

## Souperminnende *NRC*-heren en andere bemoeials

De rol van de ‘markt’ in het  
negentiende-eeuwse theaterbestel

**Acteurs uit de negentiende eeuw komen er in de kritieken niet best af. Maar het is de vraag of dit alleen aan hun acteerkwaliteiten lag. Onderzoek naar het theaterleven in het negentiende-eeuwse Rotterdam wijst uit dat het theaterbestel van tegenstrijdigheden aan elkaar hing, waardoor het publiek moeilijk tevreden te stellen was.**

Het toneel van de negentiende eeuw heeft een slechte reputatie. Tijdgenoten en latere toneelhistorici (zoals Rössing, Hunningher, De Leeuwe en Post) weten dat vooral aan een gebrek aan kwaliteit: acteurs spraken nauwelijks beschaafd Nederlands en ze molenwiekten en stampten zich schreeuwend door een repertoire dat de arts-criticus Willem Cramer in de *Spektator van Tooneel, etc.* een ‘vergaarbak van het vuilste drafder uitheemsche litteraturen’ noemde. Dat daar lang geen verandering in kwam, zou zijn veroorzaakt door de slechte smaak van het sociaal gedeclasseerde publiek dat de negentiende-eeuwse schouwburg zou hebben bewoond.

Is dit nu een ‘juist’ oordeel? We zullen dit nader onderzoeken aan de hand van de situatie in Rotterdam. In deze stad zijn vanaf de stichting van de eerste schouwburg in 1774 tot 1916 gegevens overgeleverd over de kaartverkoop per rang per dag en over de samenstelling van het abonnement- en couponhouderspubliek. Bovendien beschikken we over de affiches van de voorstellingen en recensies in meerdere kranten vanaf 1844. Daardoor is er een goed inzicht mogelijk in de omvang en samenstelling van het publiek en in het theateraanbod. Rotterdam was in de genoemde periode een voor Nederland representatieve theaterstad. Anders dan in Den Haag en Amsterdam was de markt van theatrale gemakkelikheden er in de genoemde periode geheel afhankelijk van particulier initiatief, met marginale (meest ‘politieel’) bemoeienis van de overheid. Dit was in de meeste Nederlandse steden het geval.

Het theaterleven in Rotterdam was – binnen de grenzen van de economie van die tijd – een markt van vraag en aanbod. Op zo’n markt was de toneelspeler primair overgeleverd aan twee machten: enerzijds de macht die bepaalde wat hij kón aanbieden: de schrijvers en in hun kielzog bemiddelende instanties als overheid, schouwburgeigenaren en recensenten, en anderzijds de macht van degene aan wie hij dat goed aanbod: zijn publiek. Ik zal me hier primair richten op de tweede macht, de afnemers van theatrale goederen, en bekijken hoe de structuur van die ‘afzetmarkt’ invloed uitoefende op de gemakkelikheden die het beroep acteur bood.

## Rivaliserende voetbalclubs

De theatergeschiedenis van Rotterdam volgt een patroon dat in Nederland, en in Europa, niet ongewoon was. Er kwam een schouwburg tot stand door de inspanningen van een groep particulieren, met toestemming maar zonder financiële bijdrage van de overheid. In Rotterdam waren het vooral kooplieden en enkele vrijeberoepsbeoefenaars die in 1774 de Groote Schouwburg aan de Coolsingel bouwden, deze in 1853 vergrootten en in 1887 verplaatsten naar de Aert van Nesstraat. Naast die schouwburg ontwikkelde zich in de loop van de negentiende eeuw een netwerk van theateraccommodaties. De eerste wordt reeds gemeld in 1780. Toen de schouwburg wegens de oorlog met Engeland gesloten werd, werden de toneelvoorstellingen in besloten verband voortgezet in een toneelzaal verbonden aan herberg De Hof van Brussel.

Na de invoering van een vergunningenstelsel in 1828 ontstond er een netwerk van theaterzaaltjes, vooral in het westelijke lanengebied. Eén daarvan ontwikkelde zich in 1856 tot een volwaardige, achtereenvolgens door verschillende sociëteithouders geëxploiteerde schouwburg, de Nieuwe Schouwburg aan de Kruiskade, die in 1866 naar de Coolsingel verhuisde. Hiermee waren er aan het eind van de negentiende eeuw drie schouwburgen in Rotterdam: de Nieuwe Schouwburg, de Groote Schouwburg aan de Aert van Nesstraat en het op de plaats van de oude Groote Schouwburg aan de Coolsingel gebouwde Tivoli-theater (beide aandeelhoudersmaatschappijen). Vanaf het midden van de eeuw kwam een nieuw type variététheaters op, waar vooral kleine muziekdrama's werden opgevoerd. De vraag naar 'licht vermaak' leidde vanaf 1880 tot grootschaliger variététheaters, zoals feesttenten en circustheaters, en tot een explosie van caféchantants, die de traditie voortzetten van de vele cafés uit de eerste eeuwhelft met hun tingeltangel en Ierse *reels*.

De meeste geschreven bronnen, waaronder het vermaarde boekje *Physiologie van Rotterdam* uit 1844, beschouwden deze kleine theaters als 'volkstheaters' voor de 'huizen' (arbeiders). Toch wijzen gegevens als plaatsprijzen, aanvangstijden van de voorstelling, de organisatie van het publiek in sociëteiten, lijsten van sociëteitsleden en krantenberichten erop dat het publiek in alle lokaliteiten behalve de kroegen voornamelijk uit de middenstand of hogere sociale klassen kwam. Het idee dat theateraccommodaties correleerden met specifieke sociale statusgroepen, of klassen, is onhoudbaar. Het gedifferentieerde rang- en prijssysteem van veel theaters doet vermoeden dat men zich richtte op meerdere beurzen en dus publiek zocht in diverse sociale lagen. Uit lijsten van intekening en ledenlijsten van sociëteiten blijkt dat ambachtslieden en winkeliers zich mengden met kantoorpersoneel en ambtenaren. Er is weinig empirisch bewijs dat er specifieke theaters voor de arbeidende bevolking zouden zijn.

Negentiende-eeuwse schouwburgtoneelgezelschappen in een stad laten zich vergelijken met rivaliserende voetbalclubs, met meer of minder sterspelers. Deze clubs worden gesteund door een eigen aanhang, die een sociaal gedifferentieerde maar per club verschillende opbouw heeft. De zeer rijken werden geacht meerdere ondernemingen te steunen door het kopen van couponboekjes, setjes kaarten die men aan het begin van het seizoen tegen gereduceerd tarief kon aanschaffen, of door deelneming aan een garantiefonds.

***Het theaterpubliek kwam voornamelijk uit de middenstand of hogere sociale klassen***

De enorme accumulatie van lidmaatschappen en gegevens over theater-, opera- en concertbezoek bij de zeer rijken suggereert dat de oorsprong van de lidmaatschappen eerder te vinden is in status en civiele plicht dan in een onverzadigbare honger naar cultuur: vrijwel iedere culturele sociëteit klaagde uiteindelijk over de gebrekkige belangstelling voor haar activiteiten. Lidmaatschap van een schouwburg was als het ware een vorm van subsidie. Prijs- en rangdifferentiatie, aanvangstijd, lokatie, aanbod, taal, besloten- of openbaarheid et cetera spelen *mede* een differentiërende rol, maar die wordt door de verhalende bronnen dikwijls sterk uitvergroot.

