



Het Paleis voor Volksvlijt aan het Frederiksplein in Amsterdam, ca. 1900 (part. coll.).

‘Links een kippehoek, rechts een bierhuis. En de volksvlijt, is die zoek?’

De multifunctionele exploitatie van het Paleis voor Volksvlijt in theorie en praktijk*

EMILE WENNEKES

We schrijven het jaar 1894. Verplaats u naar een middelgroot theater. Een rumoerige zaal. Hinnikend gelach. Gerinkel van glazen, het podium knus verlicht door een hele batterij gaslampen, die voor de oplettende luisteraar zachtjes voor zich uit sissen.

Op het toneel zien we de Stedemaagd van Amsterdam, de verpersoonlijking van Nederlands hoofdstad in de gedaante van een nog ongerepte jonge juffrouw. Tegenover haar een theaterdirecteur. U weet wel: zo’n ‘groote, zware, dikbuikige man; bleek, vleezig gezicht, twee kleine, donkere schrandere oogen achter ’n gouden lorgnet met dito oorkettinkje, grote pelsjas, glacé-handschoenen, ’n zware stok met gouden knop, gelakte schoenen en ’n hoogen hoed’.¹

Vraagt de Stedemaagd, als een volleerd makelaar in onroerend goed aan de theaterdirecteur: ‘Zou dat Paleis voor Volksvlijt, dat meesterlijk gebouw, misschien wat voor u wezen?’

Repliceert de directeur:

Van buiten maar alleen (is dit gebouw meesterlijk),
van binnen niet juffrouw,
Het mooie interieur staat links en rechts vol schotten,
De ene helft is schouwburg; maar voor acteurs met strotten,
De andere helft concertzaal, links een kippehoek
En rechts een bierhuis; maar de Volksvlijt die is zoek.²

Het zoëven geschetste is een kleine collage van een aantal elementen dat in mijn bijdrage aan de orde zal komen. Toegegeven: waarheid en *Dichtung* lopen in dit tafereeltje een weinig door elkaar. De dialoog is ontleend aan een revue van de succesvolle producent August Reyding (1863-1930). Reydings revues betekenden in de jaren 1890 een kwaliteitsimpuls voor het amusements-theater hier te lande, en menig artistieke entrepreneur trad, belust op geld en roem, in zijn voetsporen. Ook in het genoemde Paleis voor Volksvlijt aan het Amsterdamse Frederiksplein werden revues opgevoerd.

In een revue van Reyding was zelfs het eerste speelfilmpje van Neder-

landse origine te zien, opgenomen in de tuin van het Paleis.³ Vergeet niet: de vertoning van bewegende beelden was in de kinderjaren van de film aanvankelijk vooral een variété-attractie, een specialistisch onderdeel van een amusementsvoorstelling. Variété, vauxhall, film, goochelacts, cabaret en zelfs een vleugje operette – het waren vormen van vermaak die rond 1900 moeiteloos in één productie samengingen, en zodoende in zekere zin dicht bij elkaar lagen. Het vermaak, zo kun je aanvoeren, was indertijd minder duidelijk uitgekristalliseerd in genres dan tegenwoordig het geval is.

Voor de podia gold iets soortgelijks: ook deze waren minder verkokerd in gespecialiseerde theaters dan heden ten dage. Waar we tegenwoordig idealiter de opera in het Muziektheater opvoeren, voor Shakespeare naar de schouwburg gaan, de musical in het Circustheater bijwonen, films bij voorkeur bekijken in de bioscoop en we oudergewoonte in de RAI onze nieuwe auto's tentoonstellen, daar kon in de negentiende eeuw zo'n waaiervan activiteiten moeiteloos onder één dak worden verenigd. Het Paleis voor Volksvlijt is hiervan misschien wel het meest spraakmakende voorbeeld.

