

Nivellering en distinctie

Rang- en prijsverschil in concertzaal en schouwburg*

Cas Smithuijsen Toneelvoorstellingen en concerten die krachtens het Nederlandse kunstbeleid worden gesubsidieerd, vinden in de regel plaats in speciaal daarvoor ingerichte accommodaties: in zalen die van de buitenwereld zijn afgesloten. Hoewel dergelijke voorstellingen en concerten in principe openbaar toegankelijk zijn, kan men slechts bij uitzondering zomaar, zonder betaling, binnenlopen. De openbare toegankelijkheid van gesubsidieerde cultuur is betrekkelijk en in ieder geval beperkter dan het cultuuraanbod in de openlucht.

Van de speciale accommodaties voor podiumkunsten zijn theaters en concertgebouwen de meest kenmerkende. Hoewel theaters en concertgebouwen elk een eigen geschiedenis hebben, zijn ze tot op grote hoogte met elkaar te vergelijken. Het interieur bestaat uit een relatief grote ruimte waarin kunstenaars en publiek op geregelde tijden samenkomen met het expliciete doel een voorstelling of concert te geven, respectievelijk te ondergaan. Schouwburgen kennen een langere traditie als 'commerciële' onderneming. Opera en toneel hadden al langer dan instrumentale muziek onderdak in gebouwen die voor betalend publiek toegankelijk waren. De laatstgenoemde podiumkunst werd voor zover het haar aristocratische achtergrond betreft, vooral door de negentiende-eeuwse burgerelites naar 'publieke' concertgebouwen gebracht.

In de loop van de negentiende en twintigste eeuw verloopt de distributie van podiumkunst meer en meer via grote, openbaar toegankelijke theater- en concertgebouwen. In deze overdekte plaatsen ontmoet een omvangrijker, en langzamerhand breder samengesteld publiek een in variatie toenemend kunstaanbod. De werking van wat wel het burgerlijk 'beschavingsoffensief' wordt genoemd, is daarbij cruciaal.

De groei in aantal en omvang van theaters en concertzalen houdt verband met de opkomst van particuliere genootschappen die zich erop toeleggen de cultuur met een door hen hoog getaxeerde beschavingswaarde open te leggen voor de lagere sociale strata. Ze doen dat bijvoorbeeld door particuliere collecties onder het domein van openbaar kunstbezit te brengen en uit te stallen in gratis toegankelijke musea. Evenzo trachten zij met behulp van lage prijzen en grote zalen concerten voor een massaal

publiek toegankelijk te maken. Het feit dat *lage* prijzen worden gehanteerd, geeft aan dat de besturende burgerelites bij dat grotere publiek uitdrukkelijk ook vertegenwoordigers van de lagere sociale strata voor ogen hebben. Het *gratis* openstellen van musea getuigt van datzelfde motief.

A. Bevers beschrijft de accentverschuiving van particulieren naar overheden in de zorg voor cultuur.¹ Door nauwe bindingen tussen particulieren en overheidsfunctionarissen - beiden afkomstig uit dezelfde sociale kring - komt de opdracht van cultuurspreiding aan het begin van deze eeuw binnen het overheidsdomein. Daarbij prevaleert de cultuurpolitieke opdracht boven de overweging van economisch gewin. De doelstelling van algemene toegankelijkheid tot cultuur als collectieve voorziening raakt hecht verankerd in het overheidsbeleid. Langzaam maar zeker beginnen subsidies naar de podiumkunsten te vloeien. In de loop van deze eeuw wordt het cultuurbeleid onderdeel van een ruimer sociaal beleid. Daarmee voegt het zich naar breed getoonzette politieke programma's.

Sociaal beleid staat al enkele generaties lang in het teken van de strijd tegen ongelijkheid onder de mensen: het heeft - althans op papier - een nivellerende of egaliserende intentie. Zo treft men in politieke beginselverklaringen of regeerakkoorden teksten aan die waarschuwen tegen te grote inkomensverschillen of tegen ongelijke behandeling van mensen op grond van hun huidkleur, overtuiging of godsdienst. De nivellerende intentie gaat gepaard met uitoefening van dwang als de papieren voornemens in politieke daden worden omgezet. Zo beïnvloeden belastingwetten en sociale wetgeving inkomens- en machtsverschillen. Maar ook het kennisverschil kan worden teruggedrongen met een op wet gebaseerde leerplicht.

De *Nota Kunst en Kunstbeleid* die minister Van Doorn in 1976 publiceerde, is een overtuigend voorbeeld van de vervlechting van sociaal beleid en cultuurbeleid.² De politieke beginselen van een rechtvaardiger verdeling van inkomen, kennis en macht keren vrijwel ongewijzigd terug in de uitgangspunten voor het cultuurbeleid dat de regering destijds bepleitte. Daarin wordt de toegankelijkheid van culturele accommodaties sterk benadrukt. Want, zo stelt de auteur van de nota, aan het gegeven dat er 'hoge' cultuur is en daarnaast een massacultuur, daaraan is niet zo veel te doen. Maar het gaat erom 'niemand van cultuurdeelnemers uit te sluiten'. Als blijkt 'dat groepen van de bevolking niet de mogelijkheden en de middelen hebben om hoe dan ook aan cultuur deel te nemen, (...) dan zal op het wegnemen van deze armoede de aandacht van het beleid gericht moeten zijn.'³ In het verlengde van het tegengaan van verschillen in kennis, macht en inkomen moesten ook verschillen in cultuurparticipatie worden tegengegaan. Dat impliceert overheidsinterventie, het aanwenden van bestuurlijke dwang.

