



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Loon, lust, liefdadigheid

Verdiene aan het schrijven van toneelteksten door de eeuwen heen

Geerdink, N.; Salman, J.; Sleiderink, R.; van der Zalm, R.

DOI

[10.5117/NEDLET2020.1.004.GEER](https://doi.org/10.5117/NEDLET2020.1.004.GEER)

Publication date

2020

Document Version

Final published version

Published in

Nederlandse Letterkunde

License

CC BY-NC-ND

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Geerdink, N., Salman, J., Sleiderink, R., & van der Zalm, R. (2020). Loon, lust, liefdadigheid: Verdiene aan het schrijven van toneelteksten door de eeuwen heen. *Nederlandse Letterkunde*, 25(1), 63-97. <https://doi.org/10.5117/NEDLET2020.1.004.GEER>

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Loon, lust, liefdadigheid

Verdienen aan het schrijven van toneelteksten door de eeuwen heen¹

Nina Geerdink, Jeroen Salman, Remco Sleiderink & Rob van der Zalm

NEDLET 25 (1): 63–97

DOI: 10.5117/NEDLET2020.1.004.GEER

Abstract

Throughout the centuries, many literary authors were engaged in writing theatre plays. Although there are many studies about the theatre business in general from Medieval Times to the present, the perspective of the playwright's profits is seldom taken into consideration. This article presents both a survey of author's options to gain an income in the world of theatre and an analysis of the discourse about this advancement. More specifically, on the basis of a comparison of cases from the seventeenth century on the one hand and the nineteenth and twentieth centuries on the other, this article argues that, despite the fact that for playwrights, as much as for other literary authors, it was a taboo to be open about economic profits, developments in the organization of institutional theatre created temporary openings for (public debate about) financial rewards.

Keywords: theatre, authorship, profits, diachronic perspective

Pieter Elsevier stelt in zijn satirische 'Ordonnantie voor poëten' uit 1667 voor dichters te verplichten 'yetwes ter eere van (...) d'Amsterdamze Schouburg op 't papier te zetten'.² Er zou dan wel opvang geregeld moeten worden voor bejaarde dichters, die anders in armoede zouden sterven.³ Elsevier spotte zo met de zeventiende-eeuwse praktijk, waarin geen sprake was van structurele betaling aan auteurs die teksten leverden voor de Amsterdamse schouburg. Of ze er op geen enkele manier van konden profiteren, zoals Elsevier suggereerde, valt echter te betwijfelen. Een diachroon perspectief op de verdiensten van auteurs van toneelteksten – hier kortweg aangeduid

als toneelauteurs – is een belangrijke bron voor deze twijfel: in vrijwel alle andere periodes kon het schrijven van toneel relatief lucratief zijn en soms zelfs tot een zeer substantieel inkomen leiden, zo zal in dit artikel blijken.

Vooralsnog hadden we geen goed inzicht in auteursverdiensten in het theater in de Lage Landen. Onderzoek waarin deze een prominente rol spelen is schaars.⁴ In dit artikel verkennen we daarom de verdienmogelijkheden voor toneelauteurs van de middeleeuwen tot nu, waarbij we net als in de rest van dit themanummer in het bijzonder oog hebben voor de spanningsvelden tussen economisch en symbolisch kapitaal, en tussen beeldvorming en praktijk. We focussen daarbij in eerste instantie niet op schooltoneel of amateurtoneel, maar op geïnstitutionaliseerde, publieke vormen van toneel. Hadden die een bijzondere positie als het gaat om profijt voor auteurs, en welke factoren speelden daarbij dan een rol?

We beginnen met een beknopte schets van de institutionele ontwikkelingen in de toneelwereld, inclusief de band tussen toneel en uitgeverij. Daarover is redelijk veel onderzoek voorhanden. Vervolgens inventariseren we, nog steeds voornamelijk aan de hand van secundaire literatuur, welke verdienmodellen er binnen deze context bestonden voor schrijvers van toneelteksten. Het blijkt dat de diverse verdienmodellen – die veelal specifiek verbonden waren aan de context van het opvoeren en uitgeven van toneel, maar tegelijkertijd nauwelijks geïnstitutionaliseerd – incidenteel tot flinke inkomsten konden leiden. In de laatste paragraaf blijkt ten slotte uit een analyse van enkele primaire bronnen dat deze verdiensten in de beeldvorming slechts een marginale rol hebben gespeeld als gevolg van een voortdurende spanning tussen symbolisch en economisch kapitaal.

1. **Achtergrond: de institutionele context van het opvoeren en uitgeven van toneel**

Alleen in de vroegste periode, toen het openbare toneel georganiseerd en bekostigd werd door niet-commerciële instellingen als kerkfabrieken, stadsbesturen, religieuze broederschappen, schuttersverenigingen en rederijderskamers, was toneel altijd gratis toegankelijk. Ook de rederijders, actief vanaf het midden van de vijftiende eeuw, boden in eerste instantie gratis toneel aan. Vanaf de veertiende eeuw bestonden er echter óók gezelschappen die toegangsprijzen vroegen en dat zou in de loop van de zeventiende eeuw de standaard worden in de Lage Landen. De financiële organisatie van het theater was echter gedurende de periodes variabel: niet-commerciële instellingen zoals overheden waren in meer of mindere mate

betrokken, en er was niet in alle periodes sprake van een winstoogmerk ten behoeve van de theaterinstellingen zelf. Ook de rol die commerciële uitgeverij speelden in de theaterwereld was niet stabiel.

Omdat deze variabelen in de organisatie van theater en (toneel)uitgeverij bepalend waren voor de verdienmogelijkheden van de betrokken auteurs, geven we hiervan in deze paragraaf een beknopt overzicht. We kunnen daarbij leunen op het omvangrijke bestaande onderzoek naar institutionele ontwikkelingen in het theaterbedrijf door de eeuwen heen.⁵

Het opvoeren van toneel

Reizende gezelschappen bestonden tijdens de hele theatergeschiedenis, al dan niet met een vast theater als uitvalsbasis. Tot en met de negentiende eeuw waren dit in de regel onafhankelijke gezelschappen, zonder overheidsondersteuning. De vroegste aanwijzingen voor het bestaan van zulke gezelschappen dateren uit de veertiende eeuw.⁶ De spelers werden in de bronnen aanvankelijk aangeduid als ‘gezellen’, waarbij het vaak onduidelijk blijft of het over liefhebbers gaat (mogelijke voorlopers van de latere rederijkers) of om professionele toneelspelers. Vanaf de vijftiende eeuw werden ze echter specifiek aangeduid als ‘kamerspelers’, verwijzend naar de besloten locaties waarin de acteurs hun stukken opvoerden.⁷ Het is juist door het meer besloten karakter en het ontbreken van stedelijke subsidies dat deze kamerspelers in de bronnen minder sporen hebben nagelaten dan bijvoorbeeld de rederijkers, maar het is duidelijk dat ze rondreisden en hun inkomsten uit de toegangsprijzen bij de voorstellingen haalden.⁸ Reizende gezelschappen met beroepsacteurs traden in de eeuwen daarna juist vaak buiten op, op kermissen en jaarmarkten. Toen in de achttiende en – met name – de negentiende eeuw steeds meer vaste theaters ontstonden, nam het aantal reizende gezelschappen af, maar ook gezelschappen mét een vaste plek bleven soms rondreizen. Dat was in de periode vóór de georganiseerde cultuursubsidies noodzakelijk omdat het publiekspotentieel vaak domweg te klein was om op één plek te spelen.⁹

Een vijftiende-eeuwse toneelorganisatie die juist lokaal geworteld was, is de rederijderskamer. Rederijders waren liefhebbers en hadden in eerste instantie nadrukkelijk geen winstoogmerk: burgers legden zich binnen de kamers in competitie met elkaar toe op het dichtend en voordragen of opvoeren van refreinen en toneelstukken. Regelmatig werden ook publieke voorstellingen of evenementen georganiseerd waar burgers gratis van konden genieten. Rederijders werden daarom vaak ondersteund door de stedelijke overheid. In de late middeleeuwen was het *not done* om entreegeld te vragen. Zo werd in de uitnodiging van het Antwerpse landjuweel van 1496

nadrukkelijk gestipuleerd dat gezelschappen die toneel brengen 'om winninghe' niet mochten meedingen naar de prijzen.¹⁰

In de loop van de zestiende eeuw werd het voor rederijkers gebruikelijker om binnenshuis te gaan spelen, met name ter opluistering van diners van notabelen. Zo ontstond het genre van het tafelspel waarbij een symbolische uitwisseling van geschenken centraal stond. Dergelijke korte gelegenheidsstukken werden op bestelling geschreven en opgevoerd.¹¹ De tendens om binnen te spelen zette in de zeventiende eeuw door en het taboe om entree te vragen werd doorbroken. Daarmee begonnen de rederijderskamers meer op de commerciële gezelschappen te lijken, maar met een belangrijk verschil: de rederijders droegen eventuele winsten af aan goede doelen.¹² Daarmee werd het theater enigszins aanvaardbaar gemaakt voor fervente tegenstanders, zoals de calvinisten.

De eerste vaste schouwburg in de Lage Landen werd in 1637 opgericht in Amsterdam. De schouwburg nam de commercieel-charitatieve formule over van voorloper de *Nederduytse Academie*, opgericht in 1617 op initiatief van enkele rederijders uit een van de plaatselijke kamers (*d'Eglentier*). De formule zou vervolgens ook als voorbeeld dienen voor de Antwerpse schouwburg, opgericht in 1661.¹³ In Amsterdam waren twee liefdadigheidsinstellingen, het Oude mannen- en vrouwenhuis en het Burgerweeshuis, van het begin af aan nauw betrokken bij de schouwburg. Zij profiteerden niet alleen van de opbrengsten, maar investeerden ook – ze bekostigden bijvoorbeeld de bouw en later, in 1665, de verbouwing van de schouwburg –, en ze bemoeiden zich (in toenemende mate) met de organisatie, die in handen was van door hen voorgedragen en door het stadsbestuur benoemde, onbezoldigde, hoofden.¹⁴ In 1795 werd de charitatieve afdracht afgeschaft en eindigde deze vorm van theater.¹⁵

Naast de Amsterdamse en Antwerpse schouwburgen met hun charitatief-commerciële organisatievorm werden er in de zeventiende en achttiende eeuw ook andere vaste theaters opgericht op initiatief van individuen of organisaties zoals rederijderskamers, compagnieën of genootschappen.¹⁶ De aantallen bleven echter beperkt, tot het kanteljaar 1795: de Bataafsche Republiek en de bestuurlijke herinrichting van Nederland leidden tot beknotting van de restrictieve invloed van de kerk. De liefdadigheidsconstructie was dus niet meer nodig en de stichting van theaters werd min of meer vrij gegeven. In Nederland groeide het aantal theaters in een eeuw tijd van tien, rond 1800, naar ongeveer tachtig rond 1900.¹⁷ Verantwoordelijk voor deze explosie aan theatergebouwen waren in de eerste plaats ondernemers. Dat wil zeggen: acteurs of gezelschapsleiders die vanuit een vaste plek voorstellingen presenteerden, of eigenaren van

schenklokken of sociëteiten die in een theaterzaal een extra bron van inkomsten zagen.¹⁸ Daarnaast namen in diverse provinciesteden, zoals bijvoorbeeld Arnhem en Groningen, welgestelde burgers het initiatief om een schouwburg te realiseren. Hun onderneming werd gefinancierd via de uitgifte van aandelen, waarbij de gemeente zich vaak wel garant wilde stellen om die aandelen binnen korte termijn terug te kopen. Het kwam ook voor dat de gemeente zelf het voortouw nam, zoals in Nijmegen in 1838.¹⁹ Tot in de twintigste eeuw was er heel incidenteel ook steun van het Koningshuis, bijvoorbeeld voor het gezelschap van de Haagse (Koninklijke) schouwburg. Gemeentelijke subsidie voor de gezelschappen was vaak een onderwerp van discussie, maar tot substantiële en structurele bijdragen leidde dat niet.

In Vlaanderen werd de ontwikkeling van het theaterlandschap sterk beïnvloed door de taalstrijd: toen vanaf het eind van de achttiende eeuw de pleidooien voor Nederlandstalig theater steeds luider werden, ontstonden in Gent en Antwerpen Nederlandstalige theaters die – zeer mondjesmaat – op financiële ondersteuning vanuit de gemeente konden rekenen.²⁰ Van structurele en gedifferentieerde rijkssubsidie was echter pas sprake sinds 1976 (het zogenaamde Theaterdecreet).²¹

Nederland was iets eerder met structurele ondersteuning. Na de Tweede Wereldoorlog faciliteerde en financierde de overheid de bouw van een groot aantal nieuwe theaters in het kader van regionaal economisch beleid en culturele spreiding. Ook theatergezelschappen werden toen structureel gesubsidieerd door zowel rijksoverheid als gemeentes. Het leidde tot een gestaag toenemend aantal gezelschappen en zalen, ondergebracht in schouwburgen en culturele centra. Nadat eeuwenlang de meeste gezelschappen voor een belangrijk gedeelte financieel onafhankelijk opereerden, wijzigde de situatie dus drastisch in de tweede helft van de twintigste eeuw: financieel onafhankelijke toneelgezelschappen (en zalen) zijn dan zo goed als verdwenen.²²

Het uitgeven van toneel

Toneelteksten werden in eerste instantie weinig verspreid. Tot 1539 kennen we slechts vier gedrukte toneelteksten.²³ Zowel beroepsgezelschappen als rederijkers waren niet happig op het verspreiden van hun teksten omdat daarmee de exclusiviteit verloren zou gaan.²⁴ Pas aan het begin van de zeventiende eeuw ging het boekbedrijf een belangrijke rol spelen in de wereld van het toneel.²⁵ Het uitgeven van toneelteksten was een belangrijk onderdeel van de commerciële-charitatieve functie van schouwburgen in de zeventiende en achttiende eeuw, met name in de Republiek.²⁶

