven. Het voorkomen van dergelijke elitefamilies in de parterre (de rang waarvoor gewoonlijk abonnementen werden genomen) maakt het twijfelachtig of de niet door abonnenten bezette helft van de parterre voldoet aan de kenmerken van het traditioneel vertoog: kleine middenstanders en ongeschoolde arbeiders.[32] De gevoeligheid voor rang en stand stond dat in de weg. Het lijkt me ondenkbaar dat heren als Van Rijckevorsel en Reepmaker zich neder wilden zetten naast venters en slagersjongens. Als de parterre uit dat soort publiek zou hebben bestaan, zouden 'heren' wel de loges hebben verkozen, maar die bleven tijdens toneelvoorstellingen dramatisch leeg. Het is bovendien onwaarschijnlijk dat kleine middenstanders of arbeiders fl. 1,20 voor de parterre konden betalen.

De kloof tussen 'melodrama' en 'opera' als *low* en *high culture* is eveneens relatief. Intekenaars voor de Franse Opera (1817-1844) waren rijker, machtiger, hoger opgeleid en vaker vrolijk of educatief verenigd dan de melodrama-abonnenten. Echter, 27 procent van de melodrama-abonnenten (69 personen) tekende óók in op de Franse Opera, waar ze 25 procent van de intekenaars uitmaakten.

Toneel was tot ver in de negentiende eeuw ook hoofdzakelijk mannenvermaak. Dit wordt beklemtoond door de meeste toneelhistorici in alle 'Westerse' landen. Naar rato was de verdeling mannen/vrouwen onder de intekenaars in Rotterdam bij het melodrama ten hoogste 0.6 en bij de opera 1.0. Opera was veel meer een familie-uitje, zoals de intekenplattegronden in Rotterdam in de jaren 1830 en 1840 laten zien. Dit te koppelen aan het verdwijnen van de gegoede burgervrouw uit de openbare sfeer verklaart weinig, want hoe doorwrocht Josine Bloks bijdrage in *De stijl van de burger* ook is – een verklaring waaróm dat gebeurde ontbreekt. Zou het iets te maken hebben met het burgerlijke verzet tegen de mores van het

32 In Rotterdam werden de loges bij het toneel traditioneel nauwelijks bezet. Dat is duidelijk anders in Den Haag.

ancien régime, met zijn pikorde, waarin vernedering van tegenstanders via echtgenote, dochters, of andere afhankelijken deel was van een politiek discours onder de gordel? Als burgers in vrijheid en als gelijken politiek wilden maken, moest hun zwakke steê, hun eer, niet in het geding komen via hun echtgenote. Naar mijn mening is er een verband tussen de achttiende-eeuwse nadruk op de politieke burger (die zich vooral ook cultureel uit), de verpreutsing van het openbare leven (in het theater zichtbaar in het vervangen van de *comedy of manners* door de burgerlijke tragikomedie) en de opkomst van de kunstbeschouwing, die de burger een mogelijkheid gaf tot erotische mijmeringen in de openbare sfeer en daar ook nog cultureel kapitaal uit te slaan.[33]

In de tweede helft van de negentiende eeuw verandert dit beeld niet fundamenteel. Na 1870 nam het aandeel van de 'handelsklasse' zowel bij de intekenaren op toneel en (Duitse) opera geleidelijk af, omdat het mogelijk werd om op lagere rangen en voor een kleiner aantal voorstellingen goedkopere abonnementen te kopen en het aantal intekenaars uit andere beroepsgroepen sterk toenam. Na 1900 steeg het aandeel van de 'professionals' sterk, met name door de kantoorbedienden, die via de vakvereniging Mercurius vaak korting konden krijgen op coupons. Bij de opera liep de risicodragende middenklasse liep haar achterstand wat in. Bij de intekenaars op de *Maifestspiele* vond men uiteindelijk ook negen arbeiders. Het intekenend publiek – met name de handelsklasse – werd relatief nóg rijker. Van de intekenaren op het Hollandse drama en de Duitse opera behoorde 32 tot 35 procent tot de hoogste huurwaarde-klasse. De meeste macht en de hoogste graad van sociabiliteit wordt gevonden in de jaren 1850-1890, wanneer het liberalisme óók op de schouwburgkussens zat. Gegevens uit de HBS en Gymnasium-archieven wijzen er bovendien op dat het theaterpubliek vanaf ca. 1880 boven-gemiddeld in die scholen werd opgeleid.

Er zijn méér constanten in het theaterpubliek in de periode 1773-1914. Het intekende publiek telde in de hele periode een sterke overrepresentatie van Remonstranten en Walen. Na 1860 voegden de Joden zich daarbij.

33 Achttiende-eeuwse schoonheidsbeschouwingen erkennen nog tamelijk vrijmoedig dat de 'aandoeningen' der kunst in wezen een seksuele wortel hebben. Zie Addison's essay over de *Pleasure of the imagination* in de *Spectator* en Kants mening dat het bedekken van de geslachtsdelen de geboorte van het kunstgevoel was (*Muthmaszlicher Anfang der Menschengeschichte*). Zie ook John Brewers prachtige hoofdstukken over de adellijke en burgerlijke perceptie van beeldende kunst in zijn *The pleasures of the imagination* (Londen 1997) deel 3.