Pas laat in de negentiende eeuw worden differentiaties waarneembaar waarmee bijvoorbeeld Pierre Bourdieu ons vertrouwd heeft gemaakt: een duidelijker hiërarchie van smaakverschillen lopend langs de lijnen van sociale klassen en zuilen waarbij een onderscheid tussen dragers van economisch kapitaal en van cultureel kapitaal discursief wordt aangescherpt, hoewel beide groepen er over het algemeen aanspraak op (kunnen) maken te behoren tot de 'elite'. Aardig is in dit verband de positionering van de Kunstkring, kort na haar oprichting (1892). In het jaarverslag van 1894 heet het: 'Eene Vereeniging die zich als de onze het geven en doen waardeeren van kunst ten doel stelt, stelt zich tevens in Rotterdam – de handelsstad bij uitnemendheid – een moeilijke taak. Gisteren zaken, heden zaken, morgen zaken en dan gevoelen zich onze Rotterdammers, den ganschen dag denkend, sprekend, lezend, schrijvend op hunne kantoren, 's avonds o zoo aangetrokken tot hun huiselijken kring, tot bierkneip, tingeltangel of sociëteit, dat zij veelal "kunst genieten" als een opoffering gaan beschouwen. Slechts weinigen weten hoe iedere afwisseling in intellectueelen arbeid een ontspanning voor het denkvermogen is. Iemand die zich geestelijk ingespannen heeft, is gaarne geneigd te gelooven dat zijn hersenen slechts "Zenuwachtige Vrouwen" of "Charley's Tante", in geen geval "Ibsen" verteren kunnen.'

De context van deze passage is zeker de frustratie bij Jan C. de Vos en Willem Royaards over de gang van zaken in het Tivoli-theater. Zo'n distinctievertoog als dat in het jaarverslag werd vaak gevoed door een specifiek conflict. De aangenomen smaak voor toneel bij de elite die dit verslag veronderstelt, is bijvoorbeeld te weerleggen aan de hand van de kaartverkoppen voor genoemde voorstellingen.

### **Beschaafden en kapitalisten**

Een aanscherping van het onderscheid tussen cultureel en economisch kapitaal is te zien als Rotterdamse genootschappen in de loop van de jaren 1870 in hun discussies over cultuur en maatschappij gaan spreken over 'beschaafden en kapitalisten'. Voordien was men beschaafd als men geld had (de 'fatsoenlijke stand' was de welstandsélite en qualitate qua de politieke en culturele elite); nadien maakte men óók aanspraak op de elitestatus op basis van opleiding, ook al ontbraken geld en (dus) stemrecht. Het komt me voor dat de aanscherping van smaakverschillen, althans in het discours hierover, in die jaren mede een functie is van het streven naar politieke emancipatie van hoger geschoolden ('diplomakiesrecht'), dat in de late jaren 1870 en de jaren 1880 de gemoederen bezighield. Naarmate nog later steeds meer mensen gelijkberechtigting opeisten, veranderde ook het idee van 'burgerlijk' en 'burgerlijke cultuur', bijvoorbeeld in het *Rotterdamsch Nieuwsblad*, zoals André van der Velden onlangs duidelijk maakte (Van der Velden 2001).

Dit aangescherpte vertoog over differentiatie binnen het culturele publiek en het aanbod van toneel na circa 1870 heeft, samen met de al bestaande vormen van cultureel vooroordeel, uiteindelijk de ontwikkelingen in de twintigste eeuw gedetermineerd. Dit is te volgen aan de hand van drie dimensies waarbinnen de theatrale activiteit te vangen is: tijd, plaats en handelende instanties.

De dimensie 'tijd' valt uiteen in theaterseizoen en aanvangstijd. Twee krachten bepaalden de tijdspanne van het theaterseizoen: de stedelijke elite en de kerk. De stedelijke elite hield zich aanvankelijk in de warme maanden grotendeels op haar buitenplaatsen op, waardoor de reguliere voorstellingen vooral plaatsvonden in de koude maanden. Rond 1800 liep het seizoen in Rotterdam van oktober tot april, maar rond 1900 al van september tot eind mei: de gewoonten van de elite veranderden. In de eerste eeuw helft gaven vooral reizende operatroepen in de zomer vaak ook nog onregelmatige voorstellingen, die culmineerden in de kermis, midden augustus.

De invloed van de kerk uitte zich op verschillende manieren. Viermaal per jaar lagen de voorstellingen veertien dagen stil vanwege de bededagen. Er mocht bovendien niet gespeeld worden op de christelijke feestdagen en – bovenal – op de zondagen. Dit laatste verbod hield in dat grote delen van de werkende bevolking geen voorstellingen konden bezoeken, omdat de zondag hun enige vrije dag was. Pas in 1858 werd het zondagsverbod opgeheven en enkele jaren later mocht er ook op christelijke feestdagen worden gespeeld. De registers van kaartverkoop van de schouwburg geven aan hoe belangrijk de zondag voor het theater was. Op zondagen waren de goedkopere rangen van meet af aan beter bezet dan op wekdagen en verminderde, vanuit de drang tot distinctie, de bezetting van de dure rangen. Vooral tweede kerst- en paasdag werden drukbezochte theaterdagen. De speelkalender van de schouwburg breidde zich dus langzaam uit door veranderde leefgewoonten bij de elite en verminderde invloed van de kerk.

Het opkomende vaudevillecircuit had eveneens te maken met beperkingen in zijn speelkalender. Door het vergunningenbeleid van de gemeente waren voorstellingen in dit circuit aanvankelijk alleen op maandag en donderdag toegestaan. Daardoor moesten de meeste vaudevilletheaters tegelijk hun voorstellingen geven, wat de spoeling dun maakte.

De elite bepaalde niet alleen mede het theaterseizoen, maar ook de aanvangstijd van voorstellingen, en had ook hierdoor invloed op de markt. Voorstellingen begonnen erg vroeg, rond 1800 vaak al om 17.30 uur. De reden was dat de elite na de voorstelling nog wilde souperen. Grote delen van de stadsbevolking konden door hun werkzaamheden op zo'n vroeg tijdstip de schouwburg niet bezoeken. Daarom werd de 'halve kaart' ingesteld – een kaartje waarop men de tweede helft van de voorstelling voor de halve prijs kon bezoeken. De invloed van de halve kaart op het aantal bezoekers in de periode 1784–1789 was enorm en nam daarna om onbekende redenen wat af. Het afschaffen van de halve kaart in het begin van de negentiende eeuw beperkte het potentiële publiek sterk. Dat dit problemen opleverde, blijkt wel uit de twijfel die sceptici in 1860 uitten over de overlevingskansen van een nieuw op te richten toneel- en operatroep, een initiatief van de componist Willem Thooft. Hij verzekerde de sceptici er in de *NRC* van dat de kooplieden die zijn initiatief financierden, hun kantoren vroeger zouden sluiten, en voegde eraan toe dat ook hun echtgenotes daar al langer op hadden aangedrongen (papa was

te vaak afwezig als mama en dochters uit wilden). De beperkende invloed van de aanvangstijd op de mogelijkheid van de middenklasse om het theater te bezoeken bleef echter nog tot in de jaren 1870 merkbaar. Toen in 1856 de Groote Schouwburg concurrentie kreeg van de Nieuwe Schouwburg, werd de strijd om het werkende publiek uitgevochten door herinvoering van de halve kaart in beide accommodaties. Om financiële redenen bleek dat niet lang vol te houden. Uit correspondentie in de kranten blijkt dat vooral kantoorbedienden aandrongen op latere aanvangstijden, of herinvoering van de halve kaart in de Groote Schouwburg. Het probleem van de aanvangstijd speelde niet alleen bij de schouwburgen. Al in de jaren 1840 werd in het reguliere vaudevillecircuit dat toen van de grond kwam, dezelfde discussie gevoerd. Kenmerkend is dat *NRC*-recensent Herman Heijermans sr. de vroege tijd verdedigde. Heijermans kende zijn souperminnende *NRC*-heer en de aanvangstijd werd dan ook niet verlaat. In de jaren 1860 omzeilden een paar grote hotels het probleem door eigen vari  thetheaters op te richten, vooral voor handelsreizigers. Die theaters kregen veel meer een in- en uitloopkarakter. De programmering paste zich daaraan aan. Na 1870 verdween het probleem langzaam: bedrijven sloten vroeger en door veranderende leefgewoonten begonnen de voorstellingen steeds later. Rond 1900 is 20.00 uur een normale aanvangstijd.