Recente trends als privatisering, deregulering, zelfredzaamheid en aanmoediging van commercialisering lijken de overheidsdwang ook in het cultuurbestel af te zwakken. De overheid stelt zich, althans in geschrifte⁴, nadrukkelijk op een grotere afstand van de cultuur op. Overigens heeft deze opstelling in Nederland nog niet geleid tot spectaculaire wijzigingen in de verhouding tussen cultuur en overheid.⁵

Als argument voor meer afstand tussen cultuur en overheid in Nederland wordt aangevoerd dat de intensieve overheidsbemoeienis met cultuur niet heeft geleid tot het gewenste resultaat: evenredig gebruik van culturele voorzieningen door alle lagen van de bevolking. Ter zake kundige

auteurs spreken van een failliet van deze politiek, voor zover die een evenredige rekrutering van cultuurparticipanten uit alle sociale strata voorstaat.⁶

Hier zal ik niet uitweiden over feitelijke bezoekpatronen en de vraag of het cultuurbezoek evenredig is verdeeld over de sociale strata. Daarover zijn in het verleden en recentelijk uitvoerige sociologische studies verschenen.⁷

In de algemeen toegankelijke culturele accommodaties wordt een strijd uitgevochten tussen hoge en lage cultuur. De burgerelites trachten de lager gesitueerden de beschavende werking van de aristocratische kunst te laten ondergaan. In dat perspectief vindt er een zekere ontgrenzing van de 'hoge kunst' plaats: zij treedt uit haar hoofse beslotenheid en verwerft een grotere actieradius. Tegelijkertijd wordt de amusementscultuur van de lagere strata letterlijk omheind door diezelfde culturele accommodaties. Nauwkeurige studie naar de programmering van schouwburgen en concertzalen vanaf 1800 kan licht werpen op voorkomende concessies, gedaan aan de 'lage' cultuur om haar en haar aanhangers binnen de culturele accommodatie te lokken.

Wel is zeker dat het gemene volk de hoge cultuur kreeg aangeboden tegen lage prijzen, aanvankelijk met particuliere steun, later door overheidssubsidies. In zoverre de 'lage' cultuur beroofd is van de blote hemel als decor en daadwerkelijk is geannexeerd door de groeiende praktijk van intramuraal aanbod, in die mate staat ook haar openbare, ongehinderde toegang op het spel. Tot op zekere hoogte blijft die algemene toegankelijkheid in afgesloten ruimten van toepassing: de sociale herkomst geeft niet meer de doorslag. Wel de mate van *betalingsbereidheid*: als men niet bereid is voor een toegangskaartje te betalen, treedt het mechanisme van toegangsbeperking door prijsuitsluiting onverbiddelijk in werking.⁸

Overigens is te voorspellen dat deze economische selectie grotendeels samenvalt met een sociale.

Al met al kan de stelling worden betrokken dat het theater en het concertgebouw van de twintigste eeuw als publieke voorziening wortelen in zowel de open 'lage' massacultuur, als in de besloten 'hoge' aristocratische cultuur. Zien we af van bestudering van de sociale samenstelling van het publiek en van de feitelijke programmering, dan nog kunnen we hoog-laagverschillen⁹ aantreffen in de materiële structuur van culturele accommodaties. Ook lege zalen verschaffen een schat aan sociologische informatie. Die kan worden afgelezen aan de ruimtelijke ordening van de zaal en aan de prijs- verschillen in de toegangskaartjes. Hoog-laagverschillen in culturele accommodaties worden zichtbaar aan het rangverschil en het prijsverschil.

In de twintigste eeuw is het vooral de overheid die met subsidies en regelgeving tracht sociale verschillen te reduceren: het algemeen belang verdraagt geen al te grote sociale afstanden. Aan de andere kant blijkt cultuur nu juist een voedingsbodem voor het benadrukken van sociaal onderscheid te zijn. In de volgende paragraaf wordt daarop ingegaan.

Distinctiedrift in de zaal

De theaterzaal krijgt bij de etiquettevoorschriften van Amy Groskamp ten Have aparte aandacht. Zij geeft kledingadviezen en suggesties voor juwelendracht, in aanmerking nemend dat vrouwen bij een feestelijke uitgaansavond zich best speciaal mogen kleden.¹⁰ Bij concerten wordt meer ingetogenheid voorgeschreven. Het 'tweede gebod' dat J. Keyzer in 1946 oplegde aan concertbezoekers luidt: 'Wanneer u uw plaats hebt ingenomen, bestudeer dan nog eens het programma en niet de toiletten van uw burens.'¹¹ Dat dit gebod op schrift werd gesteld, geeft aan

dat het maar al te vaak werd overtreden. Sinds de geleidelijke overgang naar de openbare concertpraktijk, vanaf ongeveer 1700, is een strijd gaande om aandacht voor wat zich op het podium voltrekt; het zijn zeker niet de habitués van de lagere rangen die zich verzetten tegen het verbod op conversatie en consumptiegebruik tijdens concerten. Een treffend voorbeeld van standgebonden verschillen in het motief om een toneelvoorstelling te bezoeken, vinden we bij de Italiaanse schrijver Italo Svevo die in zijn roman *Een leven* een beeld oproept van de sociaal-culturele omgangsvormen aan het eind van de negentiende eeuw. De hoofdpersonen uit deze roman zijn Alfonso en Annetta. Annetta is de kosmopolitische dochter van een rijke bankdirecteur die in de stad (vermoedelijk Triëst) groot aanzien geniet. De bourgeois dochter voegt zich naar aristocratische omgangsvormen. Alfonso is een eenvoudige jongen van het platteland die belangstelling heeft voor filosofie en letteren, maar die in zijn carrière niet verder komt dan kantoorbediende. Alfonso wordt verliefd op de onbereikbare Annetta. Als ergens in het boek het gesprek op het onderwerp theater komt, zet Svevo de sterk uiteenlopende meningen van Alfonso en Annetta tegenover elkaar: 'Hoewel Alfonso slechts zelden de schouwburg had bezocht, had hij wel al gemerkt dat het gebabbel van de toeschouwers grote schade aan het toneelstuk toebreacht, en hij stelde daarom voor dat in de schouwburgen het systeem van de Duitse theaters zou worden geïntroduceerd: dat er stilte zou worden geëist en het licht in de zaal gedoofd zou worden. (...)

In de schouwburg vond Annetta het schouwspel op het toneel minder belangrijk dan dat in de zaal. Ze zei dat ze het leuker vond om te kijken naar haars gelijken dan naar mannetjes die door andere mannetjes waren gemaakt.'¹²

De musicoloog Eduard Reeser, in de jaren

dertig verslaggever voor de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, bevestigt dit door Svevo opgeroepen beeld veertig jaar later met zijn eigen waarnemingen. In recensies van concerten klaagt hij erover dat het concertpubliek niet voor de muziek komt, maar voor een vorm van openbaar vermaak die weinig met muziek uitstaande heeft. In 1938 beschrijft hij met misprijzen het publiek dat naar Toscanini in Salzburg komt luisteren. Dat blijkt te bestaan uit 'hordes Amerikanen', 'Marlene's en Garbo's in dirndldracht', begeleid door 'manspersonen in witte smoking'. Reeser is onder de indruk van de diepe emoties die Toscanini weet op te roepen, maar zegt erbij dat hij deze 'liever aan mensen zou willen gunnen aan wie dit alles beter besteed zou zijn'. In hetzelfde jaar - 1938 - schrijft hij over het Nederlandse concertleven dat het 'steeds meer tot een sociaal geval verlaagd wordt'. Het zijn concerten 'waarbij de aanwezige autoriteiten, damespropagandacomités en gediplomeerde feestcommissies moeten doen vergeten dat het al lang niet meer om muziek gaat doch om kasstukken die steeds meer in sleur verstarren'.¹³ Het is in de crisisjaren de categorie welgestelden die het concertleven financiert. Liefde voor muziek speelt daarbij volgens Reeser nauwelijks een rol.