Tussen 1637 en 1800 was het regel dat teksten die in de Amsterdamse stadsschouwburg gespeeld werden, ook gedrukt werden. Dat gebeurde door elkaar opvolgende schouwburgdrukkers met een bevoorrechte positie, die in 1714 ook juridisch vastgelegd zou worden. De toneelteksten werden verkocht in de schouwburg, tijdens de opvoering. Uit het contract van de achttiende-eeuwse schouwburgdrukker Ruarus uit 1729 blijkt dat hij moest betalen voor het privilege (150 gulden per jaar) en een deel van de gedrukte toneelstukken gratis af moest staan aan de regenten van de armenhuizen, de hoofden van de schouwburg, de Leidse bibliotheek en de toneeldichter. Per stuk dat hij in de schouwburg bij een voorstelling verkocht, verdiende Ruarus tussen de drie en vijf stuivers. Verder verdiende hij, net als Lescailje voor hem, aan de verkoop van pennen, inkt en papier aan de schouwburg en aan de aanplakbiljetten voor voorstellingen.²⁷ Al met al was de productie van toneelpublicaties vooral voor de schouwburgdrukker lucratief, terwijl de auteurs enkel presentexemplaren ontvingen.²⁸ Nadat Ruarus in 1729 schouwburgdrukker was geworden, werd vastgelegd dat auteurs na de opvoering van hun stuk de rechten op de tekst automatisch afstonden aan de regenten van de armenhuizen. Aan het eind van de achttiende eeuw leidde dit ertoe dat auteurs minder stukken voor de schouwburg wilden schrijven.²⁹

Na 1798 – het vertrek van de laatste der Amsterdamse schouwburgdrukkers Helders en Mars – was het niet langer vanzelfsprekend dat elke opgevoerde toneeltekst gedrukt werd. Ook niet-opgevoerde toneelteksten vonden minder makkelijk hun weg naar de drukpers. Nico Laan stelt dat uitgevers blijkbaar geen brood meer zagen in toneelteksten. De grote doorloopsnelheid van de gespeelde stukken – vaak uit het buitenland afkomstig overigens en als minder ‘literair’ of moreel bedenkelijk beschouwd – en de opkomst van de roman zouden daar debet aan zijn geweest.³⁰ Ook de toenemende concurrentie en het gevaar van roefdrukken kan hierbij een rol hebben gespeeld, omdat het aantal theaters en theatergezelschappen zoals gezegd in de negentiende eeuw hand over hand toenam.

Pas in 1910 zou Leo Simons binnen de door hem opgerichte Maatschappij voor Goede en Goedkope Literatuur, later de Wereldbibliotheek, weer structureel toneel gaan uitgeven, een stroom die in de jaren twintig opdroogde door economische malheur.³¹ In de jaren dertig stopten ook De Arbeiderspers en Brusses Uitgeversmaatschappij met het publiceren van toneelteksten. Maar de echte daling van het aantal gedrukte toneelteksten zette toch pas in vanaf de tweede helft van de jaren vijftig. Catalogi van Brinkman tonen dat het aantal titels per vijf jaar daalde van 538 in 1950-1955 naar 457 titels in 1955-1960 tot slechts 162 in de periode 1960-1965.³²

Er werden nog maar mondjesmaat teksten uitgegeven. In de jaren zeventig en tachtig gaven theatergezelschappen de door hun gespeelde teksten vaak zelf uit bij wijze van *extended* programmaboekje, regelmatig in samenwerking met de theaterboekwinkel (ITFB) in de Amsterdamse schouwburg. Vandaag de dag gebeurt dat nog nauwelijks. In 2009 is De Nieuwe Toneelbibliotheek in het leven geroepen. Deze uitgeverij, opgericht door toneelschrijvers en toneelschrijforganisaties (Platform Theaterauteurs en Hotel Dramatik), stelt zich ten doel om voor gezelschappen of auteurs – tegen betaling – toneelteksten in boekvorm beschikbaar te maken. Dit alles moet tot de conclusie leiden dat de status van de toneeltekst als leestekst – en dus als gerespecteerd, literair genre – in de afgelopen decennia steeds verder is afgenomen. Het simpele feit dat er P.C. Hooftprijzen zijn voor proza, poëzie en essayistiek, maar niet voor toneel, kan in dit opzicht tekenend worden genoemd.

2. Verdienmodellen voor toneelauteurs

Op basis van het globale institutionele overzicht is de algemene indruk dat er binnen het overwegend commercieel georiënteerde theater- en uitgeefbedrijf voor toneelauteurs doorgaans weinig te verdienen viel. Uit de inventarisatie van de verdienmodellen voor toneelauteurs die we in deze paragraaf presenteren, blijkt echter dat er in sommige periodes wel degelijk veel voordeel te behalen viel met het schrijven van toneel. Er was lang niet altijd een geïnstitutionaliseerd profijtbeginnsel, maar dat maakte het schrijven van toneel niet minder lucratief. Na een korte opsomming van de gegevens die bekend zijn over vaste dienstverbanden, honoraria, *tantièmes* (delen in de opbrengsten van de opgevoerde toneeltekst) en *royalty's* (delen in de opbrengsten van de gedrukte toneeltekst), zullen we stilstaan bij de indirecte verdienmodellen die in de toneelwereld in veel periodes misschien wel de belangrijkste rol speelden.

Vast dienstverband

Een verdienmodel dat feitelijk alleen in de late middeleeuwen bestond, is het vaste dienstverband. Getalenteerde toneelauteurs als Anthonis de Roovere, Colijn Caillieu en Jan Smeken konden vanaf de tweede helft van de vijftiende eeuw een vast jaargeld krijgen als belangrijkste rederijker van een stad – zie het hierna volgende artikel over stadsdichters. Minder bekend is dat ook binnen de rederijerskamers een betaalde positie ontstond, als factor of artistiek verantwoordelijke. Het zicht daarop is enigszins vertroebeld

doordat er van rederijerskamers relatief weinig administratie bewaard is gebleven. Dat de functie van factor in de zestiende eeuw een betaalde functie kon zijn, is indirect echter op te maken uit de grote mobiliteit van rederijers in de zestiende eeuw. Vooraanstaande rederijers wisselden dikwijls van stad en rederijerskamer. Dat met deze transfers – net als tegenwoordig bij voetballers – ook geld gemoeid was, is af te lezen uit het contract dat in februari 1525 werd gesloten tussen de Antwerpse rederijerskamer De Goudblom en rederijker Jan Salomon.³³

Het contract is heel expliciet over de financiële verdiensten van de nieuwe factor (en tegelijk van alle factors die hem zullen opvolgen). Salomon kreeg een vast jaargeld van dertig schellingen, hetgeen overeen lijkt te komen met een loon voor dertig werkdagen. Daarnaast werd hij betaald voor afzonderlijke prestaties, in de vorm van honoraria: hij was verplicht berijmde teksten aan te leveren voor zon- en feestdagen – vooral in de periode tussen kerst en Vastenavond – en hij kreeg daarvoor, en ook voor andere teksten die de kamer van hem vroeg, een vergoeding van één schelling per honderd verzen. Daarnaast kreeg hij een halve schelling per honderd verzen voor het overschrijven van de acteursteksten op rollen. De factor kon dus ook bij nieuwe opvoeringen van oudere stukken een vergoeding incasseren, al had die, in tegenstelling tot de andere inkomsten, niet rechtstreeks te maken met het schrijven van toneelteksten. Dat gold ook voor de bijkomende opdrachten die de factor van de kamer kon krijgen bij speciale festiviteiten, zoals de blijde intrede van een vorst. In dergelijke gevallen kreeg de factor één schelling voor elke dag dat hij zijn eigenlijke beroep niet kon uitoefenen. Het contract kon door beide partijen worden opgezegd, zij het met een opzegperiode van één jaar.

Uit dit goed gedocumenteerde voorbeeld blijkt dat een toneeldichter in de zestiende eeuw een vast dienstverband kon hebben. Het jaargeld kon oplopen tot het equivalent van het salaris dat een geschoold ambachtsman in een half jaar verdiende. Dat was niet afdoende om van te leven, maar de aanstelling kon gecombineerd worden met andere inkomsten, al dan niet op basis van literair werk. Opmerkelijk is dat zo'n vast dienstverband – en vaste afspraken over inkomsten uit toneelwerk – na de zestiende eeuw nauwelijks meer lijkt voor te komen. Pas uit de twintigste eeuw kennen we weer enkele voorbeelden: de aanstelling van Ton Vorstenbosch bij Toneelgroep Centrum (1977-1987) en de aanstelling van Peer Wittenbols bij De Federatie en Theatergroep Oostpool (2001-2008).³⁴ Van nog recenter datum zijn enkele voorbeelden van intensieve samenwerking tussen auteur en gezelschap: sinds 2017 zijn Ilja Leonard Pfeijffer, Jibbe Willems en Frans Pollux

bijvoorbeeld als huisschrijvers verbonden aan Toneelgroep Maastricht. Van een vast dienstverband lijkt hier echter geen sprake.

Honoraria

Voor alle periodes geldt dat toneelgenres zich, vanwege het performatieve aspect, heel goed leenden voor publieke festiviteiten en dus regelmatig in opdracht geschreven werden en worden. Heel belangrijk in de middeleeuwse context zijn de toneelstukken die speciaal werden geschreven voor opvoering op een religieuze hoog tij dag. Dergelijke stukken werden doorgaans gebracht door rederijkers of gelijkaardige gezelschappen zoals schuttersgilden en de opvoeringen werden financieel en materieel mogelijk gemaakt door de stedelijke overheid, een broederschap of een kerkfabriek. Soms kregen de gezelschappen die de opvoering verzorgden een financiële vergoeding en soms wordt in de bronnen ook expliciet een uitgave vermeld voor het schrijven van dergelijk toneel: een honorarium. Dit lijkt redelijk gebruikelijk geweest te zijn. In Brugge werden bijvoorbeeld Aleamus de Groote (in 1471, 1473, 1474, 1476 en 1477) en Anthonis de Roovere (1475) betaald om 'het spel te maeckene' bij de jaarlijkse spelen die worden opgevoerd voor de Broederschap Onze Lieve Vrouwe van de Sneeuw.³⁵ Jan Smeken heeft verschillende keren honorarium ontvangen voor het schrijven van een reeks toneelstukken over de Zeven Weeën van Onze Lieve Vrouw voor de gelijknamige broederschap in Brussel. Per spel ontving hij een bedrag dat gelijk is aan 10 daglonen van een ervaren ambachtsman.³⁶

Ook wereldlijke feestelijkheden werden in de late middeleeuwen en de eeuwen daarna steevast opgeluisterd met toneel of aan toneel gelieerde, performatieve genres.³⁷ Soms werden rederijkerskamers betaald om hier zorg voor te dragen, maar ook individuen, vaak toneelauteurs.³⁸ In de zeventiende en achttiende eeuw werden auteurs bijvoorbeeld betaald voor het maken van *tableaux vivants*, zogenaamde 'vertoningen'. Het is overigens zeer aannemelijk dat in deze gevallen niet alleen en niet in de eerste plaats betaald werd voor het bedenken van het thema en het schrijven van begeleidende gedichten, maar ook voor de organisatie van het evenement en het regisseren van de vertoningen.³⁹ Honoraria voor auteurs die publieke gelegenheden opluisteren met toneel zijn er veel later nog steeds. De auteurs van de stukken die ter gelegenheid van Wilhelmina's veertig- en vijftigjarige regeringsjubileums opgevoerd werden, zullen daar vast voor betaald zijn.⁴⁰ Willem Frederik Hermans toucheerde in 1967 voor zijn in opdracht van de stad Amsterdam geschreven stuk *King Kong* een 'voor Nederlandse begrippen' fors honorarium: tweeduizend gulden.⁴¹ Een opvoering bleef vanwege

de controversiële inhoud uit, maar 14 jaar later werd het alsnog opgevoerd, op initiatief van het Nationaal Comité 4 en 5 mei.

Het blijkt tot aan de negentiende eeuw weinig vanzelfsprekend dat gezelschappen of theaters honoraria betalen aan toneelauteurs. Voor de late middeleeuwen heeft Dirk Coigneau gesuggereerd dat bekende rederijders hun mythologisch-amoureuze toneelstukken wellicht schreven op bestelling van gezelschappen, maar dat is moeilijk te bewijzen.⁴² Voor de Amsterdamse schouwburg in de zeventiende en achttiende eeuw is er nog geen systematisch onderzoek gedaan naar betalingen aan auteurs, maar we weten wel dat in de schouwburgrekeningen tot 1681 géén betalingen aan auteurs opgenomen zijn voor het leveren van teksten.⁴³ Na 1681 is dat sporadisch wel het geval.⁴⁴ In de achttiende eeuw zijn er voor rederijderskamers en vooral compagnies in het Zuiden verschillende bewijzen overgeleverd van betaling aan toneelauteurs.⁴⁵

Vanaf de negentiende eeuw, en zeker na de oprichting van organisaties ter bescherming van het auteursrecht aan het begin van de twintigste eeuw,⁴⁶ werd betaling aan toneelauteurs door theatergezelschappen waarschijnlijk gebruikelijker, maar veel gegevens over honoraria zijn er niet. We weten bijvoorbeeld wel dat Herman Heijermans een voorschot kreeg voor het schrijven van *Ghetto* (1898), maar het is onduidelijk waar het een voorschot op was (op een honorarium of op een gedeelte van de recette).⁴⁷ Pas in de tweede helft van de twintigste eeuw zijn er weer bronnen die wijzen op incidenteel honorarium voor teksten. Het is bijvoorbeeld goed denkbaar dat Hugo Claus honorarium bedong voor de reeks stukken die geënceneerd werd door regisseur/ gezelschapsleider Ton Lutz. Guus Oster, directeur van de Nederlandse Comedie, schreef Remco Campert in 1957, in een briefwisseling over een door Campert gemaakte vertaling: 'Schrijf een goed toneelstuk voor ons! en je bent, zo niet voor je leven, dan toch voor geruime tijd onder de pannen [...]'.⁴⁸

Vanaf de jaren zeventig gingen theatergezelschappen meer en meer samenwerken met Nederlandse auteurs. Dat kon in sommige gevallen tot aanzienlijke inkomsten leiden, zeker als er sprake was van een optelsom: een honorarium van een toneelgezelschap, aanvullende honorering van het Fonds voor de Letteren, en soms ook nog voorschotten op boekuitgaves (zie hieronder).⁴⁹ Zo werkte het bijvoorbeeld voor Gerrit Komrij, die na zijn kennismaking met theatermaker Gerardjan Rijnders in de jaren zeventig verschillende stukken van Shakespeare vertaalde voor diens in Eindhoven gevestigde gezelschap Globe. Het gezelschap speelde ook Komrij's eigen tekst *Het chemisch huwelijk* (geïnspireerd op *Die Wahlverwandschaften* van Goethe). De opbrengst was gemiddeld zo'n 25 à 30 duizend gulden per tekst

en steeg in de loop der jaren. In de bedragen was zeker ook de naamsbekendheid van Komrij meegenomen.⁵⁰ Schrijvers als hij, maar ook Claus, Gerard Reve en Campert, vertegenwoordigden een cultureel kapitaal dat ze gedeeltelijk te gelde konden maken, net als Pfeijffer anno 2019 met zijn werk voor Toneelgroep Maastricht en Tom Lanoye met zijn teksten voor bijvoorbeeld de Blauwe Maandag Compagnie en het Toneelhuis.