Om dit gebouw te typeren kunnen we leentjebuurt spelen bij de Duitse onderzoeker Irmgard Keldany-Mohr. Zij bestudeerde de amusementsmuziek als sociocultureel fenomeen in het Duitsland van de negentiende eeuw, en wees daarbij op het begrip 'Festhalle'. Een feesthal verschildte, volgens Keldany-Mohr, weliswaar op het eerste gezicht weinig van een concertzaal of een schouwburg waar eveneens andere activiteiten plaatsvonden. Maar de concertzaal bijvoorbeeld straalde een zeker prestige uit dat onder meer tot uitdrukking kwam in de omgangsvormen en de hogere toegangsprijzen. Feesthallen daarentegen hadden een meer neutrale uitstraling en daarmee een groter publieksbereik.⁴

Om de rentabiliteit van de onderneming te waarborgen moest men een programmering presenteren die mikte op zoveel mogelijk bezoekers. Daarom opteerde men voor allerlei vormen van vermaak en cultuur, en werd er bovendien niet zelden tevens een restauratiebedrijf geëxploiteerd.

Het Paleis voor Volksvlijt was zo'n feesthal. De organisatie exploiteerde inderdaad ook een bierhuis, een café. We hoorden er Reydings revue-directeur al over ginnegappen. Tevens exploiteerde de NV Paleis voor Volksvlijt een eigen symfonieorkest en een balletgezelschap, en baatte zij een schouwburg uit. De akoestische kwaliteit van de concertzaal en de schouwburg was overigens bedenkelijk. Vandaar waarschijnlijk de typering 'een schouwburg voor acteurs met strotten'.

Een interessant aspect aan het Paleis voor Volksvlijt is het samengaan van podiumkunsten met de zogeheten 'volksvlijt', een woord dat zoveel betekent als 'ambachts- of handwerksnijverheid'. In gewoon Nederlands: 'industrie'. In zijn naamgeving was het Paleis voor Volksvlijt dus een industrie-paleis. Ik vertel u vast niets nieuws als ik zeg dat de idee hiertoe teruggaat

op het Londense Crystal Palace, dat in 1851 werd gebouwd in Hyde Park om onderdak te bieden aan de eerste wereldtentoonstelling, *The Great Exhibition of the Work of Industry of all Nations*.

Na afloop van deze tentoonstelling werd het tijdelijke gebouw, zoals voorzien, weer afgebroken. Velen wilden dit symbool van de Victoriaanse grootheid op technologisch en industrieel gebied echter behouden. Op voorspraak van de architect, Joseph Paxton, werd daarom de Crystal Palace Company opgericht, die ten zuiden van Londen, nabij het gehucht Sydenham, het 'tweede', permanente Crystal Palace oprichtte. Hoewel het oorspronkelijke architectonisch concept gehandhaafd bleef (veel geprefabriceerde gietijzeren panelen en veel glas) was het nieuwe gebouw aanzienlijk groter in oppervlakte en hoogte. In Hyde Park telde het Crystal Palace bijvoorbeeld drie verdiepingen, in Sydenham vijf.

In dit tweede Crystal Palace werden behalve tentoonstellingen tevens activiteiten op het gebied van muziek, theater en amusement geprogrammeerd, activiteiten die grote overeenkomst vertonen met die in het latere Paleis voor Volksvlijt.

Intussen was Paxtons ontwerp een eigen leven gaan leiden en had de 'Kristalpaleisbeweging' een ware hausse doorgemaakt.⁵ De invloed van het Crystal Palace is in de tweede helft van de negentiende eeuw niet alleen te zien in de vele wintertuinen en reusachtige botanische kassen, maar vooral in de industriepaleizen die overal in de westerse wereld verzezen. In New York, Dublin, München, Parijs, Manchester, Porto en andere steden werden gebouwen neergezet die alle in meer of minder sterke mate het concept van het Crystal Palace imiteerden. Ook het Amsterdamse Paleis voor Volksvlijt dankt zijn ontstaan aan Paxtons idee, ofschoon het eclectische gebouw van Cornelis Outshoorn te midden van de overige tentoonstellingsgebouwen met name in architectonisch opzicht een geheel eigen plaats inneemt.

Een van de bezoekers aan *The Great Exhibition* was de sociaal bewogen medicus Samuel Sarphati (1813-1866). Na terugkomst bewoog hij zo ongeveer hemel en aarde om ook in ons land een industriepaleis te realiseren. Nederland had geen al te beste beurt gemaakt op de wereldtentoonstelling, en het was nog nooit zo schrijnend aangetoond dat ons land een enorme industriële achterstand had. Sarphati en de zijnen wensten niets minder dan Nederland in het algemeen, en Amsterdam in het bijzonder, in de vaart der volkeren op te stoten. Ons land moest hernieuwd de internationale positie zien te verwerven die het in de Gouden Eeuw had gekend. Het sleutelwoord hierbij was 'nijverheid', industrie.