Vooral Rooms Katholieken waren ondervertegenwoordigd. Dat heeft mogelijk te maken met de strijd tegen het liberalisme, waarin katholieke leidsmannen theaterbezoek bestreden (wat aangeeft hoe zeer de schouwburg als een liberaal bolwerk gold). Eveneens structureel is de relatie tussen rang, beroep en welstand, vooral bij het drama, en de relatie tussen inkomen, macht en sociabiliteit. Met betrekking tot de sociale mobiliteit, is opmerkelijk dat de ouder- en grootoudergeneraties van de intekenaars een overwegend vergelijkbaar profiel hadden als de intekenaars zelf – en dat gold voor alle cohorten. Bovendien zat de koopmanselite generatie na generatie in de schouwburg. Hier komt het aspect van continuüm ('longue durée') en verandering pregnant naar voren: sociaal gezien was het profiel van de intekenaars even stabiel als hun voorkeur voor schouwburgbezoek, maar per generatie veranderde zéker de smaak, omdat het aanbod evolueerde: van classicisme, via burgerlijk drama, melodrama, realistisch toneel, salonstukken, naturalistisch toneel tot, begin twintigste eeuw, symbolisme – de opera evolueerde van de *opéra comique*, via Italiaans *belcanto*, de Franse *grand opéra*, naar Wagner en zijn epigonen.

Deze resultaten behoeven natuurlijk vergelijking met andere steden. De sociale structuur van het theaterpubliek in Rotterdam is een afgeleide van de sociale structuur van die stad, al is dat geen spiegelverhouding van de bevolking. Zo zijn de risicodragende middenstand en de 'professionals' sterk ondervertegenwoordigd in het theater en geldt voor de handelsklasse het omgekeerde. In termen die Pim Kooij ontleent aan Weber 'participeerde' de middenstand niet in het abonnement.[34] Andere steden, andere stratificaties en andere vertekeningen. Het lopend onderzoek van Jan Hein Furnée naar het uitgaansleven in Den Haag schetst een andere sociale structuur als die van Rotterdam. Als hofstad, met een Franse opera die vanaf 1815 door de vorsten royaal werd gesubsidieerd, bestond het intekenend opera-publiek voor een veel groter deel uit aristocraten. Er zijn geen 'echte' intekenlijsten voor het Hollands toneel in Den Haag, maar een adres uit 1863, bedoeld om het Hollands toneel meer subsidie te geven, werd getekend door 390 personen. De zeven intekenlijsten verraden soms hun achtergrond (twee werden vol-getekend door ambtenaren van respectievelijk Justitie en Koloniën) en de mogelijkheid bestaat dat het deels gaat om intekeningen die een anti-elitecultuur tendens uitdragen. Toch hadden 146 van de geïdentificeerde

34 Pim Kooij, 'De stijl van de burger in het perspectief van de sociale geschiedenis', in deze *Groniek*.

personen kiesrecht voor de Tweede Kamer en 77 voor de gemeenteraad. Daar kwamen nog zo'n 44 ambtenaren bij die onder de census zaten, maar natuurlijk niet als statusloos moeten worden beschouwd. Mijn interpretatie is dat dit adres de beweringen van Albach, Hunningher en De Leeuwe, die spreken over ongeschoolde arbeiders en kleinburgers met weinig ontwikkeling evenzeer weerlegt als de gegevens van Rotterdam, al gaat het hier vaker om de gezeten burgerstand, die tussen de kleinburger en de grote heren inzat. In Den Haag speelt ook de adel een veel sterkere rol, vooral in de Opera, die sterk met het hof en het corps diplomatique verbonden was. De leden van het Tooneelverbond in Den Haag, 1886 en 1915, geven een ander beeld: er zitten veel ambtenaren en officieren in dat bestand en weinig handelsberoepen (ook in de oudergeneratie). Echter tussen 1886 en 1915 verdwijnt een groot deel van de toch al niet sterk vertegenwoordigde adellijke leden. Van de leden van het Tooneelverbond werd echter gezegd, dat ze alleen naar de schouwburg gingen wanneer het invitatievoorstellingen betrof.[35]

Prosopografisch onderzoek naar theaterpubliek kan in slechts weinige plaatsen verricht worden en stuit bovendien op de grens van de openbaarheid van persoonsgegevens. Naast de vrij problematische gegevens uit Den Haag, hebben Leiden, Dordrecht toegankelijke bestanden. Het is echter geen klus waarbij men gaat voor een snel, *hot* en hip resultaat. Het eind is dan ook nog niet in zicht. Benadrukt moet worden hoe onbetrouwbaar de oudere theaterhistoriografie is met betrekking tot de smaak en sociale samenstelling van het toneel- en operapubliek. Dat is te wijten aan het vertrouwen in narratieve bronnen. Die schatten het publiek meestal naar sociale klasse en welstand in (en dat nog meestal foutief), en onderschatten bijvoorbeeld de factor 'leeftijd.' Zoals bijvoorbeeld Mendes da Costa schrijft, bestond het galerijpubliek voor een deel uit scholieren en studenten, die, rijp van jaren en gewicht, vanzelf naar de stalles zakten.[36]

Het publiek van de volksschouwburgen

Er waren in de 'lange' negentiende eeuw in Rotterdam ook zogenaamde 'volksschouwburgen' waar volgens de *Physiologie* de 'Huipen', dat wil zeggen arbeiders, hun vermaak vonden. De lokaliteiten die genoemd worden