In 1988 werd het eerste-rangtarief voor opera in het Amsterdamse Muziektheater verhoogd van vijftenzestig naar tachtig gulden. Direct werd daarop in de pers gereageerd en gold als argument *contra* deze verhoging dat daarmee het *society*-karakter van het culturele uitgaansgedrag zou worden benadrukt. Kennelijk wordt het fenomeen van sociale distinctie in de culturele accommodaties nog steeds als ongewenst ervaren en dus veroordeeld. Het kunnen neertellen van hoge bedragen fungeert in de ogen van velen als een vorm van distinctie.

Culturele accommodaties hebben het ideaal van gelijkheid in hun architectuur en ruimtelijke indeling nooit geheel en al bereikt, als het al ooit bereikbaar is. Onverminderd speelt naast de dwang tot nivellering de behoefte aan distinctie een rol bij de ordening van mensen in de zaalruimte. Ook de huidige vormen van prijsdifferentiatie en prijsdiscriminatie representeren rangen en standen, zoals nader zal worden uiteengezet.

Standsgewijze cultuurdeelname

In het kleinschalige theatercircuit, waar de receptie gezien het relatief hoge subsidieaandeel zo goed als geen rol speelt in de exploitatie, wordt het systeem van *eenheidsprijzen* gehanteerd. Men betaalt altijd dezelfde lage prijs, ongeacht de voorstelling, het tijdstip, of de te verwachten toeloop. In de marge van het cultuurbestel is het ideaal van de gelijkheid bewaard: arm en rijk betalen dezelfde prijs en wie het eerst komt, kan de beste plaats uitzoeken.

Bij de grote podia worden prijzen gerekend die in bepaalde gevallen tot uitsluiting van mensen zullen leiden. Om dit zoveel mogelijk te voorkomen, wordt - met als doel de zaal vol te krijgen alsook zoveel mogelijk aan de kassa te verdienen - een stelsel van uiteenlopende prijzen gehanteerd. Het stelsel van gevarieerde prijzen dat in verband met standsgewijze cultuurdeelname moet worden belicht, is het systeem van *prijstdiscriminatie*. Van prijsdiscriminatie is sprake als aan bepaalde groepen korting wordt gegeven. De formule van op specifieke groepen afgestemde korting is niet van vandaag of gisteren. Een bekend voorbeeld van lage-prijzenpolitiek zijn de vooroorlogse *volksconcerten*. Dat waren aparte concerten voor arbeiders en andere leden van de lagere sociale strata, die tegen een laag tarief ('kwartjesconcert') op bepaalde avonden in de regel dezelfde muziek hoorden als het

'duurdere' abonnementspubliek op een andere avond. Boekman was uit overwegingen van volksopvoeding ingenomen met het instituut van volksconcerten. Hij zag de volksconcerten evenwel als overgangsmaatregel. Door kunstzinnige educatie zou het smaakverschil tussen wat hij noemde burgerlijk en proletarisch publiek vervagen en uiteindelijk zelfs wegvallen.¹⁴ Het zal hoogst waarschijnlijk het gevolg zijn van deze klassieke variant van nivelleringspolitiek - vooruitlopend op grotere maatschappelijke gelijkheid alvast geen klasseverschillen in de concertzaal - dat het Concertgebouw tot 1989 geen rangensysteem kende.

Voor de oorlog waren de sociale verschillen meer zichtbaar dan nu en was het nog praktijk om de maatschappelijke klassen als afzonderlijk benaderbare categorieën te bejegenen. De sociale stratificatie was destijds herkenbaar aan de sterke *segregatie in het concertpubliek*: om en om vulden gefortuneerden en minvermogenden de zaal aan de Van Baerlestraat, van elkaar gescheiden. De welgestelden gingen naar de dure abonnementsconcerten; de minvermogende arbeiders naar de volksconcerten. Beide klassen hoorden dezelfde muziek.

In feite gaat de formule van prijsdiscriminatie nog steeds uit van een segregatie van concertpubliek. Een aparte benadering van de verschillende draagkrachtcategorieën, zoals we standen of klassen nu wel noemen. Het essentiële verschil tussen de vooroorlogse publiekssegregatie op basis van klasseverschillen en de huidige toerekening van prijzen naar draagkrachtcategorieën is dat vertegenwoordigers van die laatste categorieën broederlijk naast elkaar zitten.

De bekendste doelgroepen van prijsdiscriminatie zijn jongeren (Cultureel Jongeren Paspoort) en ouderen (65+ kaart). Bij

beiden is niet het criterium van draagkracht doorslaggevend, maar leeftijd en daaraan vastgekleefd een maatschappelijk kenmerk: men werkt nog niet of niet meer, en dat heeft in zijn algemeenheid invloed op de hoogte van het inkomen. Bij deze toepassingen van prijsdiscriminatie zit het non-discriminatoire gegeven van de algemene geldigheid: ook een gefortuneerde bejaarde of een kind met rijke ouders heeft recht op reductie.