### **Dure plaatsen in modderige lanen**

De dimensie ‘plaats’ is in het functioneren van het theaterleven te onderscheiden in ‘locatie’ en ‘zitplaats’. Binnen de stadsdriehoek werd, zeker v  r 1860, weinig theateraal vermaak toegestaan en het Rotterdamse theaterleven in de negentiende eeuw kan dan ook nauwelijks een aan de ‘stad’ gebonden vorm van uitgaan genoemd worden. De Groote Schouwburg zelf was in 1774 aan de singel, dus buiten het stadsgebied, in het ambacht Cool gebouwd. Toen het vanaf 1828 lokaalexploitanten was toegestaan toneelvoorstellingen te brengen, maakten vooral exploitanten van zomerplaatsen in het westelijk lanengebied achter de schouwburg, die in de winter de toeloop van publiek misten, daar van meet af aan gebruik van.

Het stadsbestuur ging het oprichten van echte theaters in de stadsdriehoek tegen. Het verhinderde niet alleen de bouw van vaudevilletheaters (in 1840–1844), maar ook van een nieuwe Groote Schouwburg (in 1851 en 1879). Wie toneel of opera wilde gaan zien, moest, zeker tot in de jaren 1850, de onverlichte, in de winter zeer modderige lanen trotseren. Pas in de loop van de jaren 1860 nam het theatrale vermaak in de stadsdriehoek toe (Frascati, Casino, Ons Genoegen) en vanaf de jaren 1870 kwam het café-chantant op in wat van oudsher de rosse buurt was (Zandstraatkwartier, met ‘theaters’ als Walhalla). Na 1870 werd het westelijke lanengebied steeds meer bij het stadscentrum getrokken – ook al omdat de oude waterstadselite verhuisde naar het Nieuwewerk en het gebied rond de Westersingel. De Coolsingel ging als as van het centrum fungeren en vanaf 1890 telde dit gebied drie schouwburgen. Al met al lagen de vermaakgelegenheden nu meer centraal en werden ze veel beter toegankelijk door hun ligging en door verbetering van de wegen en de straatverlichting.

Bij het tweede aspect van ‘plaats’, de zitplaats, gaat het om de prijs. De Groote Schouwburg was altijd relatief duur. De goedkoopste zitplaats (galerij) kostte vanaf de oprichting (1774) tot in de jaren 1850 meestal zestig cent, terwijl andere grotestadsschouwburgen vanaf de vroege negentiende eeuw dertig cent of minder vroegen. Een

logeplaats kostte 1,75 gulden en de meest gewilde plaats, de parterre, kostte 1,20 gulden. Echte concurrentie ontstond pas na 1856 en manifesteerde zich een aantal jaren in prijsdalingen, vooral van parterre- en galerijkaarten. Opmerkelijkerwijs maakte men op zondag de parterre en galerij duurder om zo extra te profiteren van de vrije dag. Toen in 1869 de troep van Louis Bouwmeester de Nieuwe Schouwburg ging bespelen, verlaagde de Grootte Schouwburg opnieuw de prijzen voor de parterre en de galerij fors, wat vooral extra parterrepubliek aantrok. Na 1875 gingen de prijzen gestaag weer omhoog, maar vanaf ongeveer 1910 was de tendens in de Grootte Schouwburg om de zondagvoorstellingen goedkoper te maken dan de normale voorstellingen. Dit om tegemoet te komen aan de druk om het ‘beschaafd vermaak’ toegankelijk te maken voor ‘de minder bedeelde’ (overigens van burgerlijken huize). Opera was tot circa 1840 even duur als toneel, maar daarna werd het prijsverschil snel groter en vanaf de jaren 1860 kostte opera bijna tweemaal zoveel als toneel. Dat betekende dat er steeds meer onderscheid werd verondersteld tussen opera- en toneelpubliek.

In de cultuureconomie wordt sinds de studie van T. Moore (1966) meestal de opvatting van prijsinelasticiteit aangehangen, volgens welke het publiek prijsstijgingen feitelijk negeert. Voor de achttiende en negentiende eeuw gaat dat niet altijd op, zoals blijkt uit de theaterrellen in Frankrijk en Engeland, die uitbraken als directies de prijzen verhoogden, vooral die van abonnementen (zie bijvoorbeeld Zeller 1997). Over het algemeen moesten ook in Rotterdam directies voorzichtig zijn met prijsfluctuaties (zie Gras, Franses en Ooms [in voorbereiding]). Merkwaardig is echter dat het galerijpubliek vanaf 1860 nauwelijks reageert op de steeds verdere daling van de prijs van die rang (van 60 cent tot 30 en zelfs 25 cent). Kennelijk had die ‘publieksklasse’ zijn heil al elders gezocht.

### **Kunstbeschaving en smaakvorming**

De dimensies ‘tijd’ en ‘plaats’, als randvoorwaarden voor de markt van theatrale goederen, maakten het de aanbieders van theatrale gemakkelikheden niet makkelijk. Accommodaties waren, naarmate we de sociale ladder afdalen, in beide dimensies slechter toegankelijk. Toch was de Grootte Schouwburg in zeer belangrijke mate een product van het publiek. Hiermee zijn we aanbeland in de derde dimensie van de markt van theatrale goederen, die van de ‘handelende instanties’. Deze gingen tijdens de oprichting van de schouwburg gebukt onder verdeeldheid. De welgestelde Rotterdammers die het initiatief tot de schouwburg hadden genomen, hadden daar immers twee hoofdredenen voor die op gespannen voet met elkaar stonden. Enerzijds moest een handelsstad als Rotterdam, die frequent werd

*Accommodaties  
waren, naarmate  
we de sociale ladder  
af dalen, slechter  
toegankelijk*

bezocht door vreemdelingen uit zowel binnen- als buitenland, omwille van economische belangen hun verblijf veraangamen. Deze praktische motivatie voor een goede culturele infrastructuur keert gedurende de gehele negentiende eeuw terug, en geldt niet alleen voor de schouwburg, maar ook voor bijvoorbeeld de sociëteit *Harmonie*: de bezoeker van de stad diende zich te huis te voelen en dan bij voorkeur niet in een koffiehuis.

Anderzijds was de schouwburg, zoals commissaris Timon Abraham Elzevier al in 1774 volgens notulen van een aandeelhoudersvergadering verkondigde, een instrument voor verlichting, een leerschool voor vaderlandsliefde en beschaving, vooral voor

'het volk'. Deze ideologische motivatie stelde de schouwburg ver boven de lage vermaaklijkheden die de kermis bood en logenstrafte de antitheatrale vooroordelen van domme dominees.