Slechts door een hartstochtelijk industrieel elan aan de dag te leggen, zou ons land (dat hij relatief arm meende aan natuurlijke bronnen) op kunstmatige wijze nationale rijkdom en welvaart vergaren. En daarmee onmiddellijk samenhangend: welzijn. Van meet af aan was het evenwel

duidelijk dat het Paleis voor Volksvlijt niet alleen dienst zou moeten doen als tentoonstellingsruimte, maar ook als concertzaal en museum. De kerngedachte was dat industrietentoonstellingen en overige activiteiten zouden bijdragen tot het 'beschaven' en informeren van het publiek en tevens de producenten zou 'opwekken' tot navolging, waarmee Sarphati een impuls hoopte te geven aan een spoedige industrialisatie. Idealiter zouden de nieuwe industriële producten schoonheid aan comfort paren, hetgeen lichaam en geest van de consument ten goede zou komen. In dit licht kan ook de functie van de concerten in het Paleis voor Volksvlijt worden gezien: als een betekenisvolle besteding van de vrije tijd, als een weldaad voor lichaam en geest van de concertbezoeker.

Nadrukkelijk werd hierbij gezinspeeld op wat destijds als het 'volk' werd aangeduid, maar dat tegenwoordig beter met de sociaal-historische typering (kleine) middenstand kan worden omschreven. Hiervoor werden op maandagavond speciale volksvoorstellingen georganiseerd, waarop het programma van de voorafgaande avond voor de helft van de prijs, meestal voor een kwartje, werd herhaald. Voor de gemiddelde Amsterdamse werkmans moet de entreprijs van 25 cent evenwel een forse uitgave zijn geweest. In zijn Tweede Bundel *Ideeën* geeft Multatuli een financieel overzicht van de bestedingen van een molenaarsknecht met een inkomen van zes gulden per week. Op de vraag van Douwes Dekker of de man wel eens uitgaven deed om zichzelf en zijn gezin enig genoeg te verschaffen, kreeg hij als antwoord: 'Ik weet niet waarvan ik 't betalen zou.'⁶

De verdeling in verschillende soorten concerten en voorstellingen is nochtans een indicatie dat de initiatiefnemers zich richtten op verschillende publieksgroepen, op verschillende maatschappelijke geledingen. Want natuurlijk wilden de aandeelhouders van de NV Paleis voor Volksvlijt zelf ook aan hun trekken komen. De Klassieke Concerten op de donderdagavonden doelden bijvoorbeeld artistiek aanzienlijk hoger.

De lijst van oorspronkelijke aandeelhouders telt volgens de notarisakte één landbouwer, enkele kantoorbedienden en ambachtslieden. Het leeuwendeel van de aandelen was evenwel in handen van fabrikanten, bankiers, juristen en artsen. Voorts telt deze lijst een burgemeester, wethouders en een commissaris van de koning, terwijl ook Eerste Kamer-leden, een minister van Staat en de secretaris van prins Willem Frederik Hendrik zich intekenden. Kortom vooral de maatschappelijke bovenlaag maakte Sarphati's initiatief financieel mogelijk. Het was dan ook onder veel uiterlijk vertoon en in bijzijn van prins Frederik – erevoorzitter van de raad van toezicht – dat het Paleis voor Volksvlijt na tal van vertragingen in augustus 1864 werd geopend. Gedurende 65 jaren (tot aan de fatale brand die het gebouw in 1929 volledig verwoestte) heeft het Paleis vervolgens een belangrijk aandeel gehad in het cultureel-maatschappelijk leven van de hoofdstad.

In het samengaan van industrietentoonstellingen en uitingen van kunst was de idee van het Paleis voor Volksvlijt van een saint-simonistische geest

doortrokken. Het samengaan van kunst en industrie is een schone gedachte, maar daarmee kreeg het Paleis onbedoeld een lastig exploiteerbare basis. Want tussen podiumkunst en industrie gaapt een spanningsveld, sterker: een haast onoverbrugbare kloof – zowel wat betreft doelgroep, publiek, als wat betreft de eisen waaraan de locatie moet voldoen.