Dat geldt niet voor de maatregelen die in de hoofdstad zijn genomen ter correctie van koopkrachtverschillen. Volgens de gemeente lopen deze te veel op ten gevolge van een tekortschietende inkomenspolitiek van de rijksoverheid. Er bestaan kortingsregelingen voor mensen die op grond van bij de gemeente bekende gegevens over inkomen en draagkracht in de categorie 'uitkeringsgerechtigden' worden ingedeeld. De in dit kader in Amsterdam geïntroduceerde *stadspas* vindt gretig aftrek. Dit ondanks enige protesten van woordvoerders die principieel stelling nemen en verwijzen naar het stigmatiserende effect van het vooroorlogse fietsplaatje. Bij het zwembad schijnt de toonder van de pas een tweederangs gevoel over zichzelf af te roepen: een herkenbare bijstandstrekker. Enkele honderdduizenden hebben de stadspas evenwel aangevraagd en inmiddels gekregen. Elke Amsterdammer die kan aantonen dat hij of zij op basis van zijn of haar minvermogenheid uitkeringsgerechtigd is, krijgt de pas. Anderen kunnen hem niet krijgen of kopen: hij is duidelijk inkomensgebonden. Met de introductie van de stadspas in het cultuurbestel is in principe de weg geopend naar stijging van de toegangsprijzen. De in cultuurpolitiek perspectief ongewenste praktijk van toegangsbeperking door prijsuitsluiting is met de stadspas immers ondervangen.¹⁵ En de hogere inkomensklassen zullen eindelijk naar draagkracht besteden als zij deelnemen aan culturele genoegens. Het

stelsel van toegangsprijzen wordt aangevuld met een nieuwe categorie waarop de prijsdiscriminatie zich kan richten. De doelgroep is ditmaal niet de jeugd, de ouderen of militairen in uniform, maar de over een stadspas beschikkende massa van *minvermogenden*.

De stadspas mag dan voor al die Amsterdammers die er recht op hebben een individuele zegen zijn, welbeschouwd bevestigt hij maatschappelijke ongelijkheid, visualiseert hij draagkrachtverschillen. Met de stadspas verschijnt een nieuwe *card* ten tonele. Deze gaat deel uit maken van een groeiend stelsel van *cards*, hiërarchisch geordend van zeer koopkrachtige *creditcards* (*gold card*) tot *debitcards*, waarvan de stadspas er één is.¹⁶ Net zoals de houder van een *creditcard* toont dat hij tot de stand der draagkrachtigen behoort - ook de desbetreffende bank verlangt een bewijs van solvabiliteit in de vorm van bijvoorbeeld een salarisstrookje - zo ook toont de houder van de stadspas dat hij behoort tot de stand der minvermogenden.

De vorige minister van WVC, L.C. Brinkman, gaf op zijn manier de ruimte aan het idee van standsgewijze cultuurdeelname. Hij onderkende het recht van de armlastige en vond dat doelgroepen zoals jongeren en kansarmen niet mochten worden buitengesloten van cultuurdeelname door prijsverhogingen. Terzelfdertijd wierp hij zich op als voorstander van prijsverhoging met betrekking tot het toegangskaartje. Onderzoek wees volgens de minister immers uit dat het 'in zeer overwegende mate de beter opgeleiden en bijgevolg de veelal beter gesitueerden zijn, die van het gesubsidieerde aanbod gebruik maken'. Voorts 'dat van de relatief lage prijzen vooral mensen profiteren voor wie die lage prijzen niet echt nodig zijn, en dat het laag houden van de prijzen op zichzelf niet volstaat om mensen te trekken die toch niet van plan waren te komen,

maar die vaak wel bereid zijn fors hogere toegangsprijzen te betalen voor andere evenementen, bijvoorbeeld op het gebied van de sport of de recreatie'.¹⁷

Al met al groeien de kansen voor een grotere dynamiek in het prijzen- en rangensysteem. Bij de formulering van de zorgtaak voor cultuur lijkt de optie van collectieve voorziening (zoals openbaar vervoer) terrein te moeten afstaan aan de optie van een luxegoed voor de 'beter gesitueerden', waarbij de overheid zich tot taak stelt de minvermogende te helpen aan deze luxe deel te kunnen hebben. Allerm minst staat vast of het hier gaat om een trend of om een fluctuatie van korte duur.

Rangwijze cultuurdeelname

Rangen combineren een ruimtelijke en een sociale ordening. De amfitheaters uit de voorchristelijke Griekse beschaving bieden een indrukwekkende staalkaart van efficiënte ruimtelijke indelingen: de toeschouwers verheffen zich boven de spelers. Bij de wagenspelen aan het eind van de middeleeuwen gebeurt het tegenovergestelde. Daar verheffen de spelers zich boven de toeschouwers. Zij plaatsen zich op dat wat later het podium zal gaan heten. Om louter technische redenen is het voor opera en toneel - zicht speelt hier meer dan bij muziek - nodig om met niveauverschillen te werken. Het fenomeen van sociale stratificatie blijkt zich ook van dit fysieke niveauverschil meester te maken: wie krijgt de beste plaats? Zolang de mysterie- en mirakelspelen zich nog afspelen op het marktplein, dus in de openlucht, lijkt een gelijke verdeling van toegangs- en zichtkansen voor de hand te liggen. Maar ook hier doet het rangenstelsel zijn intrede. L. Noordegraaf schrijft: 'Het toneel werd, als het maar even kon, voor het stadshuis opgesteld om de stadsbestuurders de gelegenheid te geven van daaruit het spel te volgen. Zij behoefden zich dan niet onder het "grauw" te mengen. Voor de

aanzienlijken werden soms ook wel tribunes getimmerd.'¹⁸

Intramurale voorstellingen werden evenzo gevolgd door hoger en lager geplaatsten die wel tegelijkertijd in dezelfde ruimte aanwezig waren, maar voor, tijdens en na de voorstelling niet met elkaar verkeerden. Zo kenden de schouwburgen in de zestiende en zeventiende eeuw de zogenaamde hangkamers die warm gestookt konden worden en die via speciale toegangen en routes voor de eigenaren bereikbaar waren. Ongezien door het gepeupel dat zich tevreden moest stellen met staanplaatsen op het onverwarmde 'pleyn', kon men in en uit. Ook herbergden deze schouwburgen aparte restauratieafdelingen voor de afzonderlijke klassen.

Geleidelijk werkt de tendens naar gelijkheid in de theaterarchitectuur door. Op standverschil berustend uiterlijk vertoon wordt tegelijkertijd in toom gehouden door het stoelenplan zoals dat tegen het eind van de negentiende eeuw gestalte krijgt. Het Festspielhaus in Bayreuth, dat in de jaren zeventig van de vorige eeuw zijn poorten opent, kent geen rangen, geen balkons, geen *balgnoires*. Operacomponist Wagner eist alle aandacht op voor zijn *Gesamtkunstwerk* ten koste van de aandacht die mensen van nature aan elkaar plagen te besteden.¹⁹

Opzichtig gedrag wordt verder tegengewerkt door het doven van het zaallicht - een maatregel waarvoor Svevo's Alfonso zo geporteerd is en waarvoor Annetta begrijpelijkerwijs weinig sympathie kan opbrengen.