Elzeviers standpunt – overigens gemeengoed – hield in dat de schouwburg duidelijk werd afgezet tegen andere vermaaksinstituten (kermis, later variété et cetera). Daarmee hing de ook al vrij algemene opvatting samen dat schouwburgkunst per se veredelend werkte. Zo betoogde Thooft in zijn muzikale statistieken (*Rotterdomsche Courant*, 1859) dat continuïteit in de muziektheatercultuur nodig was, 'ten minste wanneer men daarmee de kunstbeschaving en smaakvorming van het publiek wil bewerkstelligen. En dat zulks toch een der voornaamste doeleinden van het tooneel is, zal wel niemand ontkennen' (13 mei). Ook voor orkestmusici had zo'n continuïteit niet alleen voordelen voor het inkomen en de routine, maar ook 'zedelijke waarde' (20 mei). Hoewel de kunst kennelijk, als het sacrament, *ex opere operato* haar heilzame werk deed (de 'gelovige' hoefde alleen maar op de juiste tijd aanwezig te zijn), was de goede smaak toch vooral gekoppeld aan een goede bankrekening en een eersterangsplaats in de schouwburg. Dat blijkt steeds weer uit opmerkingen van recensenten, of mensen uit de toneelwereld. De recensent Heijermans sr. verwijst in het *Zondagsblad* van 9 januari 1875 naar het 'meer beschaafd en geschoold publiek, in wier handen het bestuur van het Hollands Toneel is gelegd', wanneer hij het heeft over de Rotterdamse afdeling van het Tooneelverbond, de vereniging van meestal gegoede dames en heren die zich in 1870 opwierp om te strijden tegen het toneelverval; regisseur Antoine Jean le Gras verwijst in zijn aanvraag om speelpermis  ie in de Koninklijke Schouwburg in Den Haag (afgedrukt in het *Zondagsblad* van 1 januari 1876) naar de grote toeloop van het meer beschaafde en geschoolde publiek naar zijn gastvoorstellingen.

Maar juist hier liggen merkwaardige contradicties. In de eerste plaats wordt de negentiende-eeuwse schouwburg weliswaar aangeprezen tot heil des volks, maar het beheer van de aandeelhouders duidt erop dat men toch vooral 'onder ons' wil blijven. Dat werd gestimuleerd door de hoge prijzen en door een vertoog over de waarde van theater dat intolerant stond ten opzichte van de smaak en gewoonten van 'het volk' (de ander). De honende, of op zijn best sterk paternaliserende benadering van alles wat zich de smaak en het gedrag van de elite niet eigen had gemaakt, lijkt de voornaamste reden voor het geconstateerde gebrek aan effect van prijsverlagingen op de galerij. Dat publiek ging al snel liever naar een minder prestigieus vermaaksinstituut, dan in de schouwburg als 'wilde' te worden behandeld. De schouwburg was voor velen geen 'huis' en voor een 'school' hadden ze geen belangstelling. In hoge mate bepaalde deze houding van de elite ook haar drang om te komen tot besloten verbanden waarmee ze met haar eigen schouwburg concurreerde. De sociëteit *Harmonie*, tehuis voor dezelfde Rotterdamse koopmanschap die de schouwburg exploiteerde, ging vanaf 1844 zelf toneel en vooral operavoorstellingen organiseren die direct in concurrentie traden met de schouwburg. Thooft noemde deze 'derde schouwburg' in het *Rotterdoms Weekblad* van 26 januari 1868 dan ook een van de oorzaken waardoor de opera in de publieke schouwburg in de problemen kwam. De elite die het theater stichtte als openbaar instituut en dat instituut haar normen van prijs en speeltijd oplegde, wilde dus eigenlijk in zo groot mogelijke beslotenheid van het aanbod genieten. Als dat financieel niet kon, tr  k ze zich deels terug in haar sociëteiten, waarmee ze de exploitatieproblemen voor de openbare schouwburg slechts vergrootte.

***Het elitepubliek  
toonde nauwelijks  
bijzondere inte-  
resse voor het als  
'beschaafd'  
bestempelde toneel***

Een tweede contradictie is die van de voorgegeven smaak en de geleefde smaak bij de elite. Elzevier sprak wel stichtelijke woorden over hoge kunst, maar aan de Rotterdamse elite als geheel kan helemaal geen specifieke voorkeur voor 'hoge kunst' met een voorbeeldwaarde worden toegedicht, en over wat er onder die 'hoge kunst' verstaan moest worden, bestond alles behalve consensus. Uit tijdreeksanalyses van de kaartverkoopgegevens per rang is gebleken dat het elitepubliek (de eerste rangen) zeker tot circa 1860 maar een geringe afkeer van de verfoeide dramavormen vertoonde en nauwelijks bijzondere interesse voor het door 'kenners' als 'beschaafd' bestempelde toneel. In de periode 1860–1880 toonde het uitsluitend een afkeer van Franse melodrama's, die na 1875 vrijwel van het repertoire verdwenen, overigens onder druk van de Rotterdamse afdeling van het Tooneelverbond. Tot het midden van de eeuw bepaalden seizoenen en loyaliteit de gang naar de schouwburg (Gras en Franses 1998; Gras, Franses en Ooms [in voorbereiding]). Uit analyses van de lijsten met abonnement- en couponhouders bleek bovendien dat de sociale samenstelling van dit publiek na de Revolutie geenszins achteruitging. Integendeel, anders dan in de achttiende eeuw participeerde in

de negentiende eeuw ook de politieke elite prominent in het schouwburgvermaak (voor een samenvatting van de gegevens vóór 1850 zie Gras 2000a). Dat alles betekende onder meer dat aan een deel van de theaterelite een smaak moet worden toegeschreven die toneelhistorici koppelen aan de veronderstelde smaak van de lagere klassen. Verdeeldheid dus binnen de theaterminnende Rotterdamse elite, waaronder een groep opiniemakers zich bezighield met vaststellen wat de norm van hun klasse was, en een veel grotere groep zich daar *de facto* niet veel van aantrok.

Die verdeeldheid blijkt ook uit talloze verhalende bronnen. Zo benadrukte Thooft in zijn statistieken van 1859 voortdurend de noodzaak om alle beschikbare krachten te verenigen tot één openbaar toneel- en operagezelschap met bij voorkeur ook een concertafdeling, waarbij hij zelfs de sociëteit *Harmonie* opriep de besloten activiteiten op dat gebied te staken, zodat de grote zaal van de Doelen als openbare concertzaal benut kon worden. De verdeeldheid blijkt ook uit de ontwikkelingen binnen het particulier gefinancierde theaterbestel, waar zich voortdurend schisma's voordeden. Merkwaardigerwijs was een belangrijke drijfveer achter die schisma's de wens om een eigen stedelijk gezelschap op de been te houden. Alle afsplitsingen vonden steun bij een deel van de Rotterdamse elite.

Bij dat alles moet bovendien worden betrokken dat gedurende het grootste gedeelte van de negentiende eeuw de welstandselite de voorkeur gaf aan opera boven toneel. De opera was overal veruit de grootste concurrent van alle toneelactiviteit en dat al sinds de zeventiende eeuw. Hier verdeelde de splijtzwam de opera-elite in aanhangers van de Duitse en aanhangers van de Franse opera, een strijd die voortdurend opvlamde en zelfs families verscheurde die veel geld en energie staken in de bloei van het theaterleven in Rotterdam. Terwijl iedereen zag dat een dergelijke aanbodstructuur niet levensvatbaar was, bleek vereniging van krachten onmogelijk. Daarbij moeten we het aandeel van elite en (vooral) middenstand dat om geloofsredenen helemaal niet wenste deel te nemen aan enige theatercultuur, niet uitvlakken.

Onder de oppervlakte van het smaakverschil speelden verschillen in politieke en economische opvatting. Het beheer van de Duitse Opera was voortdurend een twistappel tussen ‘conservatieven’ rond de *Rotterdamsche Courant* (RC) en de liberalen rond de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (NRC) met zijn appendix het *Zondagsblad*, geredigeerd door Heijermans. In een discussie die zich afspeelde in de periode juni–september 1867, verdedigde de RC bijvoorbeeld de positie dat het uitvoerend comité van de opera geen verantwoording hoefde af te leggen aan de aandeelhouders, terwijl NRC en *Zondagsblad* riepen om inspraak van de aandeelhouders, omdat een parlementair systeem te verkiezen was boven een ‘monarchaal’. Het is dan de tijd van de constitutionele crisis over de ministeriële verantwoordelijkheid.