Tantièmes

Hoewel vóór de negentiende eeuw eenmalige honoraria dus incidenteel voorkwamen, was het uitgesloten dat auteurs meeprofitteerden van de opbrengsten van (meerdere) opvoeringen: tantièmes. Dat veranderde langzaam in de negentiende eeuw. H.J. Schimmel claimt dat hij de eerste auteur was die in 1852, na twee succesvolle vertoningen van zijn *Schuld en Boete*, een *droit d'auteur* kreeg toegekend van 5% (over de bruto-opbrengst van die opvoeringen: 1500 gulden). De eerste toneelleider die bereid bleek om auteurs structureel mee te laten delen in de recettes zou Johannes Tjasink geweest zijn: onder zijn beheer (1859-1871) werd in de Amsterdamse Schouwburg de eerste aanzet gegeven tot het uitbetalen van het *droit d'auteur* voor oorspronkelijke stukken én voor vertalingen.⁵¹ Daarna volgde het Rotterdamse gezelschap van Albregt en Van Ollefen (1867-1874). Ook zij toonden zich bereid om goede oorspronkelijke stukken met 5% van de bruto recette te honoreren.⁵² Het was ook in deze jaren dat Mina Kruseman bij een ander Rotterdams gezelschap (Le Gras, Haspels en Van Zuylen) voor Multatuli een bedrag van 25 gulden per gespeelde voorstelling van *Vorstenschool* wist te bedingen. Voor haarzelf overigens 125 gulden (zij nam de rol van koningin Louise voor haar rekening) en voor haar 'élève' Elize Baart (als Hanna) 50 gulden. Dat zo'n vast bedrag per speelbeurt, onafhankelijk van de kassaopbrengst, een nieuwigheid was, blijkt wel uit de ontstemde reactie van Multatuli, die bang was bang dat die 200 gulden extra onkosten per speelvond ertoe zouden leiden dat het stuk maar een paar keer zou worden opgevoerd: 'My ware 't aangener (en vooral nuttiger!) indien Vorstenschool op zeer gewone conditiën, of in 't geheel niet gespeeld ware!'⁵³

Ook het in 1876 opgerichte Het Nederlandsch Tooneel, later de Koninklijke Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel en geruime tijd fungerend als een soort officieus Nationaal Toneel, besloot afspraken te maken over tantièmes. Op voorspraak van dezelfde H.J. Schimmel werd vastgesteld dat de schrijver van een oorspronkelijk werk voor ieder bedrijf 1% van de bruto-ontvangst zou krijgen, en 1% van de netto-ontvangst als het stuk elders werd gespeeld – omdat een voorstelling buiten Amsterdam extra

kosten met zich meebracht zoals reis- en verblijfskosten voor de acteurs en vervoer van het decor.⁵⁴ Bij vijf bedrijven ontving een auteur dus 5%. Vertalers konden aanspraak maken op de helft van deze procenten.⁵⁵ Nader onderzoek zou uit moeten wijzen of deze procenten inderdaad standaard werden uitbetaald.⁵⁶ Belemmerend voor dat onderzoek is dat er nauwelijks Nederlandse auteurs te vinden zijn wier werk in deze periode furore maakt bij het Amsterdamse gezelschap. Top Naeff is een voorbeeld van een auteur die aan de twee toneelstukken die ze vroeg in haar carrière schreef, net na 1900, een bescheiden bedragje overhield. Naast tantièmes droeg ook de boekuitgave van haar stukken bij aan dat bedrag.⁵⁷

Voor een auteur als Herman Heijermans was, als uitzondering op de regel, de tantièmeregeling gunstig, omdat zijn stukken vaak lange opvoeringsreeksen kenden en door verschillende gezelschappen gespeeld werden. Vanwege het succes van zijn stukken moet hij bovendien in staat zijn geweest bovenop de tantièmes een honorarium te bedingen. Heijermans zag zich zelfs genoodzaakt een secretaresse in dienst te nemen om hem alle administratie en correspondentie die de toneelinkomsten met zich meebrachten uit handen te nemen.⁵⁸

Toen in 1919 een commissie zich boog over de vraag of de rijksoverheid de dramatische kunst financieel zou moeten ondersteunen, deed de vraag zich voor of eventuele subsidies ook rechtstreeks naar toneelauteurs zouden moeten gaan. Het advies luidde uiteindelijk dat toneelauteurs alleen indirect mochten meeprofiteren. Ze kregen dus niet betaald voor de tekst, maar voor de opvoering van hun tekst, en hoeveel ze betaald kregen, hing af van het succes dat het gezelschap met hun tekst boekte.⁵⁹ Het advies van deze rijkscommissie werd echter nooit beleid.

Ondanks stimulerende maatregelen werden in de tweede helft van de twintigste eeuw maar weinig oorspronkelijk Nederlandse toneelstukken geprogrammeerd, en het was meestal met weinig succes. Literaire auteurs leverden echter regelmatig vertalingen aan toneelgezelschappen en konden daar aardig aan verdienen. De Nederlandse Comedie onderhield in de periode 1950-1971 innige contacten met schrijvers als Campert en Gerrit Kouwenaar (die respectievelijk vijftien en elf stukken vertaalden), maar ook met Reve (drie stukken, waaronder *Who is afraid of Virginia Woolf* – het meest gespeelde stuk uit de jaren zestig) en Claus. Uit de correspondentie tussen Campert en de Nederlandse Comedie blijkt dat geen vaste vergoedingen of verdienmodellen golden: voor een modern stuk konden vertalers in de jaren vijftig een bedrag van 350 tot 500 gulden toucheren (bij de grote Randstedelijke repertoiregezelschappen), maar Claus kreeg veel meer voor zijn vertaling van *Under milkwood*. Oster had hem eerder de

keuze voorgelegd: 6% van de totale productiekosten of 19% van de recettes.⁶⁰ Toneelauteurs konden dus over hun verdiensten onderhandelen en het stapelen van verdienmodellen was mogelijk. Dat gold in deze periode zeker ook voor eventuele royalty's op de gedrukte toneeltekst, die nog eens bovenop de vergoedingen door een gezelschap kwamen.

Royalty's

Hoewel toneelteksten, met name in de zeventiende en achttiende eeuw, vaak uitgegeven werden, konden auteurs niet automatisch meeprofiteren van de opbrengsten daarvan. Nederland was laat met het invoeren van het algemene auteursrecht. Vanaf 1817 verschoof het kopijrecht formeel van de uitgever naar de auteur, maar het kopijrecht werd nog vaak overgedragen aan de uitgever en financieel veranderde er dus weinig. Pas in 1881 werd de wet op auteursrecht ingevoerd en werd ook de financiële positie van de auteur beter.⁶¹ Er was echter nog geen sprake van royalty's: auteurs verkochten hun kopij in eerste instantie voor een eenmalige prijs aan de uitgever. Overigens werden in deze wet van 1881 toneelauteurs en hun werk anders behandeld dan 'gewone' auteurs. Het kopijrecht op toneelstukken bleef slechts 10 jaar geldig na de dood van de auteurs in plaats van de reguliere 30 jaar. Met name (minder bemiddelde) provinciale toneelgezelschappen vreesden dat er anders te weinig nieuw materiaal beschikbaar zou komen.⁶² Vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw werd het voor auteurs in het algemeen gangbaar om een bedrag te ontvangen per verkochte tekst. Hoewel toneel in die periode minder vaak werd uitgegeven, kon dit in sommige gevallen, zeker als het een toneelauteur met naamsbekendheid was, en om gewilde toneelteksten ging, om flinke aanvullingen op de inkomsten gaan, zoals in het geval van Komrij en zijn Shakespearevertalingen.

Omdat meeprofiteren van toneeluitgaven lange tijd niet vanzelfsprekend was, zien we auteurs in verschillende periodes constructies verzinnen om toch aan hun gedrukte toneelteksten te verdienen. De succesvolle toneelauteur (en -acteur) Adam Karelsz van Germez (1612-1667), bijvoorbeeld, liet in de periode 1647-1654 op eigen kosten zijn toneelstukken drukken door de latere schouwburgdrukker Jacob Lescaijle. Vervolgens verkocht hij deze werken in eigen beheer om zijn werk als auteur te verzilveren.⁶³ Veel later, in 1731, deed de Amsterdamse toneelschrijver Sybrand Feitama (1694-1758) een poging aan zijn toneelwerk te verdienen door zelf een drukkersprivilege aan te vragen. De poging mislukte omdat hij dit buiten medeweten van de schouwburg deed, terwijl de schouwburg zelf een privilege had op alle opgevoerde toneelstukken. Feitama moest het onderspit delven in het conflict dat daarop volgde. Zijn werk werd zelfs een tijd niet gespeeld

op de schouwburg.⁶⁴ Voor toneelauteur en schouwburgdrukker Katharina Lescaijle (1649-1711) was het wat dat betreft makkelijker: zij mocht als schouwburgdrukker het privilege van de schouwburg op alle opgevoerde teksten gebruiken, en dus ook voor die van haarzelf.

Tegen het eind van de achttiende eeuw vroegen verschillende auteurs toestemming voor een uitzondering op het privilege, en soms werd die verleend.⁶⁵ Zo'n aanvraag was overigens niet altijd financieel gemotiveerd, zoals blijkt uit de casus Lucretia van Merken, die haar toneelwerk liet uitgeven bij een uitgever die haar enkel wat presentemplaren gaf.⁶⁶ Toen het schouwburgprivilege niet meer bestond, na 1798, werd het makkelijker voor toneelauteurs eigen toneelwerk uit te geven. Marten Westerman (1775-1852), acteur in Rotterdam, deed dat bijvoorbeeld: hij schreef en vertaalde toneelstukken die hij aanvankelijk liet uitgeven door de Amsterdamse uitgever P.J. Uylenbroek. In 1817 vestigde hij zijn eigen boekhandel in de Kalverstraat in Amsterdam en kon hij zijn eigen werk op de markt brengen.⁶⁷

Vroegmoderne auteurs die hun werk niet op lieten voeren op de schouwburg, konden er natuurlijk ook zelf de boer mee op. Dat gold voor broodschrijvers als Gysbert Tyssens (1693-1732), Jan van Gysen (1668-1722) en Jacobus Rosseau (1716-1744), die in allerlei genres actief waren en ook veel toneel schreven. Werk dat overigens niet altijd opgevoerd werd. Tyssens werkte bijvoorbeeld nauw samen met de Amsterdamse uitgever-drukker Hendrik Bosch.⁶⁸ Hij werd door hem betaald voor het schrijven van verzen bij titelgravures. Of hij ook betaald kreeg voor de toneelstukken en voor ander literair werk dat hij voor deze uitgever-drukker schreef, weten we niet, maar zijn succesvolle teksten zullen in ieder geval bijgedragen hebben aan de goede relatie en de verdienmogelijkheden daarbinnen. Van Gysen verdiende zijn geld zeker door in opdracht van uitgevers, vooral Jacobus (I) van Egmont, te werken. Hij zei zelf genoeg werk en inkomsten te hebben om als een 'Prinsje' te kunnen leven.⁶⁹ Hoe die betalingen in zijn werk gingen en laat staan hoeveel hij voor welke teksten kreeg, is niet bekend, maar hij schreef in ieder geval ook toneel. Terwijl sommige toneelstukken van Tyssens en Van Gysen opgevoerd werden op de Amsterdamse schouwburg, zette Rosseau volledig in op de verkoop van zijn gedrukte toneel. Voor zover bekend is niets van zijn hand in de schouwburg opgevoerd,⁷⁰ maar mogelijk wel op kermissen en markten.⁷¹

Indirecte verdienmodellen

Waar de achttiende-eeuwers Tyssens, Van Gysen en Rosseau net als hedendaagse auteurs als Pfeijffer en ook Judith Herzberg, Maria Goos en Lot Vekemans enkel als *auteur* betrokken zijn bij de wereld van het toneel,

geldt voor opvallend veel schrijvers van toneelteksten dat ze ook nog een of meerdere andere rollen vertolken in het toneelbedrijf. Dat gegeven maakt dat er naast dienstverbanden, honoraria, tantièmes en royalty's ook nog tal van indirecte verdienmogelijkheden waren.