Het is daarom niet zo verwonderlijk dat de oorspronkelijke idee al snel aan corrosie onderhevig bleek. Sarphati had bovendien in zijn idealisme de financiële onderbouwing van zijn visioenen nogal eens uit het oog verloren. Vanaf zijn plotselinge dood in 1866 werd de baat dan ook veel scherper dan voorheen in het oog gehouden. Tegelijkertijd werd er een soort scheiding avant la lettre gecreëerd tussen de zakelijke en de artistieke leiding van het Paleis.

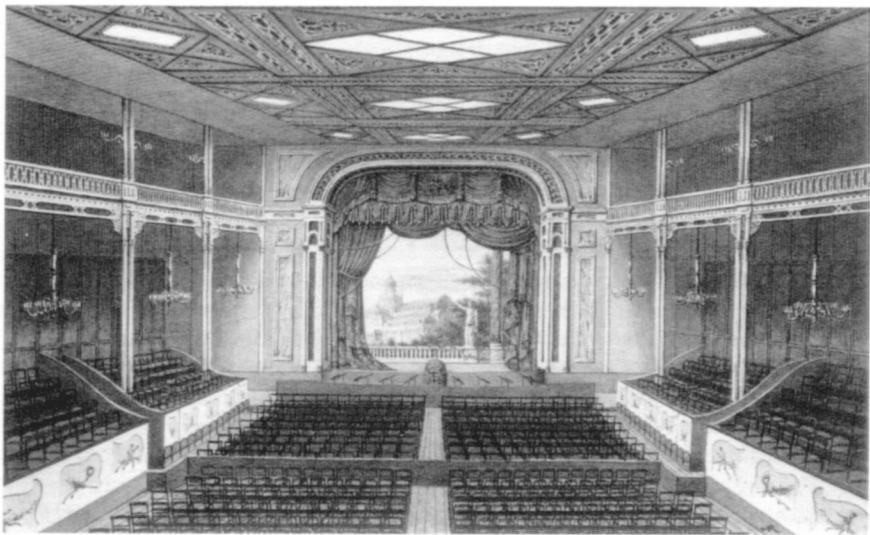
In 1868 werd als nieuwe directeur aangetrokken de culturele ondernemer Jan Eduard de Vries, die al een lange theatercarrière achter de rug had, onder meer als decorateur en directeur van de Amsterdamse Stadsschouwburg. Gezien de achtergrond van De Vries zou men kunnen spreken van een professionalisering (en tevens commercialisering) van het artistieke beleid. De Vries effende de weg voor de exploitatie van het Paleis als een schouwburg waarbij Sarphati's ideële 'balast', om het wat ongenueanceerd te formuleren, minder prominent was.

Misschien, zo schreef een tijdgenoot, 'waart de edele schim van onzen Sarphati wel eens wekladend door de ruime zalen, die op deze wijs ontwijld worden. Maar: "Point d'argent point de Suisses", en zonder J. Eduard de Vries zou het trotsche gebouw, waarop Amsterdam met recht fier mag zijn, reeds in [...] duigen liggen.'

Het Paleis voor Volksvlijt evolueerde in rap tempo in een zalencentrum, toegankelijk voor iedere organisatie die bereid was de huur te betalen. Hoewel al vanaf de late jaren zestig in de bronnen wordt gesproken van de 'Tooneelzaal' van het Paleis voor Volksvlijt, en er vanaf die tijd opera's werden opgevoerd, balletvoorstellingen werden gegeven en circus-acts geprogrammeerd, ging het Paleis voor Volksvlijt pas vanaf de verbouwingen in de jaren negentig daadwerkelijk functioneren als een schouwburg waar theatervoorstellingen werden opgevoerd.

Dat de door De Vries geëntameerde programmatische registerwisseling ook het faillissement betekende van de idee van de volksvlijt – dat de volksvlijt zoek zou zijn in de woorden van Reyding – is naar mijn inzicht echter onzin. Gemeten naar de strenge lat van Sarphati's idealen is er veel voor te zeggen dat het Paleis voor Volksvlijt als tentoonstellingsgebouw aan de hooggespannen verwachting heeft voldaan. Zeker in kwantitatief opzicht. Onderzoek wees uit dat er over de gehele bestaansperiode grootse overzichtsexposities werden gehouden, vaak meerdere malen per jaar, die weken-, soms maandenlang duurden. In totaal noem ik in mijn dissertatie zo'n slordige 140 nijverheidstentoonstellingen, verspreid over de gehele bestaansperiode.