De gelijkheid die Wagner met zijn operatheater 'afdwingt', wordt normatief voor de Europese theaterarchitectuur in de twintigste eeuw. Een ongeunsteld stoelenplan bedekt de vloer van de schuin oplopende zaal en één enkel groot balkon overhuift de achterzijde van de zaal. De specifieke rangaanduidingen worden geleidelijk aan vervangen door de

plaatsaanduidingen 'zaal' en 'balkon'. De overal in Europa in theaterbouw uitgedrukte gelijkheidsfilosofie vinden we terug bij de zaal van het in 1986 geopende Muziektheater in Amsterdam. Het theater kent weliswaar een rangindeling (ook weer betiteld met 'zaal' en 'balkon'), maar nergens vallen zitplaatsen weg achter de zichtlijn. Er is gekozen voor een relatief klein aantal - circa zestienhonderd - plaatsen die per stuk veel ruimte opeisen: men zit comfortabel. Volgens de insiders is de zaal dan ook alleen exploitabel met behulp van verhoudingsgewijs *veel* subsidie. Had een commerciële exploitatie van de zaal voorop gestaan dan waren er meer plaatsen gecreëerd, teneinde meer inkomsten aan de kassa te kunnen genereren.²⁰ Overigens dateert het ontwerp voor deze zaal van de architect B. Bijvoet, van enkele tientallen jaren geleden. Het politieke adagium van rechtvaardige verdeling van inkomen, kennis en macht was toen op weg naar zijn hoogtijdagen.

Concertzalen vertonen uit zichzelf al minder neiging tot geleding. Muziek stelt zoals gezegd minder hoge eisen aan zichtlijnen dan toneel of opera. Sociale ongelijkheid in de concertzaal wordt architectonisch uitgedrukt in de lengte van de zaal - hoe meer pijpela, des te meer mogelijkheden voor stratificering. Maakt men de zaal korter en bijgevolg breder, dan nemen die mogelijkheden af. Een voorbeeld van hedendaagse architectuur waarbij een concertzaal geheel is ontdaan van zijn orthogonale vorm, vinden we in het muziekcentrum Vredenburg te Utrecht, gebouwd aan het eind van de jaren zeventig. De zeshoekige zaal kent 'vakken' in plaats van rangen. De vakken lopen steil op: bijna elke plaats heeft even grote zicht- en luisterkansen omdat niemand 'achter' iemand zit, zoals in de klassieke concertzaal.

Bioscopen zijn zo ongeveer replica's van theaterzalen. Verduistering is hier echter geen

keuze, maar noodzaak. De hiërarchie in het stoelenplan wordt doorslaggevend bepaald door de afstand tot het filmdoek en de zichtlijnen: zien heeft hier dezelfde prioriteit als horen in de concertzaal. Wat dat betreft neemt de theaterzaal als accommodatie voor luisteren en kijken een middenpositie in. De bioscoopzaal kent, als minst gesubsidieerde culturele accommodatie, hier en daar nog rangindicaties als *loge*, *parket*, *parterre* en *stalles*. Uit dit rijke rangenspectrum is in sociaal opzicht niet veel munt te slaan: het is aardedonker. Het verband tussen rangindeling en standsvertoon moet ten opzichte van de andere culturele accommodaties uiterst zwak worden genoemd. Dat beeld wordt nog eens bevestigd door de in de bioscoop geldende kortingsregeling waarvan *iedereen* kan profiteren: het goedkope tarief op de maandagen.²¹

Alles bijeen genomen komt het rangenstelsel minder rigide over dan in voorgaande eeuwen. Desalniettemin blijft het hardnekkige associaties oproepen met sociale ongelijkheid. De directeur van het Concertgebouw, M. Sanders, maakt die associatie ook kenbaar als hij eind 1988 desgevraagd zijn mening over prijsverhogingen en een systeem van prijsdifferentiëren geeft. Tegen een journalist van het dagblad *Het Parool* zegt hij: 'Het Concertgebouw kent nauwelijks een rangensysteem. Wie het eerst komt kan de beste plaatsen uitzoeken. Met het plan van Brinkman (de minister wil een strakker prijsbeleid in de kunstsector, ook gericht op meer inkomsten - red.) krijgt de dikste *portemonnaie* de beste plaats. Dat betekent herinvoering van het schellinkje.'²²

Kritiek op het rangsysteem bestond al eerder. Meer dan zestig jaar geleden schrijft Boekman over de rangloze schouwburg als onderdeel van een klassenloze samenleving. In 1926 publiceert hij een artikel met als titel 'Het Operaplan te Amsterdam'.²³ Het stuk bevat

kritiek op de plannen van de door de Wagnervereniging voorgestelde nieuwe opera-accommodatie op het Museumplein. Boekman voelt zich als lid van de gemeenteraad van Amsterdam gerechtigd deze kritiek te formuleren, aangezien de particuliere vereniging een beroep doet op gemeenschapsgelden. Daarmee is de geprojecteerde zaal een zaak van de gemeenschap geworden en heeft de Wagnervereniging zich te voegen naar de eisen die het gemeentebestuur uit hoofde van het algemeen belang kan stellen. Boekman vindt de zaal veel te klein en bovendien spreekt hij zijn verontwaardiging uit over de indeling ervan. Het ontwerp herinnert hem aan de tijd waarin een schouwburg een ander karakter droeg, 'de plaats waar de eersten der aarde met hun gevolg kwamen in een door een of andere vorst gesticht gebouw om een toneelspel te zien naar hun eigen smaak, waar zij slechts hun genodigden toelieten en eerst later ook anderen tegen betaling'. Boekman vervolgt: 'Thans is zij (het theater - cs) de plaats waar de massa behoort te komen en waar niet het dienen van de smaak van de enkele uitverkorenen doel is, maar de bevordering van het groeiend schoonheidsbesef van die massa.'²⁴ De kritiek van Boekman op het bouwen van schouwburgen strekt zich ook uit tot de Stadsschouwburg te Amsterdam, die op instigatie van de overheid in de jaren negentig van de vorige eeuw werd gebouwd. De overheid identificeerde zich naar de overtuiging van de auteur nog te veel met de belangen van de bourgeoisie. 'Wie de in 1894 geopende Stadsschouwburg kent, van het schellinkje tot de loges, heeft hiervan een treffelijke staal. Niet meer de geboorte, niet meer de stand, maar het geldbezit, de klasse, bepaalt de kwaliteit van de plaatsen van de bezoekers.'²⁵ De zaal die Boekman graag gebouwd zag, bleef vrijwaard van 'door ieder als slecht erkende plaatsen van waar men niets of vrijwel niets zien kan'; zij zou

geen rangindeling kennen en aanzienlijk groter zijn dan de geplande negentienhonderd zitplaatsen. De sociale gelijkheid die Boekmans politieke partij voorstond, moest weerspiegeld worden in rangloze schouwburgen en concertzalen, zonder onnodige geleidingen in het stoelenplan.