Professionele gezelschappen uit middeleeuwen en vroegmoderne tijd bestonden uit acteurs. Er is weinig informatie over opvoeringen en repertoires van professionele gezelschappen in de middeleeuwen, maar we hebben al helemaal geen zicht op de auteurs van teksten die werden gespeeld. Hierboven werd al aangehaald dat het niet onmogelijk is dat rederijkers en andere schrijvers soms werkten op bestelling van zo'n gezelschap, maar dat is niet vast te stellen. Vaker zal gebruik zijn gemaakt van teksten waarop men toevallig de hand kon leggen.⁷² Vermoedelijk stond een deel van de gezelschappen ook zelf in voor het schrijven van het materiaal. De acteur-auteur kon in dat geval via de opvoeringen indirect ook financieel voordeel halen uit het schrijven van de toneelteksten.⁷³

In de context van de vroegmoderne schouwburgen geldt iets soortgelijks: het is zeer aannemelijk dat schouwburgauteurs, óók in een andere hoedanigheid betrokken bij de schouwburg, aan hun auteurschap verdienden in die functie. De Amsterdamse schouwburg hoofden, vaak ook auteurs, werden in eerste instantie niet betaald, maar toen dat vanaf 1688 wel het geval was, was het bedrag dat zij ontvingen ook afhankelijk van hun staat van dienst.⁷⁴ Het schrijven van (succesvolle) toneelstukken kon dan zorgen voor een hoger inkomen als bestuurder. Voor de schouwburgacteurs en -drukkers gold dat wanneer de schouwburg goed draaide, dat automatisch werk betekende, en dus inkomen. Het zou bovendien kunnen dat een auteur beloond werd voor een succesvol toneelstuk met een hoger honorarium voor het acteren of drukken.⁷⁵

Voor Van Rijnsdorp, die zowel directeur als een van de actiefste auteurs van zijn Leidse en Haagse schouwburgen was, zal het zeker ook zo gewerkt hebben. Van Rijnsdorp was in 1708 betrokken bij de uitgave van een serie toneelstukken – waaronder die van zijn eigen hand – die zijn gezelschap speelde. Zo kon hij zijn toneelwerk beter beschermen tegen piraterij: een manier om het artistieke alleenrecht te claimen, maar ook een strategie om te voorkomen dat hij inkomsten zou derven als schouwburgdirecteur en leider van zijn gezelschap.⁷⁶

De vaste drukkers van de Amsterdamse schouwburg, vanaf 1658 de familie Lescaijle, hadden in beginsel een comfortabele positie maar ook voor hen gold dat een dubbelrol goed uitkwam om hun inkomen veilig te stellen of te vergroten. Het was een lucratief privilege, maar tot 1714 zonder juridische grondslag, dus de regenten konden ook tijdelijk een andere

drukker dit voorrecht verlenen. Katharina Lescaijle (1649-1711) was net als haar vader schouwburgdrukker en daarnaast ook zelf een vermaard dichter en vertaler/bewerker van toneelstukken uit het Frans. Haar toneelwerk leverde haar geen inkomsten op, maar het drukkersbedrijf uiteraard wel, temeer vanwege het privilege op de toneelteksten. Haar eigen bijdrage aan het schouwburgrepertoire speelde een belangrijke rol in het versterken van haar relatie met de schouwburghoofden en het behouden van het privilege.⁷⁷ Iets vergelijkbaars geldt voor Lescaijles opvolger Isaak Duim, een van de grote acteurs in de eerste helft van de achttiende eeuw en zoon van de boekverkoper, toneelspeler en toneelauteur Frederik Duim. Hij verwierf in 1733 het privilege op het drukken van toneelteksten (en programma's) voor de schouwburg. Het schijnt dat Duim eigenlijk wilde stoppen met acteren, maar niet wilde riskeren daarmee ook het privilege te verliezen. Van zijn vader Frederik Duim weten we dat hij ook toneelstukken schreef en dat deze door hemzelf en zijn zoon werden gedrukt en verkocht.⁷⁸ Opnieuw lopen hier dus allerlei rollen door elkaar die elkaar en het inkomen gegeneerd uit het drukken versterken en vergroten.

Een ander voorbeeld van een indirect verdienmodel in de vroegmoderne periode blijkt uit unieke correspondentie rond het aanbieden van een toneelstuk aan de schouwburg in de vroege achttiende eeuw. Van Cornelis van der Gon is een brief uit 1726 overgeleverd ter begeleiding van een toneelstuk dat hij vanuit Sint Petersburg aanbood aan de schouwburg. Uit de brief blijkt dat Van der Gon geen betaling verwachtte, maar wel een aantal eisen stelde. Niet alleen vroeg hij om 'een goed getal afdruksels van het treurspel (volgens het gebruik)', waarvan twaalf 'in Franse vergulde banden om aan de (...) hoven alhier te behandigen', ook vroeg hij om een plaatje bij zijn treurspel; en hij verzocht de schouwburghoofden te bemiddelen bij een andere kwestie: het laten drukken van een huwelijksgedicht voor de hertog van Holstein en zijn aanstaande vrouw.⁷⁹ Hier is dus sprake van een indirect verdienmodel waarbij zowel gedrukte tekst als opvoering een essentiële rol spelen: de gedrukte tekst werd ingezet voor patronagedoeleinden; en om die gedrukte tekst (naar eigen wensen) mogelijk te maken, moest de tekst ter opvoering aangeboden worden aan de schouwburg.

Indirecte verdienmodellen lijken tot op de dag van vandaag in werking te zijn, meestal bij regisseurs of artistiek leiders die zelf ook toneel schrijven, en die náást de voordelen van hun dubbelfunctie tegenwoordig ook zullen proberen extra honorarium te verkrijgen voor hun teksten. De jaren tachtig van de twintigste eeuw waren de jaren waarin zich een aantal regisseurs aandienende die hun eigen stukken schreven: Karst Woudstra, Gerardjan Rijnders en Frans Strijards zijn daar de belangrijkste representanten van,

iets later ook Koos Terpstra. Zij hadden een betaalde positie binnen hun eigen gezelschap die ze verstevigden door het schrijven van stukken. Daarbij konden ze voor de teksten die ze schreven een aanvullend honorarium aanvragen bij het Letterenfonds of het Fonds Podiumkunsten. Een actueel voorbeeld is Eric de Vroedt, artistiek leider van Het Nationale Theater in Den Haag en toneelacteur.

3. Uitingen van auteurs: de spanning tussen economisch en symbolisch kapitaal

Terwijl uit de inventarisatie in de vorige paragraaf blijkt dat er verdiend werd, en soms best behoorlijk, zijn er weinig publieke uitingen die dat bevestigen. De bronnen waarop we ons in de vorige paragraaf baseerden, zijn in het blikopener-schema uit het artikel 'Naar een diachrone blik', eerder in dit themanummer, vrijwel allemaal te positioneren onder 2.a/b.ii: het gaat om contracten, brieven, beleidsstukken. De manier waarop toneelacteurs zich publiek uitlaten over verdiensten, vertoont daarmee sterke parallellen met de beeldvorming op andere literaire terreinen zoals beschreven in dit themanummer.

We lieten in de vorige paragraaf zien dat de ondersteuning van het toneel door de rijksoverheid sinds de Tweede Wereldoorlog ervoor zorgde dat het aantrekkelijk kon zijn om voor het toneel te schrijven, en sommige literaire auteurs presenteerden hun toneelwerk dan ook nadrukkelijk als een lucratieve nevenactiviteit. Claus en Komrij zijn daar voorbeelden van. Tegelijkertijd werd er veel geklaagd. Hermans verzuchtte vanwege de desinteresse voor zijn toneelteksten dat 'je nog beter een skischool in Afrika [kunt] beginnen dan een toneelstuk schrijven in Nederland'.⁸⁰ Met deze houding – in het blikopener-schema 1.a.i – doorbraken de naoorlogse toneelacteurs een eeuwenlang taboe: tot aan de Tweede Wereldoorlog werd het discours rond verdienen aan toneelteksten gedomineerd door de spanning tussen economisch en symbolisch kapitaal.

Voor de middeleeuwen is de bronnensituatie uiteraard ongunstig. Rechtstreeks zicht op toneelacteurs is er weinig, laat staan op hun uitingen met betrekking tot economische verdiensten. Een bijzondere bron vormen de poëtische teksten en wedstrijdreglementen die circuleerden binnen de rederijkerij. Wat daarin over geld gezegd wordt – en ook wat er niet over geld gezegd wordt – is betekenisvol: rederijkers hadden een zeer verheven opvatting over hun maatschappelijke rol en geld hoorde daarbij geen rol te

spelen. Rederijkers zetten zich – zeker in geschrifte – af tegen commerciële gezelschappen die aan het toneel wilden verdienen (blikopener: 1.a.iii).⁸¹

Voor de periode vanaf het ontstaan van de schouwburg in Amsterdam (in 1637), hebben we meer bronnen. Uit de eerste decennia van het bestaan van de schouwburg zijn echter geen publieke uitingen overgeleverd waarin betaling aan toneelauteurs aan de orde gesteld wordt (blikopener: 1.a.ii), laat staan dat geklaagd wordt over gebrek hieraan.⁸² Ondertussen zijn er des te meer uitingen bekend waarin auteurs benadrukken dat ze hun toneel geschreven hebben ten gunste van de kunst en de armen (blikopener: 1.a.iii of 1.b.ii),⁸³ geheel in lijn met de representatie van de schouwburg zelf.⁸⁴

Het taboe op het vragen om of pochen met verdiensten uit toneel wordt in de vroege achttiende eeuw feitelijk bevestigd door een kring auteurs die het doorbreekt (blikopener: 1.a.i en 1.b.i), niet toevallig auteurs die naast de schouwburg actief waren en zich in sommige gevallen zelfs heel nadrukkelijk afzetten tegen de schouwburg. Het gaat om auteurs die zich realiseerden niet aan de kwaliteitsstandaarden van de Amsterdamse schouwburg te kunnen voldoen en van de nood een deugd maakten. Ze vermarktten hun imago als tweederangs auteurs en benadrukten hun broodschrijverschap. Omdat aan het begin van de achttiende eeuw de competitie op de markt voor populaire literatuur toenam, werd het imago van de broodschrijver ook buiten de theaterwereld steeds meer uitgebuit.⁸⁵

Deel van het imago was de klacht dat hun werk niet door de schouwburg werd opgevoerd en dat ze het daarom zelfstandig als drukwerk op de markt brachten. Deze klacht hoorde je bijvoorbeeld bij de hierboven al genoemde Gysbert Tyssens en Jan van Gysen. Van Gysen schreef in het voorwoord van de klucht *De Ossemarkt, of 't Vervolg van de Varke markt* (1712) dat het niet gelukt was zijn vorige stuk, *De Varke markt*, 'op 't hoofd van Neêrlands Schouw Tonneelen, / Ten dienst van de Wees-en-Oude-stok te spelen'. Ook een broodschrijver als Van Gysen benadrukte dus de charitatieve meerwaarde van de schouwburgopvoeringen. Hij lijkt zo mee te gaan in de beeldvorming die hierboven besproken is en waarin auteursverdiensten juist onvermeld blijven. Van Gysen stelt overigens dat hij zijn stukken enigszins gefatsoeneerd heeft, maar dat het onmogelijk is aan de eisen van de schouwburg te voldoen. Desalniettemin blijft hij lonken naar deze status: 'Schryven blyfd myn vleyd;/ In Tonneel Poëzy, de Schouwburg toe geweyd'.⁸⁶ Inderdaad kwam een aantal stukken, van zowel Van Gysen als Tyssens, op de planken, maar ze bleven koketteren met het feit dat ze niet aan de normen konden voldoen.

Dit type auteurs gebruikte hun gebrek aan symbolisch kapitaal om economisch kapitaal te verwerven. Illustratief voor de manier waarop ze dat

deden is de *Samenspraak gehouden in de and're waereld, tusschen Jan van Gyzen, en eenige and're versturve poeëten* uit 1722, geschreven door de eerdergenoemde broodschrijver Rousseau.⁸⁷ In het hiernamaals laat Rousseau Van Gysen allerlei schrijvers van naam en faam (Joost van den Vondel, Jacob Cats, Jan Vos) ontmoeten, maar ook collega-broodschrijvers (Jan Pook, Salomon van Rusting, Pieter Elsevier, Jan de Regt). Van Gysen antwoordt op een vraag van Cats waarom hij niet werken als zijn *Trouwingh* schreef en waarom hij niet meer geld voor zijn werken vroeg: 'Myn lusten strekten om voor het gemeen te Schryven.' Het heeft er alle schijn van dat toneelauteurs hun slechte reputatie gebruikten om, als gelegenheidsdichter of auteur van ander vermaaksdrukwerk, geld te verdienen. Maar deze publieke uitingen lijken wel degelijk ook te passen in het charitatieve discours. Je schrijft op dat de gemeenschap ervan kan profiteren. Dat kan de opbrengst van uitvoeringen voor de armen betreffen, maar ook het toegankelijk maken van het toneelwerk zelf voor een brede groep van de samenleving.⁸⁸

De openheid over verdiensten uit toneel bleef de hele achttiende en een groot deel van de negentiende eeuw beperkt tot een groep broodschrijvers die zich nadrukkelijk afzetten tegen de verheven wereld van het (schouwburg)toneel en daarmee het taboe om openlijk te spreken over verdiensten voor toneelauteurs feitelijk enkel bevestigden en versterkten, te meer daar ze tegelijkertijd aansluiting bleven zoeken bij het charitatieve discours. In meer verheven kring bleef het credo dat men een toneeltekst uit roeping of uit liefhebberij schrijft (1.a.iii) dan ook onverminderd van kracht, ondanks de mogelijkheden om indirect of met honoraria te verdienen.⁸⁹ Jacob van Lennep had voor zijn stukken nooit geld wensen te ontvangen: 'Wie voor het tooneel schreef, mocht zich gelukkig achten, wanneer een directie hem de gunst bewees zijn stuk op te voeren. Het loon der kunst bleef een traan en een lach, of, gedurende zekeren tijd den vrijen toegang tot den schouwburg.'⁹⁰

Tot zover vertoont de beeldvorming rond auteursverdiensten in het theaterbedrijf enkel overeenkomsten met dat in andere literaire domeinen. Er zijn echter in ieder geval twee momenten in de geschiedenis waarop het taboe op spreken over auteursverdiensten specifiek in toneelcontext doorbroken wordt: in de late zeventiende en in de tweede helft van de negentiende eeuw en eerste helft van de twintigste eeuw. Dat is dan op instigatie van auteurs zelf, maar in beide gevallen ook als onderdeel van een bredere discussie rond een 'probleem' in de toneelwereld, waardoor de roep om beloning toch enigszins verbloemd wordt, of in ieder geval weinig afbreuk hoeft te doen aan het symbolisch kapitaal: in het laatste kwart van de zeventiende eeuw zijn teruglopende schouwburginkomsten in combinatie

met poëtische vernieuwingsdrang aanleiding voor een breed gevoerd debat waarin de beloning van de toneel auteur een rol speelt; in de tweede helft van de negentiende eeuw wordt het onderwerp geagendeerd als gevolg van zorgen over het gebrek aan (kwaliteit van) oorspronkelijk Nederlands toneel. Een reeks debatten hierover zou uiteindelijk de aanzet blijken tot de beslissing van de rijksoverheid toneel structureel te ondersteunen.

