

Van passant tot connaisseur

Een empirische studie over de interne gelaagdheid en de esthetische verwachtingen van het hedendaagse theaterpubliek

Henk Roose en Hans Waege¹

Summary

From incidental spectator to connaisseur.

An empirical analysis of the internal stratification and the aesthetic expectations of the contemporary theatre audience

In this article, we investigate whether a theatre audience can be subdivided into different segments and in how far these segments have different aesthetic expectations towards a play. Using an extensive audience survey in theatres in Ghent (2001), we distinguish three different audiences based on the frequency of attendance: the incidental spectators, the interested participants and the core audience. We show that these audiences differ in socio-demographic composition and that they attend theatres for different reasons. Moreover, they have different aesthetic expectations vis-à-vis plays. The core audience has an inclination towards unconventional and experimental theatre, while accidental spectators generally look for entertainment and escapism, with the interested participants in between. The differences between the segments are not absolute. Instead, it is better to speak of different tendencies in reasons for attendance and aesthetic preferences.

1. Inleiding

Over de samenstelling van het hedendaagse theaterpubliek is inmiddels een en ander bekend. Zowel bevolkings- als publieksonderzoek wijst uit dat de gemiddelde theaterbezoeker jonger is, een hogere opleiding en een hogere beroepsstatus heeft dan de doorsnee burger (De Haan & Knulst, 2000; Maas, Verhoeff & Ganzeboom, 1990; Roose & Waege, 2002). Deze bevindingen gaan terug op een aanzienlijke theoretische traditie met eenduidige onderzoeksresultaten (Bourdieu, 1979; DiMaggio, 1992; Ganzeboom, 1989; Holt, 1997). In dit artikel proberen we op twee manieren het profiel van de theaterbezoeker scherper te stellen op basis van publieksonderzoek.

Allereerst gaan we verder dan de ondertussen goed gedocumenteerde onderzoekslijn van de socio-demografische samenstelling van het theaterpubliek (Eversmann, van den Eynden & Spoelstra, 1993; Roose & Waege, 2002). In dit artikel gaan we namelijk dieper in op de esthetische verwachtingen die toeschouwers hebben van een toneelvoorstelling. Hiermee zitten we op

het theoretisch sterk ontwikkelde terrein van de vorming van de esthetische ervaring en een hiermee samenhangend esthetische oordeel (Csikszentmihalyi & Robinson, 1990; Mockros, 1993; Parsons, 1987). Empirische studies binnen dit domein zijn echter heel wat schaarser en met deze bijdrage proberen we die leemte alvast enigszins op te vullen.

Ten tweede verlaten we het idee van publiek als massa en vertrekken we vanuit een gedifferentieerd denken over publiek (Becker, 1984; Knulst, 1995; Laermans, 2002). In deze visie is een publiek meer dan de som van de aanwezige toeschouwers en onderkennen we het bestaan van kwalitatief verschillende deelpublieken, elk met eigen kenmerken en functies – ook ‘publieksschillen’ genoemd (Knulst, 1995: 29). Het gaat dus om een interne stratificatie van het theaterpubliek. Zo’n interne stratificatie kan zinvol zijn voor het uitwerken van een efficiënte publiekswerving en marketingbeleid (Dingena & Van der Vugt, 1998; Tesselaar, 1996). De mate waarin die publieksschillen vertegenwoordigd zijn binnen een publiek, zal onder andere afhankelijk zijn van de inhoud van een voorstelling of de grootte van de inrichtende instelling (Maas, Verhoeff & Ganzeboom, 1990). Een analyse hiervan valt echter buiten het bestek van deze bijdrage. De centrale bekommernis in dit artikel is empirisch nagaan of het hedendaagse theaterpubliek bestaat uit diverse deelpublieken die verschillen in socio-demografische samenstelling en in esthetische verwachtingen – los van concrete voorstellingskenmerken.