In Engeland is het rangenstelsel, na een aanval van nivellering te hebben overleefd, al weer enige tijd in opmars. Anthony Field, voorzitter van het Britse Theatre Projects Ltd., memoreert dat in de jaren veertig het duurste kaartje tien maal meer kostte dan het goedkoopste. De hoogste en de laagste tarieven bedroegen destijds een pond, respectievelijk tien pence, uitgedrukt in de huidige muntsoort. De verhouding tussen de duurste en de goedkoopste rang bedroeg dus 10:1. Aan het eind van de jaren tachtig variëren de toegangsprijzen van twintig tot zes pond voor een musical: een verhouding van ongeveer 3:1. Field, verklaard voorstander van het rangsysteem, maakt zich zorgen over de toenadering van de uitersten in de gerangschikte prijzen. De goedkoopste kaartjes zouden te duur zijn geworden en de duurste te goedkoop. Voor de *price-oriented* minvermogenen vallen de bedragen die voor een goedkoop kaartje moeten worden neergeteld met moeite of helemaal niet meer op te brengen. Voor de *seat-oriented* gefortuneerden maakt het niets uit of een kaartje veertig of zestig pond kost. Voor hen geldt maar al te vaak dat het gaat om een representatieve verplichting of een andere *social outing* in de schouwburg en minder om de specifieke kunstuiting die daar wordt gebracht.²⁶

Het is bij de in de vorm van het rangenstelsel gegoten prijsdifferentiatie van belang te weten hoe groot de contingenten stoelen per rang zijn. Immers, als er slechts tien stoelen van de goedkoopste rang beschikbaar zijn tegen tweeduizend van de duurste, dan blijft de

betekenis van het rangenstelsel beperkt tot een symbolische. Maar in theorie voorziet Fields pleidooi voor veel rangen met uiteenlopende prijzen in een soort *niet afgesproken solidariteit* tussen gefortuneerde en minvermogene kunstbezoekers. De rijken betalen zoveel extra dat de armen door hen als het ware naar binnen worden gesubsidieerd. In feite hetzelfde systeem als een progressief belastingstelsel waarin hoge inkomens bijdragen aan de instandhouding van voorzieningen waarvan minima profiteren, maar dan zonder het dwingende karakter dat de belastinginning door de overheid kenmerkt. Aan belastingafdracht kan men zich immers moeilijker onttrekken dan aan theaterbezoek.

Conclusie

Hoog-laagverschillen in culturele accommodaties hebben een lange traditie. Die voert enerzijds terug naar de 'lage' openbare volkscultuur, anderzijds naar de 'hoge' besloten aristocratische cultuur. Toenadering tussen beide cultuurtypen vindt in hoofdzaak plaats in de hedendaagse culturele accommodatie. Die draagt dan ook de kenmerken van zowel hoge als lage cultuur: in principe openbaar toegankelijk, maar toch toegangsbeperking door het berekenen van toegangsprijzen. In principe geen onderscheid in rangen of standen, maar in de praktijk wel dergelijke geleidingen.

In 'ruststand' zijn culturele accommodaties donker, stil en meestal gematigd van temperatuur. De ruimte binnen is afgeschermd van klimatologische beïnvloeding, van geluidshinder en lichthinder. Regen en wind kunnen worden buitengesloten, mensen ook. Welke mensen uiteindelijk doordringen in concertgebouwen en schouwburgen is afhankelijk van de geldende sociale, economische en culturele verhoudingen.

Het interieur van deze gebouwen ondergaat eveneens de invloed van sociale

omgangsvormen: de manier waarop mensen met elkaar en met de aangeboden kunst omgaan. Zo is bijvoorbeeld de aandacht die kunst en kunstenaars in hun professionele geldingsdrang naar zich toe hebben weten te trekken ten koste gegaan van de aandacht die mensen aan elkaar konden besteden. In de negentiende eeuw worden concertzalen uitgerust met aparte podia waarop de musici zich konden verheffen boven de luisteraars. Het toneel op het podium werd 'ingelijst'. De losse stoeltjes en tafeltjes, die verleidden tot conversatie en consumptie, werden uitgebannen. Ervoor in de plaats kwamen rijen stoelen in één richting: de bezetters ervan werden onderworpen aan luister- en kijkdwang.

'In de concertzaal zijn alle standen gelijk, omdat iedereen een gelijke toegangsprijs betaalt.'²⁷ In 1856, toen deze zin in Duitsland werd neergeschreven, was dat een belangrijk cultuurpoliticus ideaal. De politieke doelstelling van cultuurspreiding en participatie aan kunst door alle lagen van de bevolking heeft in Nederland evenals in andere westerse landen de ontwikkeling van toegangsprijzen en het rangenstelsel aan banden gelegd. Hoog-laagverschillen in prijs en positie namen in de loop van de laatste anderhalve eeuw af. Prijzen tenderden naar eenheid. Het aantal rangen liep terug of er werd, als rangen al bleven gehandhaafd, een duidelijker verband tot stand gebracht met de *kwaliteit* (de afstand tot het podium, akoestiek, zichtlijnen et cetera) van de zitplaats. Een zitplaats die niet meer, zoals vroeger, in eigendom kon worden verworven maar uitsluitend gehuurd voor de periode van een jaar, voor een serie voorstellingen, voor een enkele voorstelling. De kwaliteitsverschillen tussen staanplaatsen en zitplaatsen, later tussen zitplaatsen onderling, werden door toevloed van overheidssubsidie aanzienlijk teruggebracht. Overheidsfunctionarissen en politici hebben

zich vooral deze eeuw beijverd voor het ontwikkelen van politieke programma's die het terugdringen van maatschappelijke verschillen beoogden. Dat had zijn weerslag op het cultuurbestel: vermindering van standsverschil, rangverschil en prijsverschil in concertzaal en schouwburg, in weerwil van de immer aanwezige behoefte aan distinctie.