35 Bereidwillige informatie van Jan Hein Furnée.
36 M.B. Mendes da Costa, *Tooneelherinneringen* (Leiden 1900) 88-89.

bestonden inderdaad: *Ons Genoegen* van Zom aan de Binnenweg; Poo's *De Vriendenkring* aan de Nadorstlaan; Kousbroeks *Mercurius* aan de Bagijnensteeg naast nog enkele niet genoemde in het westelijk lanengebied, zoals *Vredebest, De Eendragt, Concordia*. De exploitanten van dergelijke 'plaatsen' hadden in de zomer wandelaars in hun 'tuinen' en trachtten na 1828, toen het permissiebeleid werd aangepast, de koude maanden te overleven door daar toneel te laten spelen, óók door liefhebberijkomedies. Rotterdam had twee liefhebberijkomedies, dat van Spoor en dat van Van Biene. *Professionals* zoals Eduard Bamberg en Abraham van Lier kwamen regelmatig in *Concordia* of *De Eendragt* spelen met hun *Salon des Variétés* en dat deden ook troepen uit Den Haag en Gelderland.

Verkoos de arbeider en de kleine middenstander de volksschouwburgen massaal boven de Schouwburg? Ik denk van niet, omdat het publiek voor deze vermakelijkheden erg klein was.

Uit de armengeldregisters (1830-1855) werden voor toneelvoorstellingen 21240 verkochte kaarten geteld. Die staan niet voor evenzoveel toeschouwers. De toegestane speeldagen, maandag en donderdag, veronderstellen een spreiding van het publiek. Derhalve is het verstandig uit te gaan van de som van het gemiddeld aantal toeschouwers per lokaal. We laten de jaren 1852-1855 buiten beschouwing, omdat de armengeldcommissie veelal met *lump sums* werkte. De som van de gemiddelde toelopen wordt deels gefixeerd door de gewoonte van intekenlijsten, waardoor een toeschouwer intekende voor een reeks voorstellingen.[37] Het is aan te nemen dat de gemiddelde toeloop per voorstelling per jaar beïnvloed wordt door een deel overlap (niet álle voorstellingen vonden plaats naast elkaar) en laten we die overlap op 25 procent schatten. Bovendien geven de standaarddeviaties van de gemiddelde bezoekcijfers aan dat er veel variatie in de toeloop was. Soms loopt die op tot boven de 60 procent, maar het gemiddelde is zo'n 40 procent.

37 De Jongh (Eendragt) gaf bijvoorbeeld in 1847 aan dat Van Biene alleen wilde spelen als er voldoende intekening was (Gemeentearchief Rotterdam, NSA/AZ IS 1847, nr. 4290). Een andere vorm is organisatie van het publiek in een sociëteit. H.W. Lourens, dansmeester, organiseerde bijvoorbeeld dergelijke sociëteiten in Concordia. Door deze feiten en door een denkfout verschilt de schatting die hier gemaakt wordt van de schatting die ik helaas eerder publiceerde: zie Henk Gras, 'Interne verdeeldheid. Het onderzoek naar de smaak van het toneelpubliek in de negentiende eeuw', *De negentiende eeuw* 24 (2000) 81-93, aldaar 83. De denkfout was dat door de gefixeerde speeldata het publiek juist kleiner zou worden.

Het gemiddeld aantal personen zou dan met 65 procent verhoogd moeten worden. We kunnen ook veilig aannemen dat in het eerste decennium zo'n 200 personen via sociëteiten deelnamen en in het tweede decennium 300.[38] Die schatting is gebaseerd op basis van bekende ledenlijsten van literaire clubs en op de vaste afdrachten van de armengelden. Het gemiddelde aantal bezoekers over de 21 jaren (1830-1851) bedroeg 240 per jaar. Vermeerderd met 65 procent 'ruis' geeft dat gemiddeld 400 personen per seizoen. Vermeerderd met 200 sociëteitsleden in het eerste decennium geeft dat 600 personen en voor het tweede decennium 700 bezoekers per jaar. Dat staat natuurlijk wel voor meer personen, want niet iedereen zal alle 21 jaren braaf geparticipeerd hebben. Als er om de zeven jaar een volledig nieuw publiek was, zou het maximaal om 2100 personen gaan, dat is ongeveer gelijk aan het aantal elite-participanten bij de opera.

Over de sociale samenstelling van het publiek in het kleine circuit zijn de gegevens uiterst summier en tegenstrijdig. Volgens de *Physiologie* werden schouwburgen als *Ons Genoegen* en *De Vriendenkring* vooral door Huipen goed bezocht, en werden ze bespeeld door liefhebberij-gezelschappen uit dezelfde sociale kringen voor wie de voorstellingen een aanvullende bron van inkomsten vormden. Maar moeten we de gezelschappen van Van Biene en Spoor inderdaad als Huipentroepen beschouwen? Spoor was zeilmaker in de firma Veder. Hij was vader van vier zonen, die ook cultureel actief waren. Gerard Jalkes Spoor Jr. was bankbediende, dichter en voordrager; Adrianus Jacobus Spoor, kantoorbediende, opereerde ook in het genootschapswezen; Cornelis Roedolf Hendrik ('Cees') en Simon Hendrik Spoor werden beroepstoneelspelers. Simon Hendrik, volgens Mendes da Costa een redelijk bariton maar een middelmatig acteur, staat ook geregistreerd als koffiehuishouder. Hij is vooral bekend als de man van de geliefde operette-zangeres Sophie Spoor-Van Gijtenbeek en trad zelf op bij Le Gras & Haspels.[39] Cees Spoor, bracht het via acteur, tot regisseur en vertaler van stukken, zowel bij Valois en bij Le Gras. De liefhebberende 'zeilmakersknecht' bevaderde een generatie actieve cultuurminnaars in de witte-boorden sector of pro-