2. Onderzoeksvragen en theoretische perspectieven

Basisideeën over de interne gelaagdheid van het kunstenpubliek in het algemeen zijn terug te vinden bij de Amerikaanse socioloog Howard Becker. Hij onderscheidt binnen het kunstenpubliek een aantal groepen elk met hun eigen kenmerken, voorkeuren en functies (Becker, 1984). Zo bestaat volgens hem het kernpubliek of de binnenste cirkel uit mensen die professioneel met kunst bezig zijn en die zelf deel uitmaken van de *art world*.² Zij participeren het vaakst en vervullen de rol van *peer group* en *gatekeeper*: ze fungeren als een klankbord voor de makers én als een waarschuwingssysteem voor minder ervaren en ingewijde bezoekers (Laermans, 2002). Dit kernpubliek is vertrouwd met de vormkenmerken van het genre en is bereid nieuwe conventies te leren kennen. Het zijn dan ook die connaisseurs die het publiek vormen van experimentele kunst.

De minder ervaren, maar niettemin in kunst geïnteresseerde toeschouwers maken een tweede publieksgroep uit. Zij participeren meerdere keren per jaar aan kunst, maar hebben niet de vorming en/of de ervaring om alle inhoudelijke finesses en vormnuances van het medium te decoderen. Deze belangstellenden zorgen voor een economische en sociale basis: ze verzekeren de uitvoerende kunstenaars van een uitgebreid publiek waaraan ze hun werk kunnen slijten. Studenten en ex-studenten van het kunstonderwijs vormen een derde groep die overlapt met elk van de andere twee. Zo komt Becker tot zijn driedeling. Hij maakt de segmentatie van het kunstenpubliek dus op basis van een combinatie van kenmerken: professioneel of niet-professioneel met kunst bezig zijn, de ervaring (het aantal keer dat je ermee geconfronteerd wordt) en de competentie (kennis van de vormkenmerken en plaats van de kunstuiting binnen de canon).

Ook bij Knulst (1995) krijgen we qua publiekssegmentatie ongeveer dezelfde geluiden te horen. Hij ziet het hedendaagse kunstenpubliek als ‘een bolgewas met vele lagen. De kern en de binnenste schillen worden gevormd door de beoefenaren en entrepreneurs, de buitenste schil door een weinig betrokken schare van incidentele bezoekers en toevallige passanten. Tussen de kern en de buitenschil is er een geleidelijke overgang van specialisten naar ‘omnivoren’, i.e. personen met meerdere interesses.’ (Knulst, 1995: 29-30). Net zoals bij Becker gebeurt de opdeling bij Knulst op basis van professionele betrokkenheid, ervaring met kunst en competentie. In tegenstelling tot Becker voegt hij de categorie ‘toevallige passanten’ toe: een publieksgroep die slechts incidenteel aan kunst deelneemt en waarvan de participatie niet ingegeven is door een intrinsieke interesse voor kunst. Ze participeren veeleer vanuit een motivatie extern aan de kunstuiting, zoals bijvoorbeeld het plezier van een avondje uit of vanwege het gezelschap waardoor ze zijn uitgenodigd.

Laermans’ indeling van het kunstenpubliek bestaat eigenlijk uit een samenvoegen van de inzichten van Becker en Knulst (Laermans, 2002). Hij onderscheidt ruwweg drie publiekssegmenten, ook op basis van de hierboven vermelde combinatie van kenmerken. In dit geval echter krijgt de ervaring met kunst – via de frequentie van participatie – een meer prominente rol toebedeeld in de segmentatie. Laermans’ eerste schil bestaat uit ‘het kleine, in de regel hoogopgeleide *kernpubliek*. De tweede kring zijn de *belangstellende participanten*, die meerdere keren ‘acte de présence’ geven. De derde en laatste schil omvat de *incidentele bezoekers* of *deelnemers*. Die uitdrukking moet letterlijk worden genomen. Ze zijn passanten, eerder dan participanten.’ (Laermans, 2002: 175, cursivering in het origineel).

Laermans gaat dus uit van de veronderstelling dat de drie criteria op basis waarvan hij het publiek indeelt, sterk met elkaar samenhangen – maar niet noodzakelijk samenvallen. Wij gaan na of die veronderstelling gerechtvaardigd is en kiezen als basis voor onze empirische driedeling één van die criteria, namelijk frequentie van bezoek (zie ook De Haan & Knulst, 2000; Eversmann e.a., 1993). Dit is vooral een pragmatisch ingegeven keuze: het is makkelijk meetbaar en het heeft een uitgesproken relevantie voor de betrokken instellingen.