Het politieke standpunt van 'de overheid op afstand' impliceert thans minder overheidsinterventie in de culturele sector. Het voornemen daartoe is, althans hier en daar, in stukken over kunstbeleid te lezen. 'Minder overheid' wordt daarbij verbonden met het uitgangspunt van 'meer markt', dat wil zeggen meer invloed vanuit het principe van vraag en aanbod.

Liberalisering van de cultuur voert dus naar meer 'macht van de markt'²⁸: bij het berekenen van toegangsprijzen wordt meer gelet op in de markt geldende wetten van prijsvorming en prijselasticiteit. Maximalisatie van recette-opbrengsten kan worden nagestreefd door het toepassen van prijsdiscriminatie en prijsdifferentiatie, economisch jargon voor een rang- en standsgewijze benadering van de consument. Significant is dat het Concertgebouw zeer recent een rangsysteem in zijn zaal heeft geïntroduceerd. De eenheidsprijs is vervangen door een stelsel van lage en hoge toegangsprijzen. Of dit een tijdelijk of structureel verschijnsel is kan op dit moment nog niet worden vastgesteld. Recent sprak de huidige minister van WVC, mevrouw H. d'Ancona, zich uit tegen prijsverhoging omdat die niet bevorderlijk zou zijn voor de toegankelijkheid van culturele accommodaties.²⁹

Overheidsinvloed op de cultuur is niet alleen een financiële kwestie. Met subsidie en regelgeving wordt ook dwang op omgangsvormen uitgeoefend. De intensiteit van die dwang verschilt per sector en varieert in

de loop der tijden. Op dit moment doet overheidswang zich in culturele accommodaties minder gelden dan in voetbalstadions, waar met veel inspanning van hogerhand wordt geprobeerd het publiek te pacificeren, bijvoorbeeld door staanplaatsen af te schaffen en het vandaliserend publiek in zijn bewegingsvrijheid te beperken. Deze afgedwongen vrijheidsbeperking contrasteert met de beschaafde uitbundigheid waarmee sponsors van ongesubsidieerde sportmanifestaties zich vermaken in zogenaamde *skyboxes*. Deze voor veel geld af te huren privé-vertrekken, gesitueerd aan de bovenkant van de sporthal, vertonen een frappante gelijkenis met de zeventiende-eeuwse hangkamers waarvan hierboven melding werd gemaakt. Tijden en plaatsen kunnen variëren, maar *l'histoire se continue*: het gegeven van publiekssegregatie plooit zich naar de vigerende sociale verhoudingen.

De grenzen aan de hoog-laagordering in het met overheidssubsidie tot eenheid gesmede podiumbestel zijn op dit moment herkenbaar aan inkomensafhankelijke reductietarieven aan de onderkant en af en toe relatief hoge toegangsprijzen voor bijzondere concerten aan de bovenkant. Eenheidsprijzen worden zeldzaam. Zolang echter het sociale beleid opvallende verpaupering en tegelijkertijd verrijking binnen de Nederlandse samenleving blijft corrigeren, zullen hoog-laagverschillen in het cultuurbestel gematigd blijven en opgevangen kunnen worden in het rekbare rang- en prijssysteem. Bij het ontwikkelen van strategieën om publiek voor gesubsidieerde podiumkunst te winnen kunnen subtiele veranderingen in de oriëntatie optreden. Maar het lijkt onwaarschijnlijk dat de door sociale hiërarchie beheerste opdracht van cultuurspreiding op korte termijn wordt verlaten. Schouwburgen en concertzalen vormen daarbij een *trait-d'union* tussen hoog en

laag in de cultuur. In hun zalen blijft de strijd tussen nivelleringsdwang van overheidswege en distinctiedrift van kunstbezoekers vooralsnog onbeslist.

* Dit artikel is een bewerking van een lezing, getiteld 'Van volksconcert tot stadspas', gehouden op 6 juni 1989 in de Boekmanzaal in het Stadhuis te Amsterdam, ter gelegenheid van de herdenking van de vijftigste verjaardag van de promotie van E. Boekman. Voor hun commentaar dank ik de wetenschappelijke staf van de Boekmanstichting en voorts K. Bruin, B. Kempers, mevrouw M. van der Meulen, M. Sanders en W. Sutherland.

Noten

1. A.M. Bevers (1987) 'Burgers en overheid: kunst, cultuur en consolidering'. In: *Sociologisch Tijdschrift*, jrg. 14, no. 2, oktober, pp. 255-289.
2. *Nota kunst en kunstbeleid: brief van de minister van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk aan de Tweede Kamer*. Tweede Kamer, zitting 1975-1976, 13 981, nrs. 1-2.
3. Idem, pp. 21 en 22.
4. Zie daarvoor de beschrijvingen van de jaarlijkse parlementaire behandeling van kunst, die onder andere zijn te vinden in de rubriek 'De kunsten in het parlement' in de jaarboeken van de Boekmanstichting. Het betreft *Kunst en beleid in Nederland 2*, 1986, pp. 125-152, geschreven door W. Oosterbaan Martinius en *Kunst en beleid in Nederland 3*, 1988, pp. 159-186, geschreven door mevrouw F. Cannegieter. Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennep, 1986 en 1988.
5. In Engeland daarentegen is de 'liberalisering' van het cultuurbestel al een eind op weg. Dat wordt niet door iedereen toegejuicht. De Britse premier Thatcher wordt in het internationale circuit van kunsteritici getypeerd als een politica die haar volk 'een cultureel verval nalaat dat zijn weerga niet kent in het hedendaagse Europa'. In dat verband levert de cultuurhistoricus Jeffrey Richards commentaar op het invoeren van entreegeld voor Britse musea. Hij betitelt het heffen van toegangsgelden als 'verraad aan de grote Victoriaanse traditie dat bezoeken aan musea en kunstleries deel dienen uit te maken van