38 Het aantal sociëteitsleden is geschat op basis van ledenaantallen zoals die in de derde Afdeling in de jaren 1830-1840 bekend waren en de vaste bedragen aan armengeld die Concordia betaalde. Dat was meestal fl. 6,- per voorstelling. De armengeldcommissie zal zeker een overeenkomst nagestreefd hebben die een vergelijkbare opbrengst gaf met de normale tien-procentsregeling, terwijl de plaatsprijzen bij Rahnenberg de hoogste waren die in het kleine circuit gevonden zijn.

39 Mendes da Costa, *Tooneelherinneringen*, 136 e.v.

fessionele artiesten. Hij was de stamvader van een kunstenaarsdynastie.[40] Voor hen betekende het deelnemen aan het letterlievend en toneel minnend circuit uiteindelijk minstens een verhoging van prestige. Van acteurs in het gezelschap van Spoor is maar heel weinig bekend. Zijn troep bevatte waarschijnlijk een kleermaker, een schrijnwerker en een wijnkopersbediende. Het betreft in alle gevallen typische lagere middenstandsberoepen, zeker geen 'kaai-sjouwers' zoals de *Physiologie* beweert.

Hetzelfde geldt voor het gezelschap van Van Biene. Joseph van Biene was een leerling van Jacob Dessauer, de directeur van verschillende Hoogduits-Joodse operagezelschappen, uit Amsterdam. Dessauer was regelmatig in Rotterdam opgetreden. Van Biene was koopman en maskeradeverhuurder. Josephs kinderen worden al in advertenties genoemd, vooral Jeannette, geboren 1844 en mogelijk Mietje (geb. 1833) – er wordt in advertenties ook nog gesproken van een Sophie. De bekendste is evenwel Eduard, winkelier in gemaakte kleren, maar primair violist. Eduard leidde ook een kindertoneelgezelschap, hoofdzakelijk bestaande uit zijn broertjes en zusjes, maar die troep is niet meer als liefhebberijgezelschap te beschouwen. Eduards broer, Meijer was de compagnon van de acteur Nathan Judels als eigenaars van de Nieuwe Schouwburg (Judels & Van Biene). Ook hier gaat het dus duidelijk niet om 'Huipen'.

Bestond hun publiek dan misschien wel uit Huipen, of ging het vooral om kleine ambachtsbaasjes, neringdoenden en kantoorbedienden, ambtenaren of onderwijzers? Vermeulen, van *Vredebest* vroeg in 1829 permissie voor de troep van Spoor, 'door aanzienlijke heren aangespoord.' In 1833 zegt Frudiger liefhebberijtoneel te brengen voor de 'fatsoenlijke burgerstand.' Van werkvolk uit de havens of de bouw is dan bepaald geen sprake. Uit de aanvraag van Poo uit 1845 weten we dat *De Vriendenkring* vooral *caterde* voor zeelieden. Maar ook dat hoeft niet meteen op matrozen en ketelbinkies te duiden. In *Vriendschappelijke Letteroefening* (ca. 1850) namen zeelieden met hogere rangen deel aan de vergaderingen en veel van hen woonden in het Westelijk lanengebied. In *Concordia* werd bovendien regelmatig toneel in vreemde talen opgevoerd. Weduwe Franken, die het lokaal *De Unie* uitbaatte, dat tussen de schouwburg en *Concordia* lag, verzocht de leden van *Vriendschappelijke Letteroefening* weg te blijven als er Duitse operette was

40 Uiteindelijk zou G.J. Spoor sr. via zijn zoon Cees Spoor stamvader zijn van een dynastie kunstbeoefenaars. Zie Piet Hein Honig, *Acteurs- en kleinkunstenaars lexicon* (Diepenveen 1984).

en dat zal ze niet gedaan hebben als het ging om een publiek dat sociaal de mindere was van deze lettervrienden. Het feit dat *VLO* beledigd een ander lokaal zocht, suggereert dat hun leden níet tot de reguliere bezoekers van dat type voorstellingen hoorde, maar zich ook niet minder achtte. Het ledenbestand bestond overwegend uit risicodragende middenstanders en 'professionals'. Op 30 oktober 1854 gaven "eenige geabbonneerden van het Duitsche Tooneel" in een brief aan de *NRC*, Goldhammer de raad de voorstellingen niet vroeger dan acht uur te beginnen, "daar toch meeste bezoekers van dit gezelschap uit heeren bestaan, wier kantoor- of andere bezigheden het niet toelaten, hunne kantoren vroeger dan genoemde klok te sluiten. Anders worden zij van het genoegen verstoken, hoe gaarne zij ook wilden, deze voorstellingen bij te wonen." De aanvangstijd was een strijdpunt tussen beter gesitueerden en de middenklassen. De elite wenste na de voorstelling nog te kunnen souperen en de *NRC*-recensent, Herman Heijermans sr., zelf een middenklasser, steunde zijn heren hierin: hij was tegen latere aanvangstijden. Nog in de jaren 1930 speelt dit probleem, waardoor de schouwburg in dit opzicht in het nadeel was bij de bioscoop, zoals briefschrijvers de schouwburgdirecties inpeperen.[41] De elite, die Goldhammer waarschijnlijk niet bezocht, dicteerde toch de aanvangstijden. Dat betekende vroeg beginnen, óók voor lieden die zich geen souper konden veroorloven.