Of het Paleis ook kwalitatief, of beter gezegd: inhoudelijk, aan de idealen



Interieur van de schouwburgzaal van het Paleis voor Volksvlijt tot 1894, aquarel van J.M.A. Rieke uit 1894 (coll. Theater Instituut Nederland).

heeft voldaan is minder evident. Maar ook hier zou de pragmaticus die Sarphati tenslotte was zijn 'nijverheidstempel' mogelijk het voordeel van de twijfel hebben geven. Zijn voorlichtende functie, voor een deel eigen aan het organiseren van tentoonstellingen, heeft het Paleis voor Volkslijt nimmer verloren.

Hoewel de verstrooiing vaste voet aan de grond kreeg, bleef ook het aantal artistieke hoogtepunten op velerlei terrein opzienbarend. De concertprogrammering geeft tot in de jaren negentig een niet zelden boeiende reeks van activiteiten te zien. Zo werd de Nederlandse première van Wagners *Ring des Nibelungen* door het reizende Richard Wagner-Theater van impresario Angelo Neumann, begin 1883, door tijdgenoten ervaren als een mijlpaal.

De prijzen voor Neumanns gezelschap waren een stuk duurder dan men gewoonlijk voor een operavoorstelling in het Paleis moest neertellen. In de voorverkoop betaalde men voor een eersterangs plaats voor de gehele cyclus twintig gulden en de vierde rang was nog altijd goed voor kaarten van vier gulden per stuk. Toch vielen deze bedragen mee in vergelijking met de exorbitant hoge toegangsprijzen die toneelliefhebbers drie jaar voordien bij het Grand Théâtre van Abraham van Lier hadden moeten betalen om Sarah Bernhardt te zien spelen. Voor *Phèdre* van Racine met Bernhardt in de hoofdrol vroeg Van Lier, volgens Mary Kemperink, voor de hoogste rang vijftien gulden; voor het schellinkje twee gulden.⁸

Eerder al gaf de grootste zangeres van de tweede helft van de negentiende eeuw, Adelina Patti – bijgenaamd 'La voix d'un rossignol dans le corps d'un colibri'⁹ – in het Paleis verschillende concerten. Ook de plaatsen voor deze zogenaemde 'Patti-festivals' waren niet goedkoop, zij varieerden van één gulden op de vierde rang tot vier gulden op de eerste.¹⁰

Het eigen Paleisorkest van dirigent Joh. Meinardus Coenen tenslotte betekende een belangrijke stap in de professionalisering van het Nederlandse orkestwezen. Halverwege de jaren negentig kwam een einde aan het Paleisorkest. Niet veel later hield ook de concertzaal op te bestaan. Daarvoor in de plaats kwam een 'vélodrôme d'hiver', een rijwiel school.

De neergang van de concertzaal verliep vrijwel parallel met de stijgende interesse voor de Paleisschouwburg. Het belang van het Paleis voor Volkslijt als schouwburg kreeg een extra stimulans, toen de Stadsschouwburg in 1890 afbrandde, waardoor bijvoorbeeld de Koninklijke Vereniging Het Nederlandsch Tooneel zich gedwongen zag uit te wijken naar het Paleis voor Volkslijt.

Anders dan bij de organisatie van tentoonstellingen of de exploitatie van het eigen symfonieorkest lagen er geen of nauwelijks ideële motieven ten grondslag aan de vele theater- en balletvoorstellingen. Het Paleis fungeerde als een schouwtoneel waarin zowel voor de meer traditionele richtingen als voor de vernieuwende tendensen plaats was. Het merendeel van de belangrijke Nederlandse toneelgezelschappen heeft er voorstellingen gegeven. Slechts een enkele had een meer intensieve band met de organisatie,

doordat zij voor kortere of langere tijd een van de zalen pachtte en daardoor kan worden aangemerkt als 'huisgezelschap'.