Cas Smithuijsen

is directeur van de Boekmanstichting

- de dagelijkse ervaring van *Everyman*, ongeacht diens omstandigheden'. Bericht in *de Volkskrant* van 10 november 1989.
6. Zie bijvoorbeeld J. Kassies (1984) *Notities over een heroriëntatie van het kunstbeleid*. Den Haag: Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid.
 7. W. Knulst (1989) *Van vaudeville tot video*. Rijswijk: Sociaal en Cultureel Planbureau. (Sociale en culturele studies - 12); H. Ganzeboom (1989) *Cultuurdeelname in Nederland*. Assen/Maastricht: Van Gorcum. De teneur van genoemde studies is dat ondanks decennia van overheidsbeleid het nog steeds de beter gesitueerden zijn die profiteren van de gesubsidieerde cultuur.
 8. Vgl. J.R. Abbing (1978) *Economie en cultuur*. Rijswijk: ministerie van CRM. In dit boek vindt men een heldere uiteenzetting over de economische termen 'prijssuitsluiting' en 'betalingsbereidheid'.
 9. De term 'hoog-laagverschillen' is ontleend aan J. Goudsblom (1986) 'On high and low in society and in sociology: a semantic approach to social stratification'. In: *Sociologisch Tijdschrift*, jrg. 13, nr. 1, 9 mei.
 10. Amy Groskamp ten Have (1988) *Hoe hoort het eigenlijk?* 18de dr., p. 56. Oorspronkelijke druk: 1939.
 11. J. Keyzer (1946) *Bij den ingang der Concertzaal: wenken voor concertbezoekers die geen muzikale opleiding hebben genoten*. Rotterdam: Brusse, p. 87.
 12. Uit: Italo Svevo (1987) *Een leven*. Amsterdam: Bert Bakker. Oorspronkelijke titel en druk: *Una vita*, 1892.
 13. Lin Tabak (1988) 'Kunstwerken, kasstukken en krantekritiek: Reesers recensies op het boterhampapier van de crisistijd'. In: *Harmonie en perspectief: zevenendertig bijdragen van Utrechtse musicologen voor Eduard Reeser*. Deventer: Sub Rosa, pp. 104 en 105.
 14. Vgl. E. Boekman (1989) *Overheid en kunst in Nederland*. Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennep, pp. 145 en 146. Oorspronkelijke druk 1939.
 15. Dat blijkt treffend uit de motie die de PvdA-fractie van de Amsterdamse gemeenteraad op 3 februari 1988 indiende. De tekst van de motie luidt:
 1. 'De Raad, gehoord de discussie over de begroting, hoofdfunctie 5, onderdeel C. Cultuur; Overwegende dat:
 2. - het mogelijk en gewenst is extra inkomsten te verkrijgen door verhoging van de toegangsprijzen van theaters voor toneel en muziek;
 3. - overwegende daartegenover dat de hoogte van de toegangsprijzen geen belemmering mag vormen voor bezoek aan theaters door personen met geringe financiële middelen;
 4. nodigt het college van B en W uit: A. met voorstellen te komen waardoor ten gunste van de gemeentefinanciën per 1 september 1988 of 1 september 1989 de toegangsprijzen van theaters worden verhoogd;
 5. B. in het kader van het onderzoek 'Profijt van de overheid' met voorstellen te komen tot invoering van een reductiekaart of een Amsterdams Cultureel

Paspoort, dat, van jaar tot jaar inkomensafhankelijk verkrijgbaar is, dan wel tot uitbreiding van de daluren (ADA) kaart, zodat de inwoners van de stad daarmee gratis of goedkoop toegang kunnen krijgen tot toneel-, muziek- en andere culturele voorstellingen.'

16. De gemeente Amsterdam zegt tot de stadspas te hebben besloten omdat het haar door de rijksoverheid niet wordt toegestaan een inkomensbeleid te voeren. Een ander voorbeeld overigens van een *debetcard* is een grote bank die met een *Studenten card* adverteert, die de student het hele jaar door recht geeft op allerhande kortingen en aanbiedingen. In dit geval is het de bedoeling met een *debetcard* de latere *creditcard-holders* binnen te halen.
17. 'Een draagvlak voor het cultuuraanbod', rede gehouden door L.C. Brinkman, afgedrukt in: A.S. de Sitter (red.) (1988) *Kunst en overheid, beleid en praktijk: inleidende teksten*.. Amsterdam: Boekmanstichting, p. 107.
18. Noordegraaf (1985) In: *Atlas van Nederlandse marktsteden*. Utrecht/Antwerpen: Spectrum, p. 33.
19. W. Pijbes (1988) *De kunst voor heel het volk*. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen. (doctoraalscriptie)
20. Zie: *Opera*, jrg. 1, 1990, no. 1, januari.
21. Toch ook hier weer een 'contra-indicatie'. Er wordt geëxperimenteerd met een soort *baignoires* in de bioscoopzaal. Niet het standsvertoon wordt hiermee geprikkeld (het blijft immers donker), wel de behoefte aan een exclusief servicepakket en een zitkwaliteit die erop neer komt dat de hinder die men ondervindt door de directe aanwezigheid van ander publiek wordt tegengegaan.
22. *Het Parool*, 3 december 1988.
23. Zie: E. Boekman (1926) 'Het Operaplan te Amsterdam'. In: *De Socialistische Gids*, april, gepubliceerd in: H. van Dulken en T. Jansen (red.) (1989) *Het leven als leerschool*. Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennepp, pp. 97-100.
24. *Idem*, p. 98.
25. *Ibidem*.
26. Uit een interview met Anthony Field, afgedrukt in: *International arts manager*, vol. 1, 1988, nr. 4, p. 43.
27. Eerder geciteerd in: C. Smithuijsen (1989) 'Openbare cultuur en privatisering'. In: *Het leven als leerschool*. Amsterdam: Van Gennepp/Boekmanstichting, p. 79.
28. De term is van B. Kempers (1988). In zijn artikel 'De macht van de markt', verschenen in *Kunst en beleid in Nederland 3*. Amsterdam: Boekmanstichting/Van Gennepp, beschrijft hij de gevolgen van veranderingen in het overheidsbeleid ten opzichte van met name de beeldende kunstenaars. Zijn conclusie luidt onder andere dat 'het minst in aanzien staande marktsegment [door] (...) bezuiniging en beleidswijziging sterk [is] verkleind'. (p. 63)
29. Bericht in het *Algemeen Dagblad* van 10 maart 1990.

Bibliografische gegevens

Smithuijsen, C. (1990) 'Nivellering en distinctie: rang- en prijsverschil in concertzaal en schouwburg'.

In: *Boekmancahier*, jrg. 2, nr. 3, 15-26.