Het lijkt er sterk op dat de 'volksschouwburgen' in het Westelijk lanengebied niet zozeer door de Huipen als wel door de lagere middenstanders werden bezocht, misschien zelfs door 'Pieten.' Ook hier lijkt het voornamelijk te gaan om mannen. Dit kan afgeleid worden uit de recensies. Het is opvallend dat recensenten zowel bij het Duitse 'amusementstoneel' als bij het kwalitatief betere toneel van Goldhammer niet geleid worden door een erotische blik. Integendeel, het Duitse acteren wordt kennelijk beheerst door goede komieken of karakterspelers van het mannelijk geslacht. De dames staan duidelijk op het tweede plan. Dat geldt ook voor de Nederlandse vaudevillisten, want ook Van der Grijps troep valt op door goed herenpersoneel (onder meer Van Hanswijk) en slecht damespersoneel. De aandacht in de recensies richtte zich op de komische man als centrum van de voorstelling en niet die op de wulpse soubrette. Er klinken in de recensies geen klachten over het tekortschieten van de vorm en présence van het vrouwelijk vlees op het toneel en al helemaal niet over onwelvoeglijkheid in het acteren van de

41 Zie bv. *NRC*, 19 en 21 januari 1928 en *NRC*, 18 en 19 november 1934.

dames, als poging om tekortschietend talent te compenseren. De komische voorstellingen moeten dus zó ingericht zijn dat het om 'mannengelach' ging, een gelach mét en óm mannen, wat veelal draait om de rangorde in de roedel. Wellicht ontwikkelde zich hier al een verschil dat later in de negentiende eeuw vaker werd benadrukt in de kritiek: dat Duitse komedies vaker gebaseerd waren op absurde situaties dan de Franse, die veel meer op pikanterie berustten. De Duitse vaudeville en komedie was toen dus al onderworpen aan de wetten van de verpreutsing, die vanaf de achttiende eeuw de burgerlijke (openbare) moraal steeds meer in zijn greep kreeg en *caterde* voor groepen die zich die morele voorschriften eigen hadden gemaakt. Op het eerste gezicht weerspreekt deze receptie-houding de in de *Physiologie van Rotterdam* beschreven houding van de 'Piet' tegenover het schouwburg-toneel. De schouwburg-Piet was vooral agressief tegen acteurs en gaf luid blijk van afkeuring; in het klein circuit lag de nadruk op 'lol'. Echter, de 'komische mannenstukken', die de lachspieren in werking brachten, bevatten echter vaak veel (symbolische) agressie, omdat de lach vaak de 'falende man' betrof, de man die geen hoge plek had in de pikorde. We hoeven niet terug naar Plato's *Philebus* om te argumenteren dat agressieve tendensen een structureel onderdeel van komedie zijn. Er is dus een structureel raakpunt tussen de benadering van de Pieten-houding in de *Physiologie* en de beschrijving van de voorstellingen in het klein circuit. Dat raakpunt zijn de emoties die gepaard gaan aan verschijnselen die te maken hebben met rangorde-bepaling tussen mannen. Mogelijk – maar dat is bij gebrek aan specificiteit in de *Physiologie* speculatief – spiegelt het houdingsverschil van de middenklasser in de schouwburg en in het klein circuit ook het smaakverschil tussen de 'nijvere' burger en de kantoorbediende en onderwijzer.

Binnen de Rotterdamse theatercultuur is een duidelijk onderscheid tussen een *highbrow* en *middlebrow* segment. De navolgende tabellen laten dit zien:

Tabel 1: Toneel/opera-abonnementhouders en genootschapsleden naar welstandsklasse

	Welstandsklasse (van laag naar hoog)					Totaal leden*	Gemiddelde huurwaarde	Gemiddelde vertering
	1	2	3	4	5			
Toneel en opera in de eerste helft van de eeuw								
Toneel-abonnement, 1824-1830	1	3	103	60	20	187/253	niet berekend	
Opera-abonnement, 1817-1844			73	93	43	209/274	niet berekend	
Genootschappen								
Finis en *Venrooy*, 1773			5	12	8	25/99	840	[4200]
Scherts & Ernst, 1804			12	5		17/26	450	[2250]
Door Vriendschap Werkzaam, 1834 (buitengewone leden)		1	37			38/30	346	[1900]
Vriendschappelijke Letteroefening, 1852-1870 (gewone leden)	29	185	109	8	2	333/800	[209]	1044
Knapen 1818 (werkende leden)		3	2			5/11	165	[825]
Verscheidenheid en Overeenstemming (bestuursleden)			6	4	3	13/19	605	[3025]
Door Vriendschap Werkzaam Gebleven (bestuursleden)		1	9	15	1	26/53	355	[1367]
Liefde Bovenal! (bestuursleden)				3		3/7	320	[1590]
In Liefde Bloeijende! (bestuursleden)			1	2		3/8	140	[700]
Thespis (bestuursleden)	2	2	6	1		11/14	[290]	1450
Helmers (bestuursleden)	2	2	1			5/10	[140]	710
Tollens (bestuursleden)	2	7				8/11	[225]	115
Toneel en opera in de tweede helft van de eeuw								
Toneel-abonnement, 1890-1895	24	69	117	66	142	418/582	niet berekend	
Toneel-abonnement, 1902-1912	85	214	351	198	399	1247/1476	niet berekend	
Opera-abonnement, 1860-1882	5	124	228	225	316	898/1150	niet berekend	

* De kolom 'Totaal leden' geeft eerst het aantal in de belastingkohieren gevonden personen weer met achter de *slash* het totaal aantal leden.