Het meest saillante huisgezelschap was de NV Het Tooneel van theatervernieuwer Willem Royaards. Met opzienbarende theaterproducties trok hij opnieuw 'het geletterd publiek' naar het Paleis, schreef Royaards-biografe Top Naeff.¹¹ Vooral Royaards' Vondel-producties betekenden een kwaliteitsimpuls voor het Nederlandse toneel. Tot 1919 zou Royaards heer en meester zijn van de Paleisschouwburg, al moest hij steeds een aantal andere gezelschappen naast zich dulden.

In 1919 raakte Royaards de Paleisschouwburg kwijt aan Louis Bouwmeester jr.¹² Uit concurrentieoverwegingen zag Bouwmeester zich niet veel later genoodzaakt een eigen revuegezelschap in het leven te roepen dat een verbeterd strijd ging voeren met het populaire gezelschap van Henri ter Hall, Reydings meest getalenteerde navolger. Bouwmeester en Ter Hall vochten een steeds grimmiger concurrentiestrijd uit. 'Vechten tegen Ter Hall', was volgens Heintje Davids de leus bij Bouwmeester. Deze 'revueoorlog', met op dezelfde avonden in verschillende theaters voorstellingen van de elkaar beconcurrerende gezelschappen, zou zich nog enkele jaren voortslepen, totdat het gezelschap van Ter Hall in 1928 werd ontbonden.¹³

Het enige gezelschap dat in de periode Royaards op een meer structurele basis erin slaagde de schouwburgzaal te huren was de Opera Italiana van impresario Cav. de Hondt, een gezelschap dat zijn producties uitsluitend in het Italiaans presenteerde. De Nederlandse operapraktijk was namelijk sterk internationaal georiënteerd en polyglot van signatuur. Zo werd omstreeks 1900 Donizetti's *La fille du régiment* bij de Hoogduitse Opera opgevoerd als *Die Regimentstochter*, bij de Opera Italiana als *La figlia del reggimento* en bij de Nederlandsche Opera als de *Regimentsdochter*. Al deze gezelschappen bespeelden intensief het Paleis voor Volksvljt.

Vanaf de jaren negentig werd het Paleis hierdoor, na de Stadsschouwburg, het belangrijkste operapodium van Amsterdam. Dat was niet in de laatste plaats de verdienste van Johannes George de Groot (1837-1903), die in de Parkschouwburg eerder oprichter was geweest van het Hollandsch Opera-Gezelschap.¹⁴ Deze De Groot is de theaterdirecteur die ik aan het begin van mijn referaat fysiek typeerde. In 1894 was De Groot directeur van het Paleis voor Volksvljt geworden, en zodoende koos zijn operagezelschap ook het Paleis als pied-à-terre. Om een lang verhaal kort te maken: in een opnieuw bloedige concurrentiestrijd verdween De Groot in het kielzog van zijn gezelschap van het toneel, maar als operatheater is het Paleis tot in de twintigste eeuw blijven functioneren.

Bij operavoorstellingen, met name bij die van de Opera Italiana, was de middenstand prominent vertegenwoordigd. Aan de toehoorders op het schellinkje, schertsenderwijze het publiek op de 'hoogste' rangen genoemd, wijdde de schrijvende pers menig smeug artikel.

‘Dit is het oord van ’t enthousiasme en de apennootjes – van de sentimenteele tranen en de pijnlijke zitvlakken - van de “Purdon’s” en de “gofferdomme’s” – maar voor alles: van de genieters!’, berichtte de tekenaar en cellist ‘Jordaan’ in het tijdschrift *Het Leven*.¹⁵ ‘Nog steeds klauter je de halsbrekendste trappen op naar den nok van ’t gebouw. Gradus ad Parnassum!’ Hij verhaalt van de krap bemeten plaatsen, de opstootjes en de conversaties van het volk: ‘k Ken nie sien!’ ‘Je kent haure!’; ‘Purdon!’ ‘Effe peseire!’

Het publiek van de Opera Italiana bestond voor een groot gedeelte uit de elite onder de arbeiders, de diamantbewerkers. Deze konden zich zaken permitteren die voor het gros der arbeiders niet waren weggelegd. Maar zo’n publiekbeschrijving illustreert afdoende dat het Paleis voor Volksvlijt in enkele decennia was uitgegroeid tot een ‘Volkspaleis’. Intellectuelen lieten zich intussen weinig gelegen liggen aan de Opera Italiana en raakten snel uitgekeken op het zich voor een belangrijk deel steeds maar herhalende, maar o zo succesvolle repertoire.