De eerste onderzoeksvraag luidt als volgt: verschillen de drie segmenten – onderscheiden op basis van hun ervaring met theater – qua socio-demografische samenstelling en bezoekmotieven? Om deze vraag te beantwoorden maken we gebruik van constructvalidering. Wanneer de typologie samenhangt met andere variabelen zoals theoretisch verwacht, dan is dit een argument ter ondersteuning van de geldigheid van de indeling. Het koppelen van participatiefrequentie via de publieksschillen aan socio-demografische kenmerken en bezoekmotieven dient bovendien een beschrijvend en verkennend doel: wat is de socio-demografische samenstelling van de publieksschillen en waarvoor komen ze naar theater?

Uit de theoretische literatuur kunnen we een aantal hypothesen afleiden. Het kernpubliek zou hoger opgeleid zijn, vooral beroepshalve met theater bezig zijn en participeren vanuit een diepgaande interesse voor de theatermakers en hun werk. Belangstellende participanten nemen ook deel vanuit een intrinsieke interesse voor het genre, zij het niet vanuit de beroepssfeer. Passanten ten slotte, zijn minder geïnteresseerd in toneel zelf, maar in wat een avondje uit te bieden heeft: de uitstap, het sociale contact met vrienden, een drankje... Over de socio-demo-

grafische samenstelling van de publieksschillen wordt weinig gespecificeerd. De belangrijkste hypothese die we uit de theoretische literatuur kunnen afleiden, is het hogere opleidingsniveau van het kernpubliek.

De tweede onderzoeksvraag situeert zich op het domein van de esthetische beleving: hangt ervaring met theater samen met een kwalitatief verschil inzake theaterbeleving? Hebben de verschillende publieksschillen verschillende verwachtingen ten aanzien van een toneelstuk? Als dit zo is, hebben we opnieuw een argument van constructvalidering voor de typologie.

Voor de theorievorming over esthetische verwachtingen tegenover een tekst baseren we ons op Van Heusden en Jongeneel (1993) en J.J.A. Mooij (1979). Deze auteurs onderscheiden in het algemeen een reeks verwachtingen die ze koppelen aan de semiotische functies van literatuur – in dit geval theater. Ze maken een onderscheid tussen magische, cognitieve, normatieve en mimetische functies. De magische functie verwijst naar het potentieel meeslepende karakter van theater, naar een mogelijkheid om via theater op te gaan in een andere wereld en mensen te laten meedrijven in de dramatische illusie. Als iemand een toneelstuk waardeert omdat het informatie verschaft over gebeurtenissen uit het verleden of heden, dan wordt theater beoordeeld volgens zijn cognitieve functie. Toneel dient in de eerste plaats tot kennisoverdracht – met duidelijkheid, onpartijdigheid en waarheidsgetrouwheid als basis. De normatieve functie van theater verwijst naar het normgevende karakter ervan. Toneel is de drager van een morele boodschap over hoe de wereld zou moeten functioneren. Het theatrale gebeuren moet zo een welbepaalde normatieve of ideologische les uitdragen. De mimetische functie ten slotte, stuurt de beoordeling in functie van de wijze waarop met behulp van toneelmatige middelen de omgang met werkelijkheid wordt gerepresenteerd. Die omgang nodigt de toeschouwer uit om betekenis te gaan zoeken in de specifieke syntaxis en semantiek van het toneelstuk door het te vergelijken met andere – al dan niet gelijksoortige – toneelwerken en bij uitbreiding met andere kunstuitingen. Deze verwachtingen veronderstellen een zekere voorkennis en zijn het beste gediend met confronterende, niet-conventionele stukken. Zolang alles immers zijn gewone betekenis heeft en niet anders is dan wij verwachten, is onze omgang met de werkelijkheid ook niet problematisch. Ambigüiteit of meerduidigheid zijn de kernwoorden van het mimetische waardeoordeel.