Tabel 2. Genootschapsleden en beroepsstructuur (in procenten)

	N=	Handel	Ambacht& winkel	Vrije beroepen	Kantoor
Finis, 1773	39	85		13	
Venrooij, 1773	60	65	5	15	3
Scherts & Ernst, 1804	26	61	5	13	18
Door Vriendschap Werkzaam, 1834	80	21	33	5	33
Vriendschappelijke Letteroefening, 1850-1870	800	15	37	0,5	40
Door Vriendschap Werkzaam Gebleven (bestuursleden)	53	19	27	2	47
Verscheidenheid & Overeenstemming (bestuursleden)	19	32	6	37	21
Knapen van 1818 (werkende leden)	11	18	28	9	18

Opmerkingen: de (afgeronde) percentages zijn berekend op het totaal der geïdentificeerde, leden (zie voor de aantallen tabel 1). De percentages van het aantal personen zonder beroep, of waarvan het beroep niet bekend was, zijn niet opgenomen in de tabel.

Terwijl de rijke abonnenten óók massaal lid waren van *Amicitia, Harmonie, Toonkunst, Hollandsche Maatschappij* en *Leesmuseum*, tot zo'n 70 à 75 procent van het ledenbestand, was het aantal geabonneerde middenstanders die lid waren van middenklassesociëteiten veel geringer. We vonden bijvoorbeeld maar vier van de tachtig leden van *Door Vriendschap Werkzaam* (1834) in het melodramacohort en twee bij de Franse opera; elf van de 800 leden van *Vriendschappelijke Letteroefening* (tweede eeuwhelft) tekenden ooit bij de Duitse opera en negen voor toneel. Dergelijke verenigingen lijken veel meer *in plaats van* de schouwburg bezocht te worden en niet *daarbij*, zoals dat bij de elite gebeurt. Dáár speelt mogelijk een ander motief mee, namelijk lid worden uit sociale druk. De welvaartsverschillen tussen de diverse verbanden zijn enorm.

Tabel 3. Toneel/opera-abonnementhouders die tevens lid waren van deftige genootschappen, naar welstandsklasse

Genootschappen	Hollands toneel, 1824-1830						Fransche Opera, 1817-1844				
	Welstandsklasse						*Welstandsklasse*				
	1	*2*	*3*	*4*	*5*		*1*	*2*	*3*	*4*	*5*
Harmonie			22	17	14				26	29	33
Hollandsche Maatschappij			14	12	11				12	23	27
Leesmuseum			8	9	8				8	21	18
Toonkunst*			1	2	1				2	4	3
Amicitia			12	8	18				13	32	16
Nut*		1	3	1				5	4	11	
Genootschappen	**Toneel Van Eijsden, 1902-1912**						**Duitsche opera, 1860-1882**				
	Welstandsklasse						*Welstandsklasse*				
	1	*2*	*3*	*4*	*5*		*1*	*2*	*3*	*4*	*5*
Harmonie	1	9	32	51	205			23	52	99	192
Hollandsche Maatschappij	1	2	12	7	9		1	10	29	46	91
Leesmuseum.		2	4	6	13			14	24	47	119
Aesthetisch Genootschap		5	22	28	96		niet relevant				
Rotterdamsche Kunstkring	3	5	40	70	222		niet relevant				
Toonkunst	3	5	19	22	87				5	12	20*
Amicitia		1	10	11	103			12	13	50	151
Nut		3	28	43	160		2	19	52	80	132
* Alleen bestuursleden bekend											

De kleinburgerlijke culturele sociabiliteit wordt vooral gerepresenteerd door genootschappen waar ambacht- en neringdoenden in evenwicht zijn met 'witte boorden.' Waar het gaat om besloten gezelschappen, zijn de 'witte boorden' vaker actieve producenten dan de eerste groep. Dit circuit kent veel minder cumulatie van sociabiliteit. Vanuit gezeten middenklasseverenigingen, zoals *Door Vriendschap Werkzaam* (*Gebleven*), *Concordia Felix* of het kleinburgerlijkere *Vriendschappelijke Letteroefening* kwamen aanzienlijk minder intekenaars op de schouwburg voor en dan vooral voor coupons.