De 'schouwburgstrijd' aan het eind van de zeventiende eeuw

Dat tegen het eind van de zeventiende eeuw debat ontstaat over de organisatie van de Amsterdamse schouwburg, heeft alles te maken met het opborrelende conflict tussen de commerciële belangen van de in de schouwburg investerende godshuizen enerzijds, en de artistieke belangen van de schouwburghoofden anderzijds. Vanaf 1672 kwamen de godshuizen financieel in zwaar weer vanwege de oorlog en vervolgens de sluiting van de schouwburg. Toen in 1677 de schouwburg weer open ging (op verzoek van de godshuizen), waren de regenten van beide instellingen erop geband flink inkomsten te genereren uit hun betrokkenheid bij de schouwburg.⁹¹ Tegelijkertijd was met de oprichting van het literaire gezelschap *Nil volentibus arduum* (hierna NVA) in 1669 een poëtische strijd losgebarsten die deels over de rug van de schouwburg uitgevochten werd: wie in het schouwburgbestuur zat, kon zijn stempel drukken op het schouwburgrepertoire en dus de poëtische richting mede bepalen, wie niet in het bestuur zat maar wel die ambitie had, had er baat bij de reputatie van het zittende bestuur – en dus van de schouwburg zelf – te beschadigen. Het laatste kwart van de zeventiende eeuw, en dan met name de periode tussen 1681-1687, meestal aangeduid als de 'Schouwburgstrijd', werd gekenmerkt door conflicten tussen schouwburghoofden en godshuisregenten enerzijds, en tussen schouwburghoofden onderling en schouwburghoofden en andere auteurs anderzijds. Het leidde tot verschillende, soms felbevochten, herzieningen in de organisatie van de schouwburg en aanpassingen van het repertoire, die stuk voor stuk aanleiding gaven tot polemische geschriften.⁹² Het is in deze geschriften dat het onderwerp van de betaling van toneel auteurs voor het eerst echt ter discussie gesteld werd.

Dat gebeurde voor het eerst in de eerste publicatie van NVA in 1669.⁹³ In deze voorrede bij het door NVA 'verbeterde' treurspel *Agrippa* staan twee geschillen centraal, waarvan het tweede betrekking heeft op de relatie tussen schouwburghoofden en auteurs. Het betreft de volgende kwestie: 'Of den Schouurge vriendschap geschiet door die gene, dan of de Schouurge vriendschap doet aan die gene, welker Toonneelspelen vertoont worden.' NVA vindt dat het vaak op het tweede neerkomt: de schouwburg is weinig

kritisch, laat zich toneelstukken aanbieden door liefhebbers (die er soms enkel op uit zijn naam te maken) en voert deze op ongeacht de kwaliteit. Schouwburghoofden zouden nu uit nood geneigd zijn alle 'uit gunst' aangeboden toneelstukken maar te accepteren, terwijl deze de helft van de tijd kwalitatief niet goed genoeg zijn. Beter zou het daarom zijn als 'zy dienst te doen geacht worden, die goede Tooneelstukken leveren, in plaats dat men 't hen altijd tot gunst gerekent heeft die aan te nemen.' Er staat niet met zoveel woorden wat er tegenover die 'dienst' zou moeten staan, maar uit latere teksten uit NVA-hoek blijkt dat daar zowel symbolisch als economisch kapitaal mee gemoeid was.⁹⁴

In *Gebruik en misbruik des tooneels* (1680) deed Andries Pels de aanbeveling om dichters in opdracht voor de schouwburg te laten werken, in ruil voor 'eer, én voordeel' (regel 1753) omdat daarmee de kwaliteit zou verbeteren. Pels deed zijn best binnen de grenzen van het symbolisch gestuurde schouwburgdiscours te blijven door te benadrukken hoe met de verhoging van de kwaliteit ook de recettes omhoog zouden gaan en dus de opbrengsten voor de armen. Ter verdediging van zijn stellingname bracht hij bovendien nog een vergelijkend perspectief naar voren: het was in andere landen allesbehalve vanzelfsprekend dat dichters arm zijn en niet betaald worden voor toneelstukken.⁹⁵

Pels kon hiermee – uiteraard – niet voorkomen dat tegenstanders juist de oproep tot betaling gebruikten om NVA-leden zwart te maken, op basis van precies hetzelfde argument van de armenzorg. Joan Dullaert schreef in 1681, toen hij al dertig jaar actief was als schouwburgauteur, een bezorgde brief aan een godshuisregent omdat hem ter ore gekomen was dat NVA van plan was auteurs voor toneelstukken te gaan betalen.⁹⁶ Hij vond dat een schokkend bericht, omdat toneelauteurs zijns inziens moesten schrijven uit liefde (voor de armen) en eventueel voor de eigen naamsbekendheid, maar zeker niet voor het geld. Dullaerts felle reactie op het gerucht draagt bij aan het beeld van NVA-leden als dichters met de verkeerde ideeën, het zijn geen 'ware dichters'. Aan het symbolisch kapitaal van NVA wordt afbreuk gedaan door te wijzen op hun hang naar economisch kapitaal, terwijl Dullaerts eigen symbolisch kapitaal bevestigd of vergroot wordt door te benadrukken dat betaling iets is waar hij nooit naar gestreefd heeft.

Iets soortgelijks gebeurt in het satirische zinnespel *Muytery van Midas, of Koning Onverstant* (opvoering december 1685, gedrukt in 1695) van de hand van Govert Bidloo. In dit stuk krijgen tal van betrokkenen bij de toneelwereld er van langs, eerst en vooral aanhangers van NVA.⁹⁷ Een van hen wordt ten tonele gevoerd als hooghartig auteur die voortdurend kritiek levert maar zelf nooit een stuk voor de schouwburg produceert. Als reactie

stelt de figuur dat hij dat heus wel zou kunnen doen (hij draait immers zijn hand niet om voor een goed stuk, en kan zonder woordenboek uit het Frans vertalen), maar dat hij het niet doet omdat de schouwburg het dan meteen op het toneel zou brengen zonder dat hij ervoor betaald zou krijgen.

Als een ding duidelijk wordt uit deze verkenning van een aantal uitingen uit het debat, dan is het wel dat ondanks de problemen in de organisatie en, als gevolg daarvan, de verslechterde reputatie van de schouwburg, het vooropstellen van symbolisch kapitaal gemeengoed bleef, zowel bij voorals tegenstanders van betaling aan toneelauteurs. Terwijl NVA in de eigen presentatie van het betaalde idee nadruk legde op het belang daarvan voor de kwaliteit van de stukken (daarmee onderstrepend dat het hen niet om eigenbelang ging), werden ze in de tegenreacties juist wel weggezet als geldbeluste auteurs die vooral betaald willen worden voor wat ze zelf produceren. Het was voor een toneel auteur, kortom, geen goede zaak openlijk uit te zijn op economisch profijt. 'Geldbelustheid' is in de pamflettenoorlog rond het schouwburggekrakkeel een terugkerend verwijtbaar element. In termen van het blikopener-schema worden dus alleen maar uitingen gedaan in de categorie 1.b.iii (in het geval van Dullaert 2.b.iii), bij NVA soms opvallend genoeg in combinatie met 1.a.i (het agenderen van de behoefte aan betaling). We weten bovendien dat in de praktijk toch soms geld betaald en geaccepteerd werd (2.b.ii), door beide kampen.⁹⁸

Het taboe op vragen om geld heeft in dit geval misschien nog wel meer dan met de status van de schouwburg als kunstbevorderende instelling, te maken met de status van de schouwburg als charitatieve instelling. Op het moment dat je als auteur om geld vroeg, betekende dit dat je de armen minder geld gunde (zo is ook de redenering van Dullaert). Dat dit inderdaad als het grootste bezwaar gezien werd, blijkt ook uit de redeneringen van NVA: steeds als gepleit werd voor betere behandeling van de auteurs, zeker wanneer betaling daar onderdeel van is, werd uiteengezet hoe de investering terugverdiend zou worden voor de armen – beter toneel zou in die redenering ook meer bezoekers trekken en dus meer inkomsten genereren (een redenering die in de praktijk niet altijd op leek te gaan, overigens).

Debatten in de negentiende en twintigste eeuw

De negentiende-eeuwse debatten waarin het belonen van auteurs terugkomt, zijn niet geworteld in een charitatieve context en stellen juist de verheffende taak van het theater centraal. Net als in het zeventiende-eeuwse debat echter, wordt hierbij consequent niet geredeneerd vanuit rechten van de auteur of zorg voor de auteur, maar vanuit de bredere zorgen, in dit geval over de kwaliteit van het Nederlandse toneel: net als NVA in de late

zeventiende eeuw, gaan de overheden en instanties die in de negentiende en twintigste nadenken over het ondersteunen van toneelauteurs er vanuit dat deze geldelijke stimulans tot beter toneel zal leiden.

In het *Rapport der Commissie in dato 20 mei 1851 door de Koning benoemd ter beraming en opgave der middelen tot herstel van het Nationaal Tooneel* werd als een van de vier pijlers waar het nationale toneel op zou moeten rusten nieuw, Nederlands repertoire genoemd; repertoire waarin het ware, het goede en het schone triomfeerde. Dit ter vervanging van, of als tegenwicht tegen, de zedenbedervende en opstand predikende buitenlandse melodrama's. Het was koning Willem III die in zijn reactie op het rapport opperde daar 'een zeker droit d'auteur' aan te koppelen. Hij verwachtte dat dat de Nederlandse letterkundigen zeker zou aanmoedigen.⁹⁹ Iets vergelijkbaars gold voor de vele vertalingen uit met name het Frans en Duits die hier gespeeld werden. Die waren vaak bedroevend slecht, want het werk van beunhazen, inclusief acteurs of actrices die zo iets dachten te kunnen bijverdienen.¹⁰⁰ Ook hier zou een fatsoenlijke honorering voor het werk van de vertaler verandering in kunnen brengen.

In paragraaf 2 lieten we al zien dat er in de daaropvolgende decennia nauwelijks vooruitgang was wat de status en de honorering van de toneelschrijver betreft, en dus volgen in de twintigste eeuw nieuwe debatten over hetzelfde onderwerp: in 1919 komt er opnieuw een rapport uit over het toneel (*Rapport der Rijkscommissie voor de dramatische kunst*). Bij de behandeling van de begroting van onderwijs, kunst en wetenschappen was in 1918 voor het eerst de vraag gesteld hoe de regering dacht over het verlenen van rijkssteun aan toneelkunst. De daartoe ingestelde commissie – met onder anderen Herman Heijermans in de gelederen – onderzocht onder welke voorwaarden deze steun gegeven zou kunnen worden. Een principiële vraag die daarbij beantwoord moest worden was of ook het werk van de toneelschrijver gesubsidieerd diende te worden. Terwijl het in 1851 nog als een paal boven water stond dat honorering van auteurs belangrijk was voor het herstel van het Nederlandse toneel (i.a.i), liepen de meningen daarover nu sterk uiteen. Het antwoord luidde uiteindelijk 'nee'. Men achtte het onwenselijk om geld in toneelstukken te steken, die uiteindelijk toch niet werden opgevoerd. Dat ook de in het algemene vertoog over verdiensten zo dominante onafhankelijkheid een rol speelde,¹⁰¹ blijkt uit de positie die Heijermans innam: hij verwierp de inhoudelijke voorwaarden die er aan subsidie werden gesteld en hield een pleidooi voor onvoorwaardelijke vrijheid van de toneelkunstenaars (i.a.iii).¹⁰² In het eindrapport werd dit aanbevolen: een beperkt bedrag diende gereserveerd te worden om opvoeringen van moeilijke of moeilijk te realiseren toneelwerken mogelijk

te maken. Tot de moeilijk te realiseren toneelwerken werden ook de stukken van Nederlandse auteurs gerekend, ‘wier naam nog niet gevestigd is’.¹⁰³ Indirect zouden de auteurs van deze stukken er dus toch iets aan over kunnen houden (zonder dat werd aangegeven of dat via een honorarium of via tantièmes zou moeten gebeuren).

Dat er – bij gebrek aan concrete beleidsmaatregelen – onverminderd weinig oorspronkelijk Nederlands toneel gespeeld werd, leidde ook tot klachten van toneelauteurs zelf. Op 29 maart 1929 organiseerde de Bond van Nederlandsche Tooneelschrijvers in Pulchri een propaganda-avond. Op die avond werd opgevoerd *De Prullemand, een geestige propagandamonoloog voor het Nederlandsche Tooneelstuk* door Jan Ubink in samenwerking met de schrijver E.G. van Bolhuis. Daarin klaagt hij over het geringe aandeel van het Nederlandse stuk in de Nederlandse theaters. ‘Het meerendel van de stukken dat hier gespeeld wordt is van buitenlandse herkomst. Dat betekent dus ook dat de tantièmes over de grenzen snellen.’¹⁰⁴ Ook buiten de institutionele context geldt dus dat openlijke debatten over beloning voor toneelauteurs nadrukkelijk gepresenteerd worden als voortkomend uit artistieke of nationalistische zorgen, maar niet om zorgen over de portemonnee van de auteur.

4. Besluit

Het diachrone perspectief in dit artikel heeft vruchten afgeworpen. Door gegevens over verdiensten van toneelauteurs in verschillende periodes samen te brengen, is eens te meer duidelijk geworden dat er voor sommige periodes nog veel te doen is. Daarbij zijn enkele relevante gezichtspunten aan het licht gekomen, zoals het internationaal-comparatieve: het lijkt erop dat een toneel auteur in de Lage Landen vaak een slechtere positie bekleedde dan in de omringende landen – een hypothese die zeker nader onderzocht moet worden. Naast gaten en lacunes, zijn echter ook juist enkele lijnen en overkoepelende inzichten aan het licht gekomen met betrekking tot auteursverdiensten in het theater.