Jan Albregt en Daan van Ollefen, die van 1867 tot 1876 de directie over de troep in de Grootte Schouwburg voerden, kregen steun van het ‘conservatieve’ establishment en de RC, Le Gras, tot 1881, van het liberale establishment, en de NRC (vooral het *Zondagsblad*). Heijermans liet na het ‘verraad’ van Le Gras (de fusie van zijn gezelschap met de Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel) diens troep vallen en koos voortaan voor het Tivoli-theater als het smaakmakende toneel. Daardoor ging Le Gras met zijn gezelschap automatisch tot het ‘behoudende’ toneel behoren. De artistiek directeur van het Tivoli-gezelschap, Jan C. de Vos, beloofde intiem, modern toneel en stelde bovendien zijn prijzen zodanig dat de dagen van de exclusieve oude Coolsingel-Schouwburg inderdaad teruggekeerd leken. Het mocht opnieuw niet baten. Veel te weinig ‘heeren’ wilden ‘onder ons’ zijn in Tivoli als daar hoge kunst de toon moest aangeven – met de *Tante van Charley* en *Zenuwachtige Vrouwen* als resultaat. Het publiek in beide schouwburgen was veel te klein; alle gezelschappen kwijnden weldra en van de idealen kwam weinig terecht: de klucht regeerde. De handelende instantie die het theater in Rotterdam stichtte en instandhield, het particulier initiatief, zat zichzelf voortdurend en destructief in de weg.

*Veel te weinig ‘heeren’ wilden ‘onder ons’ zijn als hoge kunst de toon moest aangeven*

### **Marktomvang en bezettingsgraad**

De onhoudbaarheid van dit ‘bestel’ komt het best tot uiting als we de omvang van die markt proberen te schatten. In zijn statistieken van 1859 kwam Thoof uitendelijk tot het plan een eigen toneel- en operagezelschap op te richten. Hij schatte blijmoedig dat met 104.000 inwoners een potentieel publiek kon worden aangeboord van 24.000 mensen (zo’n 20 procent), die per seizoen zes bezoeken gemiddeld zouden afleggen; daarvoor gemiddeld zeven gulden zouden neerleggen en zo de benodigde 180.000 gulden zouden opbrengen. In 1868, *sadder and wiser*, schatte hij dat van de inmiddels 115.000 inwoners er slechts 3500, dus zo’n 3 procent, de opera bezochten. Maar, stelde hij, zelfs rekening houdend met de sterke inkomensverschillen in Rotterdam, moet er een potentieel publiek zijn van 15.000 zielen (*Rotterdamsch Weekblad*, 26 januari 1868). Thoof schatte dat zo’n 2000 van die 3500 bezoekers het wisselend publiek van de parterre uitmaakten. Maar hij kwam, ondanks zijn constatering dat de lagere rangen slecht bezet werden, tot de conclusie dat de kern, het eersterangspubliek, slechts zo’n 300 personen bedroeg.

Thoofs schattingen komen ons te optimistisch voor. In Rotterdam hadden in 1859 slechts 1920 van de 104.000 inwoners kiesrecht voor de Tweede Kamer (census 100 gul-

den) en 3020 voor de gemeenteraad (census 50 gulden). Dat was maximaal een achtste van wat Thooff aan potentieel publiek berekende. Dat aantal kwam overeen met het aantal belastingplichtigen dat opgaf per jaar meer dan 1000 gulden te verteren (circa 2500 personen) en dat derhalve gezien moet worden als de kern van het potentiële publiek (familieleden moeten hierbij worden opgeteld). In 1868 waren deze verhoudingen nauwelijks veranderd. In het begin van de twintigste eeuw betaalde nog steeds zo'n 65 procent van de hoofden van huishoudens geen stedelijke inkomstenbelasting en verdiende dus minder dan 600 gulden per jaar. Paul van de Laar schatte het gemiddeld reële inkomen van de Rotterdammers over de gehele periode 1893–1914 lager dan 400 gulden (Van de Laar 2000, 171).

Globaal kan gesteld worden dat er over de hele eeuw genomen een gemiddelde bezettingsgraad was van 45 à 50 procent per seizoen in de elkaar opvolgende 'grote schouwburgen'. Het gemiddelde toeschouwersaantal per voorstelling per seizoen over de hele periode 1784–1853 bedroeg 371 (een gemiddelde bezettingsgraad van iets meer dan 50 procent). In 1853–1887 lag het op 515 toeschouwers (45 procent). In de Aert van Nesstraat lag dat nog iets lager (43 procent) (Gras en Franses, 1998; Gras, Franses & Ooms [in voorbereiding, 2003]).

Dat de vraag zeer beperkt was, blijkt ook uit het aantal abonnementen dat werd afgezet. In 1865 waren 518 heren bereid de Duitse opera voor drie jaar te garanderen door het nemen van een abonnement. Nadat de opera in 1867 feitelijk failliet was gegaan, zakte het aantal intekenaars die de opera alsnog in stand wilden houden, in dat jaar tot 443 en in 1881 naar nog geen 140. De Duitse opera kreeg het steeds moeilijker. Een subsidiëntenvereniging slaagde er met steeds meer inspanning in het jaarlijkse bedrag van 25.000 gulden dat nodig was voor het exploitatietekort bijeen te brengen. De dure schouwburg aan de Aert van Nesstraat maakte in 1892 definitief een einde aan het bestaan van de opera: de muze werd door haar eigen tempel verpletterd. Terzelfder tijd (ca 1875) steunden 600 toneelminnaars het gezelschap van Le Gras, welke groep sterk overlapte met de ongeveer 400 à 500 man sterke afdeling van het Tooneelverbond. Dat is niet veel voor een stad die zeer snel groeide, maar het aantal couponkopers in de concurrerende Tivoli-schouwburg (1890-1895) was meer dan de helft kleiner. Diek van Eijssden, die in 1900 de troep in de Groote Schouwburg ging leiden, had van 1902 tot 1915 elk seizoen tussen de 700 en 800 abonnement- en couponhouders, in een stad die inmiddels ruim boven de driehonderduizend zielen telde.

De problemen aan de vraagkant leidden tot een volgende discrepantie in het Rotterdamse theatrale veld: de sterk verschillende dynamiek binnen de circuits. Toen Heijermans sr. in de *NRC* (20 mei 1852) het uitgaansleven van Rotterdam schetste, benadrukte hij de kortademigheid van de 'hoge' theater- en concertcultuur in Rotterdam en de onredelijke drang naar iets nieuws. Dat beide voortkwamen uit de geringe omvang van het potentiële publiek was al eerder gesuggereerd door zijn tegenvoeter, Johan Reinier Smalt, in de *NRC* van 1 december 1849. Daarin schreef deze: 'Nadat reeds sedert zoo geruimen tijd klagten aangeheven waren wegens gemis aan gelegenheden, om zich in het openbaar binnen deze stad te kunnen vermaken, schijnt hierin thans eene gunstige verandering gekomen te zijn. Immers, in de laatste dagen werd ieder die daartoe de tijd en den lust had, en wiens finantieelen middelen het hem veroorloofden, ruimschoots in

staat gesteld om (voor zoo ver hij geschikt was den indruk der schoone kunsten te ontvangen), kunstgenot te smaken.' Dat zijn nogal wat selectieve randvoorwaarden! Ze speelden vooral een rol in het concertcircuit, waar met eenheidsprijzen werd gewerkt. Voor 1,65 gulden kwam men niet verder dan de zaal van het Nut in de Oppert. In de oude concertzaal aan de Bierstraat betaalde men gewoonlijk 2,20 of 3,30 gulden bij een buitengewone virtuoos en 2,20 gulden was ook de prijs van een concert van concertvereniging Eruditio.