Een consequentie die verder met de programmatische transmutatie die door De Vries was ingezet verband zou kunnen houden, is dat de maatschappelijke bovenlaag, die Sarphati’s initiatief aanvankelijk welwillend had ondersteund, zich terugtrok uit de bestuursgelederen van de NV Paleis voor Volksvlijt. Het Paleis maakte hierdoor vanaf de jaren tachtig een vrije val in het maatschappelijke aanzien. Deze spiegelt zich in veranderingen in de beheersstructuur, in het uitdunnen en later zelfs afschaffen van de raad van toezicht en niet het minst in het wegvalLEN van de koninklijke bescherming die de vennootschap decennialang had genoten.

Het gebouw zelf werd intussen maar mondjesmaat onderhouden. De tuin verkeerde in sterk verwaarloosde staat; binnen stond het vol met schotten, grapte August Reyding. En al liet de intellectuele elite zich bij Wagner-producties of de voorstellingen van Royaards nog wel zien, evident is dat het accent op de lichtere vormen van vermaak een nieuw publiek naar het Frederiksplein lokte, een publiek van succesvolle kleine ondernemers en beter gesitueerde arbeiders. Voor de onderkant van de samenleving echter had zelfs het Volkspaleis te hoge drempels.

Dr. E. Wennekes, Centrum Nederlandse Muziek, Postbus 1634, 1200 BP Hilversum.

Noten

- * Het materiaal voor deze lezing is ontleend aan het proefschrift van de auteur: *Het Paleis voor Volkslijst (1864-1929): 'Edele uiting eener stoute gedachte!'* (Sdu-Uitgevers, 's-Gravenhage 1999). Het onderzoek ressorteerde onder het NWO-prioriteitsprogramma Nederlandse cultuur in Europese context, IJkpunt 1900.
- 1 J.M. Orelia, *M'n gedenkschriften voor 't Nederlandsche volk opgeschreven* (Amsterdam 1916) 31.
 - 2 Geciteerd door H.K. Teune, *Het Volk* (a), 30-4-1936.
 - 3 Geoffrey Donaldson, 'De eerste Nederlandse speelfilms en de gebroeders Mullens', *Skrien* 28 (1972) 8; Ruud Bischoff, 'De zwijgende speelfilm' in: Karel Dibbets en Frank van der Maden (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940* (S.I. ²1986) 65.
 - 4 I. Keldany-Mohr, 'Unterhaltungsmusik' als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. *Untersuchung über den Einfluß der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktyps*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 47 (Regensburg 1977) 72 f.
 - 5 Utz Haltern, *Die Londoner Weltausstellung von 1851. Ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert*. Neue Münstersche Beiträge zur Geschichtsforschung 13 (Münster 1971) 345 f.
 - 6 J.J. Oversteegen (red.), *Ideeën van Multatuli. Tweede bundel* (Amsterdam ⁷1985) 93-96. Zie ook L.F. van Loo, *Arm in Nederland 1850-1990* (Amsterdam/Meppel ²1994) 39-54.
 - 7 Een Amsterdammer, *Amsterdam en de Amsterdammers* (Amsterdam 1875; repr. 1974) 130.
 - 8 M.G. Kemperink, *Nederlands toneel in het fin de siècle 1890-1900* (Amsterdam 1995) 25.
 - 9 S. Bottenheim, *De opera in Nederland* (Leiden ²1983) 117.
 - 10 In 1862 brachten de Patti-optredens in de Amsterdamse Stadsschouwburg een gemiddelde recette op van f 2000 (Mendes da Costa, *Tooneel-Herinneringen* 2 (Amsterdam 1927) 196).
 - 11 Top Naeff, *Willem Royaards. De tooneelkunstenaar in zijn tijd* ('s-Gravenhage 1947) 157.
 - 12 *De Telegraaf* (a), 16-12-1918.
 - 13 Zie Dries Krijn, *Bonte pracht vederdracht. Geschiedenis van de revue in Nederland* (Zutphen 1980) 49-53.
 - 14 Biografische gegevens ontleend aan Joh. Coffeng, *Lexicon van Nederlandse tonelisten* (Amsterdam 1965) 77. *Oprechte Haarlemsche Courant* (Posteditie), 19-12-1903.
 - 15 *Het Leven*, 17-5-1922.