Terwijl we dit artikel begonnen met het ogenschijnlijke gebrek aan verdienmogelijkheden in de zeventiende eeuw, werd duidelijk dat verdienen in de meeste periodes goed mogelijk was – ook in de zeventiende eeuw – zij het vooral indirect. In sommige andere periodes konden ook uit honoraria, tantièmes en royalty’s (of in het meest gunstige geval een combinatie daarvan) flinke inkomsten worden gehaald. Indirecte verdienmodellen zijn daarbij in alle periodes dominant: de zuivere toneel auteur bestaat niet, en

verdiensten waren in geen enkele periode dusdanig geïnstitutionaliseerd dat je – zonder uitzonderlijk succesvol te zijn – van het schrijven van toneel kon leven.

De beeldvorming rond dergelijke verdiensten en het gebrek aan openheid van auteurs daarover blijkt nauw samen te hangen met de organisatie van het theaterbedrijf in de verschillende periodes en, in relatie daarmee, met de status van het toneel in het literaire landschap. Zorgen over de kwaliteit of opbrengsten van het toneel maken dat op in ieder geval twee momenten het taboe op spreken over verdiensten tijdelijk doorbroken kan worden. Ook de onproblematische omgang met verdiensten door toneel-auteurs na de Tweede Wereldoorlog moet niet alleen gerelateerd worden aan een algemene tendens in het literaire veld als geheel, maar ook aan specifieke aspecten van het toneellandschap: in de eerste plaats de totstand-koming van het officiële subsidiesysteem, die parallellen vertoont met het algemeen literaire subsidiestelsel, in de tweede plaats de afname van de status van het toneelgenre vanuit literair perspectief. Doordat toneel in de subsidieperiode niet meer beoordeeld wordt vanuit het referentiekader van de klassieken, die toneel een hoge positie toedichtten in de hiërarchie van literaire genres, niet meer het paradepaardje is voor representatieve doeleinden, niet meer de manier om een groot publiek te bereiken, en niet meer dé manier om gepubliceerd te worden, is het voor literaire auteurs makkelijker geworden verdiensten uit dit minder verheven en minder zichtbare genre te beschouwen en presenteren als lucratieve nevenactiviteiten, zonder dat dit afbreuk doet aan hun literaire reputatie.

Noten

- 1 Met dank aan Hubert Meeus, Timothy De Paepe en Lieke van Deinsen voor aanvullingen en opmerkingen bij een eerdere versie van dit artikel. Van Deinsen heeft bovendien in het beginstadium een belangrijke bijdrage geleverd aan de brainstormsessies.
- 2 Elsevier (1667), 58.
- 3 Elsevier (1667), 69.
- 4 Ter illustratie kan bijvoorbeeld Erenstein (1998) dienen, waarin de paragraaf gewijd aan mecenaat in het Nederlandse theater niet ingaat op de ondersteuning van auteurs.
- 5 Zie als vertrekpunt Erenstein (1996).
- 6 Brinkman (2000); Van Dijk (1993).
- 7 Brinkman (2000); Hummelen (1996).
- 8 Brinkman (2000), 103-104; Van Autenboer (1962), 85.
- 9 Over reizende gezelschappen in de vroegmoderne periode en de negentiende eeuw zie Albach (1977); De Haas (2007); Brandt (1993), 408-409; Bordewijk, Roding & Veldheer (2005), 21 en Meijer (1996).
- 10 Van Autenboer (1978-1979), 147; Ramakers (1996), 95; Van Bruaene (2008), 221.

- 11 Pikhaus (1996), 137-138.
- 12 Voor de idealen van de rederijders zie Hoenselaars (1996), 143-145 en Keersmaekers (1996), 215; voor de professionalisering zie Smits-Veldt (1996), 156-157.
- 13 De Paepe (2011).
- 14 Over de organisatie van de Amsterdamse schouwburg zie Jansen (2015); Van der Haven (2008); Rasch (1991) en Worp (1920).
- 15 De Haas (2007), 18.
- 16 De Paepe (2015), 151-152. De compagnieën waren actief in Brussel, vgl. Verschaffel (2017), 66-69. Een verschil tussen de compagnieën en de rederijderskamers of genootschappen is dat de eerste ondersteund werden door adel en hof.
- 17 Van der Zalm (2007), 42.
- 18 Hét voorbeeld van zo'n theaterentrepreneur is Jan Eduard de Vries (1808-1875), die tussen 1841 en 1875 een hele reeks theaters bestierde en die vaak ook tot succesvolle ondernemingen wist uit te bouwen (Van der Zalm (2007), 47-51), maar ook Johan Baptist van Fornenberg en Jacob van Rijndorp, die respectievelijk in 1660 en 1705 de Haagse en Leidse schouwburgen stichtten, kunnen als theaterentrepreneur gekarakteriseerd worden, net als J.H. Krul die nog vroeger de Amsterdamse Musyckkamer oprichtte.
- 19 Van der Zalm (2007), 53-54.
- 20 Zie hiervoor onder meer Demedts (1996), 408; Van Schoor (1996), 428; Peeters (1996), 434 en Verstraele (1996), 687.
- 21 Brouwers (1999), deel II-I.
- 22 Voor genres als musical en cabaret ligt dat anders. Sinds het eind van de 20^{ste} eeuw is er weer een aantal ongesubsidieerde toneelgezelschappen actief (geweest).
- 23 Coigneau (2001), 201.
- 24 Coigneau (2001), 207; Moser (2001), 14; Verschaffel (2017), 99.
- 25 Meeus (2004), 309.
- 26 In de context van de Antwerpse schouwburg gebeurde het althans minder systematisch, vgl. De Paepe (2011), bijlage 1.
- 27 Geesink (2014), 39.
- 28 Over de gang van zaken rond het drukken van schouwburgtoneel vgl. ook Grabowsky (1995) en Grabowsky & Verkruijsse (1996). De schouwburgdrukker kon ook zijn voordeel doen met het drukken van efemeer drukwerk voor de schouwburg, en andere teksten van toneelauteurs.
- 29 Grabowsky (1995), 52.
- 30 Laan (2010), 157.
- 31 Laan (2010), 158.
- 32 Laan (2010), 158.
- 33 Het contract is uitgegeven door Donnet (1924), 12-14, en is in vertaling opgenomen in Oosterman & Ramakers (2001), 42-44 (toelichting op p. 127).
- 34 Knebel (2001), 73; Krans (2005), 383.
- 35 Oosterman (2001), 164-165, 176-177. Voor andere voorbeelden, zie ook 156. Uit de rekeningen van de kerkfabriek van Sint-Jans-Molenbeek kennen we een vergoeding aan 'de klerken van Leuven' (1487) en aan Janne de Smet (1505, mogelijk is dit Jan Smeken) voor het maken van een nieuw spel. Enkele jaren na het overlijden van Jan Smeken ontving zijn weduwe wijn omdat zij een spel had geretourneerd dat haar man 'gecorrigeert hadde'. Roobaert (2001); Sleiderink (2015), 60. Nog een ander voorbeeld van een honorarium voor het schrijven van een toneelstuk vinden we bijvoorbeeld in Mechelen, zie Van Autenboer (1962), 129 (25 stuivers aan factor Jan Verbeecke voor 'den nieuwe speele' over de drie Maria's).

- 36 Sleiderink (2012), 63. Opmerkelijk is dat Smeken in zekere zin zijn eigen opdrachtgever was, want hij was gelijktijdig bestuurder van de broederschap die voor deze spelen betaalde.
- 37 Bussels & Van Oostveldt (2015), 156-162.
- 38 Mareel (2010), 70-74. Voor een betaling aan Jan Smeken in de Brusselse stadsrekeningen zie Sleiderink (2015), 62 met verwijzing naar Duverger (1935), 93.
- 39 Vgl. over de gang van zaken rond Amsterdamse tableaux vivants in de zeventiende eeuw Geerdink (2012), 65-68. Het hoogste bedrag dat Jan Vos ontving voor vertoningen was 400 gulden, bijna een jaarsalaris voor een ambachtsman in die tijd, vgl. Geerdink (2012), 43. Over achttiende-eeuws toneel ter gelegenheid van stedelijke festiviteiten zie Leemans & Johannes (2013), 663-664. Nader onderzoek zou moeten uitwijzen hoe betrokken auteurs beloond werden.
- 40 Bets Ranucci-Beckman in 1938, August Defresne in 1948. Vgl. Pos (1971), 161.
- 41 Aldus Hermans, in een interview met Ischa Meijer: Meijer (1970). Hij voegt eraan toe dat hij ook nog eens drieduizend gulden van de NOS kreeg, voor een televisieversie die er uiteindelijk ook niet kwam. Voor de achtergrond, zie Rutten (2016), 202-208.
- 42 Coigneau (2003), 222-223; Van Herk (2012), 117, wees erop dat met dezelfde argumenten ook mythologisch-amoureuze spelen als *Narcissus en Echo* van Colijn Caillieu, *Mars en Venus* van Jan Smeken en het anonieme *Jupiter en Yo* tegen betaling voor een besloten publiek kunnen zijn opgevoerd.
- 43 Voor de goede orde: schouwburgauteurs moeten onderscheiden worden van schouwburgvertalers, die meestal in opdracht werkten en vaak betaald kregen. Vgl. Jautze e.a. (2016).
- 44 Jansen (2015), 129, schrijft dat schouwburgauteurs vanaf ca. 1688 betaald kregen, onder verwijzing naar Worp (in noot 69: Worp (1920), 139-143, 161-162), maar dat is niet wat met zoveel woorden uit Worp blijkt. Wel zijn de eerste echte bewijzen voor betaling van (na) de jaren 1680, maar die bewijzen zijn incidenteel, en het is dus nog maar zeer de vraag of het betalen van auteurs daadwerkelijk beleid was.
- 45 Vgl. De Paepe (2009), 59-60; Verschaffel (2017), 68.
- 46 In Nederland met name SEBA met het Bureau Theaterrechten en rechtsopvolger Lira, in Vlaanderen met name NAVEA, later SABAM.
- 47 Goedkoop (1996), 171.
- 48 Beun (2013), 149.
- 49 Van der Zalm (2008), 150-152. Mogelijk werkte ook Het Instituut voor Theateronderzoek in de vroege jaren zeventig met vaste honoraria voor de gastauteurs (Herzberg, Bernlef) die werden uitgenodigd.
- 50 Pos (2017), 55; emailwisseling Arie Pos en Rob van der Zalm: 4 januari 2017; 28 april 2019.
- 51 Worp (1908), 381-382; Donker (1877), 80; 160.
- 52 Rössing (1916), 29.
- 53 'Brief van Mina Krüseman aan Multatuli en Mimi' en 'Brief van Multatuli aan Mina Krüseman' in Stuiveling (1986), 259-261, 261-264.
- 54 Rössing (1916), 87.
- 55 Overigens lijkt de situatie in Nederland weinig rooskleurig in vergelijking met andere Europese landen: bij de Vlaamse Comedie Francaise kreeg de auteur van een avondvullend stuk 15% van de bruto-opbrengst en een gratis zitplaats in de stales gedurende een, twee, of drie jaar, al naar gelang de lengte van het stuk. Bij het Koninklijk Theater in Kopenhagen bestonden tantièmes náást een flink honorarium als een stuk voor opvoering geaccepteerd werd, zie De Geyter (1909), 43-45.
- 56 Worp (1908), 381 stelt dat het na de auteurswet van 1881 een gewoonte werd.

- 57 Vaartjes (2010), 46; 70.
 58 Goedkoop (1996), 241-243.
 59 Het advies geeft niet aan of dat via een honorarium zou moeten gaan, of via tantièmes, zie Anoniem (1920), 12.
 60 Beun (2013), 148-149.
 61 Dongelmans & De Kruif (2010), 228-230. Zie over het ontstaan van het auteursrecht Asselbergs (1951), 416. In vergelijking met het buitenland was de situatie in Nederland overigens nog lang ongunstig, omdat Nederland pas in 1912 toetrad tot de Berner Conventie (1886). Dat betekende dat buitenlandse auteurs tussen 1886-1912 hier zonder vergoeding of afdracht vanwege auteursrechten gespeeld konden worden, en bovendien dat Nederlandse auteurs geen vergoeding konden claimen als hun werk in het buitenland werd opgevoerd. Het was mede hierom dat Herman Heijermans zich in 1907 in Berlijn vestigde.
 62 Laan (2018), 144.
 63 Keyser (1996), 177-183.
 64 Geesink (2014), 38-55; Ett (1949).
 65 Grabowsky (1995), 52.
 66 De Vries (2005).
 67 Keyser (1996), 177-183; Leemans & Johannes (2013), 296. Nog een voorbeeld is Bernard Antoine Fallée (1773-1847), zie Keyser (1996), 177-183.
 68 Van der Zijde (1996), 65-78.
 69 Rosseau (1722), 9. Binnenkort verschijnt een uitgebreide biografie over Van Gysen waarin ongetwijfeld nieuwe feiten naar voren zullen komen, zie De Haas (te verschijnen).
 70 Vgl. ONSTAGE.
 71 Salman (2013), 44, 47.
 72 Dat kan bijvoorbeeld het geval zijn bij de opvoering van *Lanseloet van Denemerken* door de gezellen van Diest in Aken in 1412. Dat toneelstuk werd op dat moment al handschriftelijk overgeleverd, zie Reynaert (1996).
 73 Zie voor de vroegmoderne periode bijvoorbeeld Albach (1977).
 74 Vgl. Rasch (1991), 262.
 75 Zie voor deze hypothese ook Jautze e.a. (2016), 23. Een aansprekend voorbeeld is de Amsterdamse schouwburgauteur en -acteur Isaac Vos, voor wie Klein Kranenburg (2017) in kaart bracht dat hij steeds wanneer hij succesvolle stukken leverde, (belangrijke) rollen toebedeeld kreeg als acteur. Ook weten we bijvoorbeeld dat Jacob Sammers eind jaren 1660 meteen het hoogste salaris van alle auteurs kreeg toen hij van Antwerpen naar Amsterdam verhuisde mét twee Antwerpse stukken, bewerkt voor het Amsterdamse publiek, vgl. Geesink (2018), 3. Ter ondersteuning van deze hypothese geldt verder de casus Adam Carelsz. van Germez, die succesvolle stukken schreef (vgl. ONSTAGE) én aanzienlijk meer betaald kreeg dan zijn collega-auteurs (vgl. Jautze e.a. (2016), 12). Meer onderbouwing van de hypothese moet in de toekomst verkregen worden door gegevens uit de kasboeken van de schouwburg te koppelen aan opvoeringsgegevens van auteurs die als acteur, drukker of in een andere hoedanigheid in die kasboeken voorkomen. Een achttiende-eeuwse casus die dan ook zeker onderzocht moet worden is de productieve auteur-acteur Simon Rivier.
 76 Borderwijk, Roding & Veldheer (2005), 42-43.
 77 Vgl. Geerdink (2019).
 78 Keyser (1996), 177-183. Zie ONSTAGE.
 79 Vgl. De Haas (2008), 195-197.
 80 Aldus Hermans in Meijer (1970).