Voor de elite droeg de uitgaanscultuur bovendien een deels sociaal verplichtend karakter. Het fungeerde niet alleen voor het vermaak, als *dating circuit* of als mogelijkheid om status te tonen. Doordat de meeste gemakkelikheden via intekenlijsten of besloten organisaties werkten die altijd op dezelfde relatief kleine groep een beroep deden (die zich ook min of meer sociaal gecontroleerd voelde), leefde de uitgaande elite in een dolle carrousel van gemakkelijke verplichtingen. Logisch dat zo'n publiek niet overal Beethovens Vijfde, Mendelssohns *Paulus* of Bellini's *Narma* wilde horen. Concurrentie van aanbieders was daarmee ook de norm. Zo meldt Thoof in 1859 dat de Duitse opera uit Amsterdam weinig publiek trok omdat de Franse opera uit Den Haag zijn abonnementslijst eerder had klaargelegd. Een ander voorbeeld zijn de lege concertzalen als elders een opera werd uitgevoerd.

*De uitgaande elite leefde in een dolle carrousel van gemakkelijke verplichtingen*

Het uitgaanscircuit buiten dat van de elite daarentegen wordt zeer regelmatig als een woestijn beschreven. Rotterdam, zegt de *Physiologie* van 1844, was een stad waar men zich koninklijk kon vervelen. Zeker, er was vermaak in een 'midden- en lager circuit'. Liefhebberijtoneel kostte normaal dertig à veertig cent en de vaudevilles vroegen vaak zestig cent tot één gulden. Meestal waren er twee prijsklassen, soms drie. Ook hier werd, om inkomen te garanderen, veelal op basis van intekenlijsten gewerkt en steeds vaker organiseerde de zaalexploitant het publiek in een sociëteit. Maar zoals reeds is opgemerkt, de ligging, de aanvangstijd en de speeldag bleven lange tijd een probleem. Het vermaak was voor wie gewoon werk moest doen letterlijk onbereikbaar. Op basis van de registers van armengelden was het publiek voor dit circuit zeer klein en waren rond 1850 500 bezoeken per seizoen eerder regel dan uitzondering (ik stel een eerdere schatting naar beneden bij, zie Gras 2000b, omdat ik toen te weinig rekening hield met het beperkte aantal speeldagen). De markt in Rotterdam was dus tot ver in de negentiende eeuw zeer onevenwichtig, met te weinig mogelijkheden voor de nijvere burgerklassen en een overvloed voor de rijken.

### **Druk op acteurs door repertoiresysteem**

Van deze markt moesten de acteurs het hebben en hij bracht hun weinig goeds. Het kleine potentiële publiek had enorme effecten op hun beroepsuitoefening. In de eerste plaats was dat het repertoiresysteem. Dat hield in dat er vrijwel iedere avond een nieuw stuk werd gespeeld en dat elke eersterangsacteur in alle genres moest uitblinken. Bovendien betekende het dat er gereisd moest worden: er was onvoldoende publiek om in één stad te kunnen blijven. Dat legde een grote druk op de acteurs. In de periode 1783–1853 zijn ongeveer 2300 verschillende stukken aangeboden. Het meest gespeelde

stuk na de jaarlijkse *Gijsbrecht*, August von Kotzebues *Menschenhaat en Berouw*, werd in die zeventig jaar 37 maal gespeeld. Dat betekende dat er weinig tijd was voor repetities en dat de mise-en-scène eenvormig was. Pas in de late jaren 1860 werden stukken ook in *runs* gegeven, waardoor er langzaam meer rust kon komen in de voorbereiding. Hierdoor kon er meer aandacht uitgaan naar de mise-en-scène, waardoor het gewicht van de regisseur toenam, en konden hogere eisen worden gesteld aan de beheersing van de rol.

De enorme honger naar drama die uit het repertoiresysteem voortvloeide, kon in eigen land niet gestild worden. In Nederland ontbrak een professionele klasse van schrijvers voor het toneel en een groot deel van de eeuw hield een zich als amateur-

***De ‘taalvaardigen’  
wensten zich veelal  
niet met het vertalen  
van drama  
bezig te houden***

schrijvers opwerpende elite het veelal bij versdrama's waar nauwelijks belangstelling voor was. Het gevolg was dat alles wat het Franse en Duitse toneel maar aan recent werk te bieden had in Nederland werd vertaald en gebruikt. Er waren echter weinig middelen beschikbaar voor vertalingen en bovendien wensten geschikte vertalers, de 'taalvaardigen', zich veelal niet met dit soort werk bezig te houden. Het gevolg was dat drama in een mengtaal usance werd. De toneeldirecteur stond hier vrij machteloos tegenover. Maar vanaf circa 1870

kwam ook hier langzaam verandering in. Een grotere groep letterkundig beter geschoolden, product van een veranderend onderwijssysteem, die in schrijvende beroepen gingen werken, leverde meer werk voor het toneel.

Ook de infrastructuur daarvoor veranderde, door de belangstelling voor toneel vanuit de Taalcongressen en door het Tooneelverbond, dat daar ontkiemde. De Rotterdamse dramaschrijvers Henri Dekking, Willem Schürmann en Albert van Waasdijk zijn tevens toneelrecensenten geweest, en ze waren zeker niet de enige leveranciers van nieuw drama. Tegelijk met de groei van een schrijversklasse nam de kwaliteit van het vertaalwerk toe. Steeds belangrijker werd ook de rol van vrouwen in het toneel, zowel in de hoedanigheid van auteur (in Rotterdam Josine Simons-Mees), als in die van publiek. Lieten de abonnees van het Hollands toneel in de eerste helft van de eeuw hun dames liever thuis (men genoot liever alleen van de pikanterieën op het toneel en van de lichte dames in de zaal), uit de intekenlijsten van Van Eijdsden blijkt dat vrouwen steeds meer de aankoop van toneelkaarten beheerden en dat steeds meer alleenstaande dames coupons kochten. Ook blijkt uit plattegronden van de intekenaars voor operavoorstellingen<sup>1</sup> opera veel meer dan toneel een familiaal uitje te zijn, waar heren hun vrouwen en dochters konden tonen. Toch werd in het Kunstkring-jaarverslag van 1894 schamper opgemerkt dat driekwart van het concertpubliek uit vrouwen bestond. Dat werd als teken van slechte kunstmaak opgevoerd. Het toenemende aantal vrouwelijke couponkopers na 1900 leidde niet tot een verbreding van de bestaansbasis voor het toneel.

Het probleem bleef dat aanbod en vraag niet op elkaar aansloten, waarbij 'vraag' hier staat voor de gepubliceerde voorkeuren in kranten en tijdschriften. Een zeer kleine groep geletterden, die haar taalvaardigheid misschien opbouwender had kunnen inzetten door bijvoorbeeld drama te schrijven, schreef in plaats hiervan anonieme vernietigende recensies. Niet alleen verlangden deze schrijvers terug naar dramavormen die al lang vóór 1795 het merendeel van hun publiek hadden verloren – Frans-classicistische of vroeg-romantische treurspelen in verzen –, maar ook adviseerden ze de toneeldirecties

1. Het gaat om operavoorstellingen in de jaren 1817-1819, 1836-1838 en 1843. Bron: Rotterdams Gemeentearchief.

voortdurend ‘ware kunst’ te brengen. Het aantal werken dat ze noemden, bleef meestal onder de tien: enkele stukken van Molière en Racine komen steeds terug. Dergelijke ‘adviezen’ stonden zo ver af van de theatrale werkelijkheid van het repertoiresysteem, dat ze ook alleen *ad absurdum* konden worden verdedigd, of hard bestreden moesten worden met feiten. De *Spektator* van Alberdingk Thijm c.s. deed het eerste, door te blaffen dat wanneer de acteur van kunst alleen niet kon leven, hij maar honger moest lijden (Spektator, 1845) in het *Zondagsblad* begon Heijermans vanaf 1875 deze taaie argumentatielijn fel te bestrijden met drama-analyses. Hoezo kunst, *Antigone* en *Othello* waren vormen van melodrama, stelde hij provocatief tegenover de zeloten van het Tooneelverbond. Ook schreef hij met graagte analyses van de publieke belangstelling: daar de elite het liet afweten, was het opvoeren van melodrama en erger minstens begrijpelijk en zelfs noodzakelijk.