Tabel 4. Leden van kleinburgerlijke genootschappen die tevens abonnee waren van toneel of opera, naar welstandsklasse

	Melodrama, 1824-1830	Franse Opera, 1817-1844	Duitse Opera, 1860-1882	Tivoli, 1890-1895	Van Eysden, 1902-1912
Door Vriendschap Werkzaam (Gebleven)	5	3	2		
Vriendschappelijke Letteroefening			15	9	9
Verscheidenheid Overeenstemming	4				
Concordia Felix			22	17	14

Dat dit middenstandssegment zo armetierig lijkt, komt vooreerst door de enorme inkomens- en vermogensverschillen tussen de elite en de middenklasse in Rotterdam. Maar er spelen ook andere factoren mee. In de eerste helft van de negentiende eeuw weerde het stadsbestuur het theaterleven in de binnenstad. Het westelijk lanengebied (nu de strook tussen Coolsingel en Heemraadssingel) was het centrum van dergelijk vertier. Die lokalen waren vooral in de winter moeilijk toegankelijk door wateroverlast.[42] Bovendien werden de voorstellingen daar altijd op maandag en donderdag gegeven, waar de aanbieders onder kunnen hebben geleden. Pas na 1860 komen de Variétés en Café Chantants in de binnenstad op. Aanvankelijk gekoppeld aan hotels, dus waarschijnlijk vooral *caterend* voor handelsreizigers. De programmering werd aangepast: er werden in dit circuit een reeks korte stukjes gegeven met een in- en uitloop systeem voor de klant. Deze nieuwe programmering moest een belangrijke rem wegnemen op een goed functionerende culturele infrastructuur voor de middenklasse. Dat was onder meer de aanvangstijd van avondvullende voorstellingen. De Rotterdamse culturele infrastructuur was naar plaats, tijd en geldbudget een groot deel van de negentiende eeuw zeer onevenwichtig.

42 In januari 1846 klagen 'eenige geabonneerden' over het feit dat er de Krispijnlaan zo'n 45 centimeter water staat en dat de laan dus verbetering behoeft 'te meer nog daar deze laan, door het bestaan van Sociëteiten en Muzijkverenigingen, druk bezocht wordt, waarvan de leden en dames ook mede het onaangename maar al te zeer ondervinden'.

Conclusie: theater en culturele hegemonie

Een schouwburg is een instituut dat door zijn diverse prijsklassen en zichtlijnen voor een gedifferentieerd publiek toegankelijk geacht wordt te zijn. In de negentiende eeuw was het dan ook usance dat een bezoekend vorst zich in de schouwburg vertoonde, om daar dan 'het hele volk' te ontmoeten. De dominante kern van het Rotterdamse publiek is echter beperkt tot de gegoede handelsklasse, waarvan de vader en grootvader veelal dezelfde achtergrond had gehad. Die dominantie wordt steeds sterker. Vanaf circa 1835 verliet het galerijpubliek de schouwburg om er tenminste vóór de Eerste Wereldoorlog niet meer terug te keren (daarná ontbreken gegevens). Mogelijk kon dat publiek de 'volkstheaters' beter betalen; waarschijnlijker is dat ze zich niet 'thuis' voelden in een ambiance waar ze steeds nadrukkelijker als te beschaven subjecten werden gezien en waar ze zich aan de 'tijd' van de elite moesten aanpassen. Dat riekt méér naar culturele hegemonie dan naar differentiatie.

Dat laatste is echter een structureel aspect van het theater. Het repertoir wordt bepaald door de klasse die de schouwburg domineert. In het *ancien régime* bepaalden de Amsterdamse schouwburgregenten het repertoire. Na 1795 werd die keuze een samenspel van de schouwburg-eigenaars (in Amsterdam de gemeente) en de directies van de gezelschappen die er speelden, maar vooral de laatsten. Gedurende de gehele negentiende eeuw is er strijd geleverd tegen de doorslaggevende rol van toneeldirecteuren en de naar winst strevende aandeelhouders. Een terugkeer naar een regime van schouwburgregenten in Amsterdam (1821-1843) had niet het gewenst effect. In Den Haag was er een commissie die het repertoire bewaakte, maar die stelde weinig voor. In Rotterdam bemoeiden de aandeelhouders zich zelden met het repertoire en de samenstelling van de troep, al kwam het tot enkele scherpe conflicten.[43] Na 1870 werd de greep van de elite weer sterker voelbaar. De afdelingen Den Haag en Rotterdam kregen direct invloed op de selectie van het repertoire (in Rotterdam werd van 1876-1908 het 'beruchte' melodrama *Twee Weezen* derhalve verboden). De oprichting van de

43 In 1846 kreeg J.H. Hoedt alleen een speelprivilege, na overlegging van zijn repertoire; in 1853 weigerden de Rotterdamse aandeelhouders en abonnenten de in Den Haag bepaalde keuze van nieuwe directeuren te accepteren. Ze kregen hun zin: Hammecher en Van Ollefen werden alsnog vervangen door Breedé en Valois. In 1856 weigerde die directie echter in te gaan op de eisen omtrent de engagementen, waarna de Haagse troep na zestig jaar uit de Rotterdamse schouwburg werd verbannen.