- 81 Moser (2001), 14; Ramakers (1996), 95.
- 82 De eerste keer dat we betaling van toneelauteurs als onderwerp tegen zijn gekomen, is in de satirische tekst van Pieter Elsevier (1667), die we in de opening van dit artikel aanhaalden. Elsevier benoemt in die tekst dat toneelauteurs niet betaald worden, maar bekritiseert niet zozeer dit gegeven, als wel de dominantie van het symbolisch kapitaal in de literatuur in het algemeen en de schouwburg in het bijzonder. Zie kort over deze bundel Porteman & Smits-Veldt (2008), 573-574. Elsevier kende de schouwburg als kluchtspeelauteur van binnenuit, maar behoorde zelf dus juist niet tot de verheven tragediedichters voor wie het symbolisch kapitaal verbonden aan een schouwburgopvoering vaak van groot belang was. Over Elsevier zie Leemans (2001-2002).
- 83 Illustratief is een voorbericht van Pluimer (1678), waarin hij schrijft het toneelstuk gemaakt te hebben 'om tot proffijt der Armen, ten Tooneele gebragt te worden'. Brandt (1682), 60 benadrukte hoe Vondel een stuk schreef speciaal om de godshuizen tegemoet te komen in de geleden schade nadat *Lucifer* door controverser opvoerbaar geworden was, terwijl er speciaal een duur decor voor ontworpen was. Zie ook enkele verwijzingen naar dit soort uitingen in Blom & Van Marion (2017), 162, 166.
- 84 In de iconografie van de architectuur en de versiering van het gebouw speelden zowel de charitatieve als de representatieve functie van de schouwburg een centrale rol, zie Eversmann (2013).
- 85 Salman (2012), 13-15. In het artikel 'Echte schrijvers zijn niet te koop', eerder in dit themanummer, komt het mechanisme ook ter sprake.
- 86 Van Gyzen (1712).
- 87 Rosseau (1722).
- 88 Van der Zijde (1996), 68-69; Van Eeghen (1977), 109-123.
- 89 Ruitenbeek (2002), 175.
- 90 Rössing (1916), 28.
- 91 Rasch (1991), 243-267.
- 92 Van der Haven (2008), 169-183.
- 93 Anoniem (1669).
- 94 In een serie pamfletten uit de jaren 1693 en 1694 – nadien gebundeld uitgegeven met de titel *Waerschouwingen*: Anoniem (1699) – wordt uitgebreid aandacht besteed aan de manier waarop de schouwburghoofden met hun auteurs om zouden moeten gaan. Eisen die hier o.a. terugkomen zijn het vragen om stukken in plaats van het hooghartig aannemen van stukken en ook in andere opzichten het behandelen van de auteurs met *égards* (hen bijvoorbeeld in de directeurskamer ontvangen en op een kussen laten zitten), en hen betrokken laten zijn bij de manier waarop hun stukken opgevoerd worden.
- 95 Inderdaad was de situatie waarin Nederlandse schouwburgauteurs verkeerden uniek, vgl. bijvoorbeeld het Engelse en Franse theater, vgl. bijv. Vanhaesebrouck (2015), 127-144; Albers (2015).
- 96 Brief afgedrukt in Wybrands (1873), 143-145.
- 97 Van der Haven (2008), 173-174.
- 98 Er werd in 1681 315 gulden betaald aan NVA-lid Thomas Arentz, en blijkt een notarieel stuk zou in 1685, toen Pluimer en De la Croix de schouwburg runden, tweemaal dat bedrag toegezegd zijn aan het genootschap *In magnis voluisse sat est*, in ruil voor een toneeltekst. Vgl. Rasch (1991), 247.
- 99 Van Lennep (1851), 24.
- 100 Gillhoff (1938), 32-33.
- 101 Vgl. paragraaf 3 van het artikel 'Echte schrijvers zijn niet te koop' eerder in dit themanummer.

- 102 Anoniem (1919), 10.
 103 Anoniem (1920), 12.
 104 Anoniem (1934), 335-336.

Literatuur

- Anoniem, *Agrippa, Koning van Alba; Anders, De gewaande Tiberinus*, Pieters Arentsz., Amsterdam, 1669.
- Anoniem, *Waerschouwingen aen de E.E. Heeren Regenten (...), Gedaen door een regtsinnig Liefhebber, in den jaren 1693. en 1694.*, Pieter de Kraner, Rotterdam, 1699.
- Anoniem, *Rapport der Rijkscommissie voor de dramatische kunst' ingesteld bij K.B. van 19 Maart 1919, no. 53*, Mouton, Den Haag, 1919.
- Anoniem, *Eindrapport der Rijkscommissie voor de dramatische kunst ingesteld bij K.B. van 19 Maart 1919, no. 53*, Mouton, Den Haag, 1920.
- Anoniem, 'Een avond uit de eerste jaren van den bond met entergesprek van Jan Ubink', in: *Natien jaar. Bond van Nederlandsche tooneelschrijvers, 1923-1933*, N. Giessen, Delft, 1934, 327-344.
- Albach, Ben, *Langs kermissen en hoven*, De Walburg Pers, Zutphen, 1977.
- Albers, Frank, 'Shakespeare en het Elisabethaanse theater', in: Crombez e.a. (2015), 112-119.
- Asselbergs, W.J.M.A., *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden*, deel 9, Teulings, 's-Hertogenbosch / Standaard Boekhandel, Antwerpen / Brussel, 1975.
- Autenboer, E. Van, *Volksfeesten en rederijkers te Mechelen (1400-1600)*, Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, Gent, 1962.
- Autenboer, E. Van, 'Een "landjuweel" te Antwerpen in 1496?', in: *Jaarboek De Fonteyne* 29, 1978-1979, 125-149.
- Beun, Joris, *Van de planken tot de boekenkast. Analyse van het gespeelde repertoire van de Nederlandse Comedie (1950-1971)*, Universiteit van Amsterdam, masterscriptie theaterwetenschap, 2013.
- Blom, Frans R.E. & Olga van Marion, 'Lope de Vega and the conquest of Spanish Theater in the Netherlands', in: *Anuario Lope de Vega*, 23, 2017, 155-177.
- Borderwijk, Cobi, Juliette Roding & Vic Veldheer, *Wat geeft die Comedie toch een bemoeijng! De Leidse Schouwburg 1705-2005*, Boom, Amsterdam, 2005.
- Brandt, Geeraardt, 'Het leven van Joost van den Vondel', in: *J.V. Vondels Poëzy of Verscheide Gedichten. Op een nieu by een vergadert, en met veele ook voorheen nooit gedrukte dichten vermeerderd: Mitsgaders een aanleidinge ter Nederduitsche Dichtkunste, en het Leven des Dichters*, Leonard Strik, Franeker, 1682.
- Brandt, G.W., *German and Dutch theatre, 1600-1848. Theatre in Europe: a documentary history*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- Brinkman, Herman, 'Spelen om den brode. Het vroegste beroepstoneel in de Nederlanden', in: *Literatuur* 17, 2000, 98-106.
- Brouwers, Gertie, *Twintig jaar Raamtheater. Een zoektocht naar de geschiedenis van een theater (1978-1998)*, Universiteit Gent, licentiaatsscriptie geschiedenis, 1999.
- Bruaene, Anne-Laure Van, *Om beters wille. Rederijkerskamers en de stedelijke cultuur in de Zuidelijke Nederlanden (1400-1650)*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008.
- Bussels, Stijn, & Bram Van Oostveldt, 'Steden ensceneren macht. Politiek en spektakel in de vroegmoderne tijd', in: Crombez e.a., 2015, 156-162.

- Coigneau, Dirk, 'Drama in druk, tot circa 1540', in: Hans van Dijk, Bart Ramakers e.a., *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*, Prometheus, Amsterdam, 2001, Nederlandse literatuur en cultuur in de Middeleeuwen 23, 201-214, 352-359.
- Coigneau, Dirk, 'Van de Bliscappen tot Cammaert. Vier eeuwen toneelliteratuur in Brussel', in: Jozef Janssens & Remco Sleiderink (red.), *De macht van het schone woord. Literatuur in Brussel van de 14^{de} tot de 18^{de} eeuw*, Davidsfonds, Leuven, 2003, 213-232.
- Crombez, Thomas e.a. (red.), *Theater. Een westerse geschiedenis*, LannooCampus, Leuven, 2015.
- Demedts, Flor, '1831. De Gentse Fonteine hervat haar voorstellingen. Van Vlaamse taalijver naar Vlaams theater', in: Erenstein, 1996, 404-409.
- Dijk, H. van, '14 mei 1364. De graaf van Blois bezoekt een zoldertheater in Dordrecht. Middelnederlands toneel', in: M.A. Schenkeveld-van der Dussen (hoofdred.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*, Martinus Nijhoff, Groningen, 1993, 62-67.
- Dongelmans, Bery & José de Kruif, 'Technische vooruitgang zoekt gretig publiek. Het boekbedrijf in de negentiende eeuw', in: *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis* 17, 2010, 220-252.
- Donker, N. (red.), *Noord- en Zuid-Nederlandsche Tooneel-Almanak voor 1877*, G. Theod. Bom, Amsterdam, 1877.
- Donnet, Fernand, 'Un manuscrit de la chambre de rhétorique anversoise De Goudtbloemen', in: *De gulden passer* 2, 1924, 1-15.
- Duverger, J., *Brussel als kunstcentrum in de XIV^e en XV^e eeuw*, Vyncke, Gent / De Sikkel, Antwerpen, 1935.
- Eeghen, I.H. van, 'Gijsbert Tijssens' toneelstukken en het bedrog in de achttiende-eeuwse boekhandel', in: J.H. de Vries e.a. (red.), *Ondernemende geschiedenis. 22 Opstellen geschreven bij het afscheid van Mr H. van Riel als voorzitter van de Vereniging het Nederlandsch Economisch-Historische Archief*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1977, 109-123.
- Elsevier, Pieter, 'Ordonnantie voor alle Rijmers en Poëten', in: Pieter Elsevier, *Den lacchenden Apoll, uytbarstende in drollige rymen*, Baltes Boekholt, Amsterdam, 1667, 56-73.
- Erenstein, Rob, 'Patronage en mecenaat in het theater', in: *Tijdschrift voor literatuurwetenschap* 4, 1998, 273-287.
- Erenstein, R.L. (hoofdred.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996.
- Ett, H.A., 'Balthazar Huydecoper. Journaal van het gepasseerde tusschen de regenten van den schouwburg; raakende de Fransche comedianten, Ao. 1727 en Memorie van het gepasseerde tusschen de regenten van den schouwburg en den dichter Sybrand Feytema, wegens het recht onzer privilege', in: *Jaarboek Amstelodamum* 43, 1949, 25-79.
- Eversmann, Peter G.F., 'Founded for the Ears and Eyes of the People': Picturing the Amsterdam Schouwburg from 1637', in: Jan Bloemendal e.a. (red.), *Drama, performance and debate: theatre and public opinion in the early modern period*, Brill, Leiden/Boston, 2013.
- Geerdink, Nina, *Dichters en verdiensten. De sociale verankering van het dichterschap van Jan Vos (1610-1667)*, Verloren, Hilversum, 2012.
- Geerdink, Nina, 'Economic Advancement and Reputation Strategies: Seventeenth-Century Dutch Women Writing for Profit', in: *Renaissance Studies*, 2019 (early view online).
- Geesink, Marja, 'Over privileges, schouwburgregenten, uitgevers, vignetten, verstopte herdrukken en de STCN', in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 37, 2014, 38-55.
- Geyter, Julius De, *Werken, deel 7, Proza: De waarheid over de Vlaamsche Beweging; Het tooneel in Vlaamsch België; Verspreide en onuitgegeven stukken*, De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen, 1909 (oorspronkelijke uitgave 1881).
- Gillhoff, Gerd Aage, *The Royal Dutch Theatre at the Hague 1804-1876*, Martinus Nijhoff, 's-Gravenhage, 1938.