### **Uitgemergeld knekelhuis in glansrol**

De in het algemeen magere opkomst van het publiek leidde tot een relatief lage opbrengst voor de troep. Dat had voor de acteur als professional weer verschillende gevolgen. In de eerste plaats werden de lagere emplooiën bezet met krachten die de naam toneelspeler nauwelijks waardig waren, waardoor goed ensemblespel niet mogelijk was. In de tweede plaats moesten de voornaamste acteurs hun eersterangsemplooiën zo lang mogelijk vasthouden, omdat er domweg geen geld voor een pensioen was en er te weinig gespaard kon worden. Oud geworden talent werd dan gehoord, omdat het vroegere glansrollen bleef spelen waarvoor het inmiddels te oud was (dit overkwam bijvoorbeeld mevrouw Johanna Cornelia Hoedt-Bingley, die door Johannes Kneppelhout als ‘uitgemergeld knekelhuis’.

Jong talent kreeg hierdoor weer weinig kans en weinig geld. Het gevolg was een groot verloop onder dat jonge talent, dat als het even kon een beter empooi zocht. De groei van de Salons des Variétés, waar men vaudevilles en kleine operettes speelde, vooral die in Amsterdam in de jaren 1840, bood kansen. Ook gingen minder getalenteerden als leidende acteurs het reis- of vaudevillecircuit in om te ontkomen aan de onderbetaling in de grote troepen. Niet de minste was Louis Rosenveldt. Inkomstenverschillen waren in de theaterwereld altijd enorm geweest, vooral bij de opera, maar in stabiele doch marginaal gefinancierde troepen leidden ze tot verpaupering die bij gebrek aan alternatief niet te doorbreken was. De kern van de Haags-Rotterdamse troep van Hoedt & Bingley, in zijn hoogtijdagen geprezen als het beste ensemble in Nederland, heeft zich bijna letterlijk dood moeten spelen om een karig stuk brood op de plank te houden.

De acteurs in de grote schouwburg(en) werden dus in toenemende mate gevangen van een groep cultuurzeloten, die veel te laat inzagen dat op deze wijze een onge-subsidieerd theater niet te exploiteren was. Verbood het Tooneelverbond, dat voor Le Gras de schouwburghuur betaalde, in 1876 het spelen van *Twee Weezen* van Adolphe Philippe Dennery, in 1908 rieden de aandeelhouders van Van Eijsden hem (omwille van de dividenden) aan dit stuk vaker te brengen en ook andere draken uit de doos te halen. De reactie van de directeur was dat dan eerst de kritiek getemd moest worden.

## Gebrek aan inzicht

Wat is nu de zin van onderzoek naar de omvang en samenstelling van het theaterpubliek in vroeger tijden voor de toneelgeschiedenis als ‘kunstwetenschap’? De toneelgeschiedenis bevindt zich nog steeds in het tijdperk dat beheerst wordt door vooruitgangs-, in dit geval vernieuwingsdenken (vgl. Butterfield 1931). Wat toneelhistorici de negentiende-eeuwse acteurs kwalijk nemen, is hun gebrek aan kwaliteitsdenken. Maar gezien de aard van de markt en de sociale verschillen tussen de acteur en zijn

*Het publiek liet zich door een toneelspe-ler niet dicteren wat goede smaak was*

publiek was het nauwelijks aan de toneelspeler om te vernieuwen. De toon werd gezet door zijn publiek – een publiek dat vermaakt wenste te worden na het werken en dat zich door een toneelspeler niet liet voorschrijven wat goede smaak was, laat staan esthetische competentie. Vernieuwing ging niet uit van de Nederlandse kunstenaar, terwijl zo’n impuls wel noodzakelijk was. De analyse van de structuur en omvang van de markt voor culturele goederen toont waar de spelre-

gels en de speelruimte gemaakt worden en laat derhalve ook zien dat een neerbuigend historisch oordeel over het theater van de negentiende eeuw voortkomt uit een bepaald gebrek aan inzicht in dat toneel.

Immers, het is onzinnig om de acteurs in de negentiende eeuw laag aan te slaan en dat toe te schrijven aan hun persoonlijkheid zonder te vermelden waarom een acteur weinig kon doen aan de verbetering van zijn eigen situatie. Voor de acteurs werd de markt belemmerd door het ontbreken van voldoende publiek en door de druk van elites, die zowel door de eisen die ze stelden aan de randvoorwaarden als door hun steeds dwingendere repertoire-eisen de markt verkleinden. Daardoor verdween er per saldo publiek uit de schouwburg, zeker relatief, wanneer we de groei van de stad erbij betrekken. Het oordeel in de kritiek en de toneelgeschiedenis over de acteur en over het publiek lijkt mij dus ‘onjuist’ in de morele zin. Het houdt veel te weinig rekening met de structuur van de markt van theatrale goederen.

Het is een van de grote bewegingen van de negentiende eeuw die we hier zien vastlopen. Gedurende de gehele eeuw trachtten de ondersteuners van het theater (of bemoeials) de economische elite te bewegen dit instituut te bezoeken, met het onwrikbare geloof dat die klasse ook de beschaving in pacht had. Onlosmakelijk daarmee verbonden was het idee dat die elite ook de zin ervan inzag de overige rangen op te voeden tot haar eigen smaak – een smaak die gedurende de eeuw zelf fors veranderde. Was aanvankelijk het motief daarvoor nog sterk gelegen in een angst voor de Frans-revolutionaire ideeën van 1789; onder invloed van de revolutie van 1871 en het opkomend socialisme wilde de ‘betere burgerij’ de onderbetaalde maar redelijk geschoolde groepen (kantoorbediendes, schoolmeesters, etc.) binnenboord houden op de burgerlijke schuit. Maar in feite was ‘de elite’ zelf steeds diep verdeeld, zowel qua smaak als ontwikkeling en in feite droeg dit gedrag bij tot het verjagen van het publiek op de lagere rangen bij de reguliere voorstellingen. De toneelspelers zelf stonden er bij wijze van spreken bij en keken ernaar. Het ging om hen, maar nauwelijks mét hen. Hendrik Jan Schimmel, een van de oprichters van het Tooneelverbond en daarna de voornaamste leider van het toneelge-zelschap De Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel (1876), hoorde zichzelf zo graag praten in de vergaderingen van de Koninklijke Vereeniging dat het bestuur aan de *zaken*

nauwelijks toekwam (Rössing 1916). Die liepen aanvankelijk dan ook faliekant in de soep. Le Gras, die meevergaderde bij het Tooneelverbond, was niet op de hoogte van het feit dat die afdeling besloten had zijn troep op te laten gaan in diezelfde Vereniging.

Meer dan honderd jaar ná 1870 liggen de kaarten anders. De acteur is in status en prestige flink gestegen. De toneelopleiding is opgewaardeerd tot hoger beroepsonderwijs en steeds vaker hebben acteurs ook deels of geheel een academische opleiding achter de rug. De theatermakers staan op gelijke voet met hun beste publiek, zijn qua prestige vaak zelfs belangrijker. Ze kunnen nu als gidsen dienen van de bon ton en hebben die rol overgenomen van de ‘connaisseurs’ in de stalles (die plaatsgemaakt heeft voor de ‘kleine zaal’). De auteur heeft aan invloed ingeboet en volgt nu de regisseur/dramaturg. Maar cultuursociologisch onderzoek, vergelijkbaar met het prosopografisch onderzoek naar de samenstelling van het negentiende-eeuwse publiek, of de analyse van kaartverkoopgegevens uit die eeuw, heeft voor de twintigste eeuw aangegeven dat het theaterpubliek verder is versmald tot de hoogopgeleide elite van het culturele kapitaal, de vrucht van wat in de negentiende eeuw nog maar net in de knop stond. Dat het geheel als *markt* nog steeds nauwelijks werkt is – of was tot voor kort – eigenlijk niet zo’n probleem, want de ‘theaterkunst’, mits begiftigd met vernieuwingsdrang (of althans pretenderend dat te zijn), hoort juist beschermd te worden tegen de ‘markt’ en haar te verachten. Ziedaar het succes van Alberdingk Thijm c.s. Het proces waardoor die nieuwe spelregels konden worden vastgesteld wacht echter nog steeds op een grondige historische analyse.