(Koninklijke) Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel (1876) betekende dat een door de handelsklasse gedomineerde kliek naast het repertoire ook de engagementen ging beheersen. In Rotterdam voegden Le Gras & Haspels zich daarin als Afdeling Rotterdam van die Vereeniging (1881-1885). De zogenaamde 'volksvoorstellingen' en de zondagsvoorstellingen werden massaal bezocht, maar het 'volksrepertoire' werd vastgesteld door de elite en daar 'het dienstmeisje en haar matroos' alleen 's zondags toneel konden bezoeken hadden ze zich maar te schikken in wat als 'hun' smaak bestempeld werd – anders moesten zij maar wegblijven.[44]

Het schouwburgpubliek in de lange negentiende eeuw kenmerkte zich in Rotterdam niet door sterk gedifferentieerde burgerlijke smaakverschillen die sterk verschillende burgerlijke leefstijlen verbergen, al is het eerste geen bewijs voor het tweede. Er is weliswaar sprake van sociale differentiatie per rang (bij het intekenende publiek is dat verband sterk), maar niet van veel smaakverschil. Dat kan worden uitgelegd met het concept 'culturele hegemonie' waardoor de bandbreedtes relatief smal bleven. De schouwburg bekent zich daarmee tot een instituut dat eerder een coherente burgercultuur vormt dan een gefragmenteerde. Het aanbod buiten de schouwburg bestond lange tijd uit oud schouwburgrepertoire of nieuwe vaudevilles, die ook in de schouwburg gingen. Nieuwe variété-vormen, waaronder cabaret zochten uiteindelijk de schouwburg weer op. Theater is kennelijk een door en door burgerlijk instituut, dat juist de middenstand en later de zich organiserende arbeidende klasse uitdaagde om te tonen dat men wel degelijk wist wat 'echte cultuur' was. Dat streven is in grote lijnen mislukt, zoals ieder onderzoek naar de samenstelling van het twintigste-eeuwse gesubsidieerde theater heeft aangetoond. De scheidslijnen lagen niet zozeer in smaakverschillen van sub-klassen van burgers, maar in andere aspecten, zoals geloof, of antiburgerlijke politieke overtuiging en, waarschijnlijk ook in de negentiende eeuw al, in opleiding, (verwachte) welstand, geld en tijd.[45] Het publiek in Rotterdam vormde, sociaal gesproken, een bijna niet-bewegende moloch, die echter flexibel genoeg was om steeds weer nieuwe 'kunstproducten' te absorberen en die tredmolen van 'nieuwigheden' hoort als het ware bij het theater en is op zichzelf ook een lange-duur verschijnsel.

44 Er zijn natuurlijk veel anekdotes die vertellen dat het 'normale' burgerlijke publiek naar die volksvoorstellingen kwam en ook de beste plaatsen in de voorstellingen en concerten van de Vereniging voor Veredeling van Volkvermaken innamen.

45 Dat zijn de drie criteria die Harry Ganzeboom naar voren schuift in zijn *Cultuurdeelname in Nederland* (Assen/Maastricht 1989).

Tot grote conflicten met betrekking tot 'vernieuwend' repertoire en 'lichte kost' kwam het zelden of nooit. Bovendien hadden die beide categorieën vergelijkbare bezettingsgraden. Conflicten draaiden om zedelijkheid en politiek, zelden om de 'kunst'.[46] De kalender en de trouw van het publiek regeerden. Dat impliceert dat het theater eerder een kerker van lange duur is, dan een hippe en bonte verzameling *hypes* en miskleunen, waarvan men de geschiedenis kan schrijven in zeven 'belangwekkende' voorstellingen.[47] Aan de receptie-esthetisch gestuurde theatergeschiedschrijving is de wetenschappelijke basis ontvallen.

46 Dat is thans natuurlijk niet veranderd. De schouwburgcommissies in het interbellum waren berucht om hun politiek gemotiveerde blokkades van stukken. Na de oorlog werd het toneelsubsidiebeleid opgezet en daartoe werden in Rotterdam en Den Haag b.v. Kunststichtingen opgericht. Deze werden geleid door 'mannen (en een enkele vrouw) van smaak en beschaving' – zoals altijd – en nog steeds wordt door een 'theatraal competent' gezelschap, zich noemende 'cultuurraden' of 'cultuurcommissies' bepaald 'wie in is en wie uit', terwijl het priesterbent der zogenaamde theater-'wetenschappers' ook nog een duit in het zakje wil doen. Ook hier bekent zich het theater als een kerker van lange duur. Eenzelfde taai probleem is de onderrepresentatie van de risicodragende middenklassen in het theater. We constateerden het in de late achttiende en negentiende eeuw, maar twintigste-eeuwse surveys wijzen nog steeds in die richting. Deze worden besproken in Hans van Maanen, *Het Nederlands toneelbestel van 1945 tot 1995* (Amsterdam 1997) m.n. 23-31, 98-116, 185-224.

47 Zie bv. Günther Rühle, die in het Sonderheft van *Theater heute* (1975-1976) 68 meent de Duitse theatergeschiedenis van 1905 tot 1969 te kunnen beperken tot zeven ensceneringen.

BELGISCH CAFÉ

De Pintelier

ANNO 1997

ABT CAFÉ - LID GENEVERGENOOTSCHAP - KLEINE KROMME ELLEBOOG 9
9712 BS GRONINGEN - T +31503185100

CLASSIC MALTS OF SCOTLAND

WIJ SCHENKEN MEER DAN
40 SOORTEN SINGLE MALT WHISKY

ENKELE BIEREN VAN HET VAT ZIJN

Jupiler DE KONINCK 1833 Kwak Kwak PALM Leffe

ALTIJD 14 BIEREN VAN HET VAT
EN
84 BIEREN VAN DE FLES
WIJ HALEN ZELF VELE
BIEREN DIRECT UIT BELGIË

EXCLUSIEF ALLE TRAPPISTEN OP FLES

www.pintelier.nl AL BIJNA 10 JAAR GOED IN BIER info@pintelier.nl