- Goedkoop, Hans, *Geluk. Het leven van Herman Heijermans*, De Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerpen, 1996, Open Domein 31.
- Grabowsky, E.M. & P.J. Verkruisje, “Gadeloos, en onuysprekelijk van waerden”. Netwerken rondom de Amsterdamse schouwburg’, in: W. Abrahamse, A.C.G. Fleurkens & M. Meijer Drees (red.), *Kort Tijd-verdrijf. Opstellen over Nederlands toneel (vanaf ca 1550) aangeboden aan Mieke B. Smits-Veldt*, AD&L Uitgevers, Amsterdam, 227-242.
- Grabrowsky, E., “Op de goede beterschap van ons sieke privilege”. Over Amsterdamse schouwburgregenten, drukkers en censuur’, in: *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis* 2, 1995, 35-55.
- Gyzen, Jan van, *De Ossemarkt, of ’t Vervolg van de Varke markt. Klugtspel door Jan van Gyzen [...]*, Jacobus van Egmont, Amsterdam, 1712.
- Haas, Anna de, *Jan van Gysen (1668-1722), broedschrijver in de Jordaen*, te verschijnen, 2020.
- Haas, Anna de, *Wie de wereld bestiert, weet ik niet. Het rusteloze leven van Cornelis van der Gon, dichter en zeekapitein 1660-1731*, Balans, Amsterdam, 2008.
- Haas, Anna de, ‘Schavotten en tenten: tijdelijke theaters van ca. 1600 tot ca. 1800. In: Bob Logger e.a. (red.), *Theaters in Nederland sinds de zeventiende eeuw*, Theater Instituut Nederland, Amsterdam, 2007, 13-37.
- Haven, Kornee van der, *Achter de schermen van het stadstoneel. Theaterbedrijf en toneelpolemiek in Amsterdam en Hamburg 1675-1750*, Walburg Pers, Zutphen, 2008.
- Herk, Anke van, *Fabels van liefde. Het mythologisch-amoureuze toneel van de rederijkers (1475-1621)*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012.
- Heteren, Lucia van, ‘6 maart 1955. Besloten opvoering van “Wachten op Godot”. Het absurd theater in Nederland en Vlaanderen’, in: Erenstein, 1996, 694-701.
- Hoenselaars, A.J., ‘23 april 1586. Engelse toneelspelers voeren in Utrecht “De werken van Hercules” op’, in: Erenstein, 1996, 142-147.
- Hummelen, W.M.H., ‘Kamerspelers: professionele tegenspelers van de rederijkers’, in: *Oud Holland. Journal for Art of the Low Countries* 110, 1996, 117-134.
- Jansen, Jeroen, ‘De Amsterdamse schouwburg (zeventiende eeuw-heden)’, in: Jeroen Jansen & Nico Laan (red.), *Van hof tot overheid. Geschiedenis van literaire instituties in Nederland en Vlaanderen*, Verloren, Hilversum, 2015, 115-139.
- Jautze, Kim, Leonor Álvarez Francés & Frans R.E. Blom, ‘Spaans theater in de Amsterdamse schouwburg (1638-1672). Kwantitatieve en kwalitatieve analyses van de creatieve industrie van het vertalen’, in *De zeventiende eeuw* 32, 2016, 1, 12-39.
- Keersmaekers, A., ‘1639. De jonge losbol Guiliam Ogier brengt nieuw leven op het Antwerpse toneel. Komedie en rederijkers in zeventiende-eeuws Antwerpen’, in: Erenstein, 1996, 212-217.
- Keyser, Marja, ‘De boekhandel op de planken. Boekhandelaars aan het toneel’, in: A.R.A. Croiset van Uchelen & H. van Goinga (red.), *Van pen tot laser: 31 opstellen over boek en schrift aangeboden aan Ernst Braches bij zijn afscheid als hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam in oktober van het jaar 1995*, De Buitenkant, Amsterdam, 1996, 177-183.
- Klein Kranenbarg, Jolijn, *Op het lijf geschreven: Isaac Vos als cultureel vertaler. Over de Amsterdamse Schouwburg en de circulatie van Europees renaissance theater*, Universiteit Utrecht, master-scriptie Nederlandse letterkunde, 2017.
- Knebel, Xandra, *Peter Oosthoek, theatermaker*, Theater Instituut Nederland, Amsterdam, 2001.
- Krans, Anja, *Vertraagd effect. Hedendaags theater in 1 inleiding en 18 interviews*, TIN, Amsterdam, 2005.
- Laan, Nico, ‘De uitgeverij als poortwachter?’, in: *Nederlandse Letterkunde* 15, 2010, 146-191.
- Laan, Nico, *Medemakers. Sociologie van literatuur en andere kunsten*, Verloren, Hilversum, 2018.
- Leemans, Inger, ‘Een verloren zoon. Uitgever, drollige poëet en pornograaf Pieter Elzevier’, in: *De Boekenwereld* 18, 2001-2002, 70-82.

- Leemans, Inger & Gert-Jan Johannes, m.m.v. Joost Kloek, *Worm en Donder. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1700-1800: de Republiek*, Bert Bakker, Amsterdam, 2013.
- Lenep, Jacob van, *Rapport der commissie, in dato 20 mei 1851, door den Koning benoemd, ter beraaming en opgave der middelen tot herstel van het Nationaal Tooneel*, Noordendorp, Amsterdam, 1851.
- Mareel, Samuel, *Voor vorst en stad. Rederijersliteratuur en vorstenfeest in Vlaanderen en Brabant (1432-1561)*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010.
- Mees, Hubert, 'Titelbladen van toneeldrukken in de Nederlanden vóór 1700,' in: Chris Coppens e.a. (red.), *E codicibus impressique: opstellen over het boek in de Lage Landen voor Elly Cockx-Indestege*, deel 2, Peeters, Leuven, 2004, 301-328.
- Meijer, Ischa, 'W.F. Hermans: "Ik hoef niet meer zo nodig hard van me af te trappen"', in: *Het Parool*, 7 februari 1970, 5.
- Meijer, Daphne, '1705. Jacob van Rijndorp sticht een schouwburg in Leiden. De activiteiten van een bevlogen toneelleider in de provincie', in: Erenstein, 1996, 290-297.
- Moser, Nelleke, *De strijd voor rhetorica. Poëtica en positie van rederijers in Vlaanderen, Brabant, Zeeland en Holland tussen 1450 en 1620*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2001.
- Oosterman, Johan, 'Spelen, goede moraliteiten en eerbare esbattementen. Anthonis de Roovere en het toneel in Brugge', in: Hans van Dijk, Bart Ramakers et al. (red.), *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*, Prometheus, Amsterdam, 2001, 154-177, 344-348.
- Oosterman, Johan & Bart Ramakers, m.m.v. Anne-Laure Van Bruaene, Dirk Coigneau & Nelleke Moser, *Kamers, kunst en competitie. Teksten en documenten uit de rederijerstijd*, Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 2001.
- Paepe, Timothy De, 'Jacobus Josephus Emmerechts. De laatste Antwerpse rederijker en de zangspelen van De Olijftak', *Jaarboek "De Fontaine" LIX* (Tweede reeks: nr. 51), 2009, 53-84.
- Paepe, Timothy De, *'Une place pour les comédies...': de relatie tussen inrichting, repertoire en gebruik van de Antwerpse theatergebouwen tussen 1610 en 1762*, Universiteit Antwerpen, proefschrift, 2011.
- Paepe, Timothy De, 'Computervisualisaties van de theaterarchitectuur in de Lage Landen (1600-1800)', in: Crombez e.a., 2015, 145-155.
- Peeters, Frank, '1853. De stad Antwerpen geeft een subsidie van 8.000 Bfr aan het Nationaal Tooneel van Antwerpen. De professionalisering van het Vlaams theater', in: Erenstein, 1996, 438.
- Pikhous, Patricia, '1577. Jan Baptist Houwaert laat twee tafelspelen opvoeren voor Willem van Oranje en de leden van de Staten-Generaal te Brussel. Het genre van het tafelspel: soorten, thematiek, opvoeringswijzen', in: Erenstein, 1996, 134-141.
- Pluimer, Joan, *De verliefde Lubbert*, Erven Joost Pluimer, Amsterdam, 1678.
- Porteman, Karel, & Mieke B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*, Bert Bakker, Amsterdam, 2008.
- Pos, Arie, 'Komrij en Shakespeare', in: *De Boekenwereld* 33, 2016, 1, 54-55.
- Post, W.H., *De toneelkunstenaar August Defresne. Toneelschrijver, regisseur, toneelleider*, Moussault, Amsterdam, 1971.
- Ramakers, B.A.M., *Spelen en figuren. Toneelkunst en processiecultuur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en Moderne Tijd*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996.
- Rasch, Rudolf, 'Om den armen dienst te doen. De schouwburg en de godshuizen gedurende het laatste kwart van de 17^e eeuw', in: *Holland* 23, 1991, 243-267.
- Reynaert, J., '14 augustus 1412. Gezellen van Diest houden een intocht te Aken en vertonen "Lanseloet"', in: Erenstein, 1996, 36-41.
- Roobaert, E., 'De parochie van Sint-Jans-Molenbeek en de Brusselse rederijers', in: *Eigen Schoon & De Brabander* 84, 2001, 421-449.

- Rosseau, Jakobus, *Samenspraak gehouden in de and're waereld, tusschen Jan van Gyzen, en eenige and're versturve poeëten: ook mede al de lijkdigten, die op het afsterven van den voornoemde Jan van Gyzen zijn gemaakt*, Jacobus van Egmont, Amsterdam, 1722.
- Rössing, J.H., *De Koninklijke Vereeniging het Nederlandsch Tooneel. Bijdrage tot de geschiedenis van het tooneel in Nederland, gedurende meer dan een halve eeuw*, De Erven H. van Munster en Zn., Amsterdam, 1916.
- Ruitenbeek, Henny, *Kijkcijfers, de Amsterdamse Schouwburg 1814-1841*, Verloren, Hilversum, 2002.
- Rutten, Daan, *De ernst van het spel. Willem Frederik Hermans en de ethiek van de persoonlijke mythologie*, Literatoren/Verloren, Hilversum, 2016.
- Salman, Jeroen, 'Grub Street in Amsterdam? Jacobus (I) van Egmont, the Devil's Corner and the Literary Underground in the Eighteenth Century', in: *Quaerendo* 42, 2012, 134-157.
- Salman, Jeroen, *Pedlars and the Popular Press. Itinerant Distribution Networks in England and the Netherlands 1600-1850*, Brill, Leiden, 2013.
- Schoor, Jaak van, '23 juli 1849. Leopold I bezoekt de Minardschouwburg. Toneel als privé-initiatief leidt tot de eerste Vlaamse schouwburg voor een Vlaams gezelschap', in: *Erestein*, 1996, 426-431.
- Sleiderink, Remco, 'De dichters Jan Smeken en Johannes Pertcheval en de devotie tot Onze Lieve Vrouw van de Zeven Weeën', in: *Queeste. Tijdschrift over middeleeuwse letterkunde in de Nederlanden* 19, 2012, 42-69.
- Sleiderink, Remco, 'The Brussels Plays of the Seven Sorrows', in: Emily S. Thelen (red.), *The Seven Sorrows Confraternity of Brussels. Drama, Ceremony, and Art Patronage (16th-17th Centuries)*, Brepols, Turnhout, 2015, 50-66.
- Smits-Veldt, M.B., '9 maart 1613. P.C. Hooft vraagt in een brief aan de Amsterdamse schepenen dr. Jan ten Grotenhuys om hulp van de stadsregering bij de reorganisatie van de rederijkerskamer De Eglentier. Reilen en zeilen der rederijkerskamers te Amsterdam begin zeventiende eeuw', in: *Erestein*, 1996, 156-161.
- Stuiveling, Garnt (ed.), *Multatuli. Volledige werken. Deel 17, Brieven en documenten uit de jaren 1874-1875*, G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1986.
- Vaartjes, Gé, *Rebel & dame. Biografie van Top Naeff*, Querido, Amsterdam, 2010.
- Vanhaesebrouck, Karel, 'Barok en classicisme', in: Crombez e.a., 2015, 120-144.
- Verschaefel, Tom, *De weg naar het binnenland. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1700-1800. De Zuidelijke Nederlanden*, Bert Bakker, Amsterdam, 2017.
- Verstraelen, Leen, 'Juni 1953. Het Nederlands Kamertoneel te Antwerpen speelt Piet Sterckx' "De verdwaalde plant", in: *Erestein*, 1996, 686-693.
- Vries, Marleen de, 'Uitgegeven... en uitgebuit. Over achttiende-eeuwse bestsellerauteurs, liegende uitgevers, stiekeme privileges en het gedeeld auteurschap', in: *De achttiende eeuw*, 2005, 36-52.
- Worp, J.A., *Geschiedenis van het drama en tooneel in Nederland*, J.B. Wolters, Groningen, 1904-1908 [2 dln.].
- Worp, J.A., *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*, S.L. van Looy, Amsterdam, 1920.
- Wybrands, C.N., *Het Amsterdamsche Tooneel van 1617-1772*, Beijers, Utrecht, 1873.
- Zalm, Rob van der, m.m.v. Paul Post & Hans van der Veen, 'Schouwburgen in de negentiende eeuw', in: Bob Logger e.a. (red.), *Theaters in Nederland sinds de zeventiende eeuw*, W Books, Amsterdam, 2007, 39-59.
- Zalm, Rob van der, 'De redder van het Nederlands toneel' [in memoriam Hugo Claus], in: *TheaterMaker* 12, 2008, 6, 150-152.
- Zijde, B. van der, 'Gysbert Tyssens (1693-1732). Een broodschrjver in de achttiende eeuw', in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 19, 1996, 65-78.

Website

ONSTAGE, <http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage>, laatst geraadpleegd op 16 maart 2020.

Over de auteurs

Nina Geerdink is universitair docent vroegmoderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Utrecht. In het kader van haar NWO-Veni-project (2016-2020) onderzoekt zij de verdienmogelijkheden van auteurs in de vroegmoderne tijd in relatie tot het discours daarover.

E-mail: n.geerdink@uu.nl

Jeroen Salman is universitair docent literatuurwetenschap aan de Universiteit Utrecht. Hij doet onderzoek op het terrein van vroegmoderne, populaire literatuur en boekgeschiedenis. Hij leidt een Europees netwerk dat zich richt op comparatief onderzoek naar populair drukwerk in de periode 1450-1900.

E-mail: j.salman@uu.nl

Remco Sleiderink is hoogleraar Middelnederlandse letterkunde aan de Universiteit Antwerpen. De handschriftelijke overlevering en het ontstaan van literatuur in de dynamiek tussen hof en stad hebben zijn bijzondere belangstelling.

E-mail: remco.sleiderink@uantwerpen.be

Rob van der Zalm is universitair docent Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam en was als specialist Nederlandse theatergeschiedenis lange tijd verbonden aan het theatermuseum, totdat dit in 2013 noodgedwongen de deuren moest sluiten. In zijn onderzoek richt hij zich voornamelijk op de periode vanaf 1800. Projecten waar hij momenteel in participeert zijn *In reprise* en *ONSTAGE (Online Datasystem of Theatre in Amsterdam)*.

E-mail: r.g.c.vanderzalm@uva.nl