*De ‘theaterkunst’  
hoort beschermd te  
worden tegen de  
‘markt’ en haar te  
verachten*

#### **Auteur**

**Henk Gras** is historicus, werkzaam aan de Universiteit Utrecht, Onderzoeksinstituut voor Geschiedenis en Cultuur, projectgroep cultuurgeschiedenis.

#### **Verantwoording**

Dit artikel rust op archiefonderzoek naar het theaterleven in Rotterdam. De beweringen steunen op de gegevens uit de *NRC* (vanaf 1844), de *Rotterdamsche Courant* (gehele periode 1774–1916), en het *Rotterdamsch Nieuwsblad* (vanaf 1878), alsook op de weekbladen *Zondagsblad* (1867–1902) en *Rotterdamsch Weekblad* (1865–1869); of op gegevens uit het archief van de schouwburg en de toneelgezelschappen, georganiseerd in twee databases (aanbod en kaartverkoop; prosopografie van aandeel- en abonnemethouders en couponkopers). Voor de kleine theaters tot 1856 zijn de gegevens over aanbod en opbrengst (toeloop) opgenomen in de database ‘het kleine circuit’. Het onderzoek is mede mogelijk gemaakt door subsidie van nwo.

#### **Literatuur**

Butterfield, H. (1931) *The Whig Interpretation of History*. Londen. Herdruk 1965, New York, Norton.

Erenstein, R.L. (1996) *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Gras, H.K. en Ph.H. Franses (1998) ‘Toneelverval

getoetst: een statistische analyse van het theaterbezoek in Rotterdam in de eerste helft van de negentiende eeuw’. In: *Tijdschrift voor sociale geschiedenis*, 24:3, 255-292.

Gras, H.K. (2000a) ‘De Geschiedenis van het Nederlands toneel is die van de Rotterdamse schouwburg’. In: *Historisch Tijdschrift Holland* 1.

Gras, H.K. (2000b) ‘Interne verdeeldheid: het onder-

- zoek naar de smaak van het toneelpubliek in de negentiende eeuw'. In: *De negentiende eeuw*, 24:1, 81-93.
- Gras, H.K. [in voorbereiding] (in samenwerking met H. van Vliet) *Een stad voor men zich vorstelijk kon vervelen? De modernisering van de theatrole vermokelijkheden buiten de schouwburg, in Rotterdam, ca. 1770-1860*.
- Gras, H.K., Ph.H. Franses en M. Ooms [in voorbereiding] 'Did Men of Taste and Civilization Save the Stage? Theatre-going in Rotterdam, 1860-1916. A Statistical Analysis of Ticket Sales' [te verschijnen in *Journal of Social History*].
- Hunningher, B. (1931) *Het dromotisch werk von Schimmel in verbond met het Amsterdamsche Tooneellevven in de 19e eeuw*. Amsterdam: Paris.
- Hunningher, B. (1949) *Een eeuw Nederlands toneel*. Amsterdam: Querido.
- Laar, P. van de (2000) *Stod von formoot: geschiedenis von Rotterdam in de negentiende een twintigste eeuw*. Zwolle: Waanders.
- Leeuwe, H.H.J. de (1975) 'Antoine Jean le Gras, een Nederlands regisseur der negentiende eeuw in Rotterdam'. In: *Rotterdams Joorboekje*, 209-256.
- Moore, T. (1966) 'The Demand for Broadway Theater Tickets'. In: M. Blaug (1976) *The Economics of the Arts*. Londen: Robertson, 227-242 (herdruk van een artikel uit 1966).
- Anon. (1844) *De Physiologie von Rotterdam*, 2 delen. Den Haag: Mingelen.
- Post, P. (1993) '19 december 1870: Oprichtingsvergadering van het "Nederlandsch Tooneelverbond"'. Een keerpunt in het negentiende-eeuwse toneel'. In: M.A. Schenkeveld-van der Dussen (ed.) *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen: Nijhof.
- Post, P. (1996a) '19 december 1870. Oprichtingsvergadering van het "Nederlandsch Tooneelverbond"'. De strijd om de verheffing van het toneel'. In: R.L. Erenstein. *Een theater-geschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 446-453.
- Post, P. (1996b) '1881. Koning Willem III verleent de Vereeniging "Het Nederlandsch Tooneel" het predikaat "Koninklijk"'. In: R.L. Erenstein. *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 480-487.
- Rössing, J.H. (1910) 'Het Tooneel'. In: H.B. Smisjaert (ed.) *Nederland in den oonvong der twintigsten eeuw*. Leiden: Sijthoff, 425-452.
- Rössing, J.H. (1916) *De Koninklijke Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel: een bijdroge tot de geschiedenis von het tooneel in Nederland*. Amsterdam: Van Munster.
- Spektotor voor Tooneel, Concerten, etc.*, (1845), V, 150.
- Velden, A.W.T. van der [in voorbereiding] *Lezing gehouden op de studiedag media- en stadsgeschiedenis in Groningen, 9 februari 2001*. [verschijnt in *Tijdschrift voor mediogeschiedenis*]
- Zeller, O. (1997) 'Géographie sociale, loisir et pratique culturelle: abonnés et abonnements au théâtre de Lyon (1761-1789)'. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 44:4, 580-600.

## Abstract

*Supper-loving, newspaper-reading gents and other busybodies: the role of the market in the 19th-century theatre world*

Theatre's poor reputation in the nineteenth century cannot simply be blamed on the inadequate acting of the time. The structure of the 'market of theatrical goods' also plays an important role. This was revealed by a study into ticket sales and the makeup of subscription and voucher-holding theatre-goers in nineteenth century Rotterdam. As a home to the theatre, Rotterdam was representative of the Netherlands since there was no governmental intervention there. This was the case for most Dutch cities of the time.

Theatre actors were dependent on public demand – the 'market'. This presented some problems in the dimensions of time, place, and 'acting bodies'. The elite had enormous influence on the management of venues which were largely inaccessible to labourers and shopkeepers. Such was the case for the dimension of time: For a long time, no theatre was permitted on Sunday, the labourers' only free day. Or, on workdays, productions often started before they were off the job. As far as place was concerned, the venues were often hard to reach and seats were expensive.

The dimension of 'acting bodies' was also rife with contradiction. Although the city

theatre was meant for the greater good of the general public, the elite always preferred to keep to themselves and shunned the masses. Furthermore, one subgroup among the elite determined the standards of good taste. Nevertheless a much larger group wanted nothing of this and shared the tastes of the lower classes.

Most productions could only be visited by signing up beforehand or were presented by exclusive organizations. As a result of this, a limited group of people were always looking for something new and a different production had to be put on almost every evening. Not enough material was in Dutch and many plays had to be translated from French or German, but good translators were hard to come by.

Supply and demand were therefore poorly matched the consequence of which were terrible reviews. The tiny potential audience put little money in the till; good actors were forced to work with bad ones and it was impossible to put together a good ensemble. Actors held onto the best possible jobs for as long as possible giving new talent little chance.

In other words, it would not be right to assail nineteenth-century actors without taking account of all the hindrances in the market structure of theatrical goods in which they had so little say.