Om het verband tussen ervaring met theater en esthetische verwachtingen te kunnen leggen, bedienen we ons van cognitieve theorieën over de esthetische ervaring (Child & Iwao, 1968; Csikszentmihalyi & Robinson, 1990; Mockros, 1993; Parsons, 1987). Deze theorieën vertrekken van de idee dat onze esthetische gevoeligheid zowel beïnvloed wordt door onze alledaagse omgang met de wereld als door onze specifieke ervaring met kunst. De laatste is hierin evenwel het belangrijkste – naast leeftijd en opleiding (Mockros, 1993; Parsons, 1987). De richting van deze preferenties blijkt bovendien een systematisch traject af te leggen over verschillende fasen (Parsons, 1987). Volgens Parsons evolueren voorkeuren en verwachtingen van louter toevallige appreciatie naar aandacht voor realisme en utilitaire kwaliteiten van het werk.³ In een derde fase gebeurt de appreciatie op basis van de mate waarin en de intensiteit waarmee kunst emotioneel aangrijpt om te culminereren in een interesse voor vormkenmerken, stijl en techniek – de criteria van de laatste fase.

Het verband tussen de fasen van Parsons en de semiotische functies, zoals omschreven door Van Heusden en Jongeneel (1993), is nu makkelijk te leggen. De magische en cognitieve functie zijn onderdeel van de meer ‘primitieve’ set van verwachtingen, terwijl de mimetische functie belangrijk is op het einde van het ontwikkelingstraject. Normatieve verwachtingen worden binnen het theoretische raamwerk van Parsons eigenlijk verwaarloosd en die zullen we hier exploratief behandelen.

Hoewel Parsons de invloed van veldspecifieke ervaringen op de esthetische ontwikkeling centraal stelt, wordt de invloed van het alledaagse op esthetische verwachtingen en oordeel, zoals Bourdieu en Holt die benadrukken (Bourdieu, 1979, Holt, 1997; Holt, 1998), niet verworpen. Bourdieu verbindt verschillen in smaakpatronen immers – via de zogenaamde *habitus* – met een aantal kenmerken van de economische en sociale omstandigheden waarin mensen leven. Mensen die in hun omgeving voortdurend geconfronteerd worden met materiële zorgen, met een gebrek aan geld bijvoorbeeld, zullen die kwaliteiten belangrijk achten die deze materiële besommeringen op afstand kunnen houden. Ze zullen dan ook kunstuitingen waarderen die een praktisch nut hebben. Esthetische preferenties worden in dit opzicht gevormd door een voorkeur voor het noodzakelijke – dit is de zogenaamde ‘*goût de nécessité*’ (Bourdieu, 1979: 198). Mensen die niet dagelijks geconfronteerd worden met materiële besommeringen, vertonen een zekere afkeer tegenover de smaak van het noodzakelijke en ontwikkelen een speelse, een meer esthetische dispositie tegenover kunst.

Als we deze inzichten toepassen op theater, kunnen we de volgende hypothesen formuleren als antwoord op de tweede onderzoeksvraag (hebben de verschillende deelpublieken – onderscheiden op basis van frequentie van bezoek – verschillende verwachtingen ten aanzien van een toneelstuk?):

- (1) We verwachten een negatief verband tussen bezoekfrequentie en de score op magische en cognitieve verwachtingen, gecontroleerd voor geslacht, leeftijd en opleidingsniveau. Tussen bezoekfrequentie en de mimetische functie voorspellen we een positieve associatie, los van geslacht, leeftijd en opleidingsniveau. De analyses in verband met het gepercipieerde belang van de normatieve functie zullen exploratief zijn;
- (2) We vermoeden een positief verband tussen opleidingsniveau en de mimetische functie, gecontroleerd voor ervaring met theater, geslacht en leeftijd. We verwachten daarnaast ook een negatief verband tussen opleidingsniveau en cognitieve en magische verwachtingen.

3. Methode

3.1 Steekproeftrekking en dataverzameling

De data voor deze bijdrage zijn afkomstig van een publieksonderzoek dat de Onderzoeksgroep Methodologie van de Universiteit Gent heeft verricht in drie Gentse theaterinstellingen tussen zeven februari en drie maart 2001 (Roose & Waege, 2002). Via een clustersteekproef werden 1921 theaterbezoekers bevraagd, gespreid over 24 voorstellingen van professionele gezelschappen. Het gemiddelde responspercentage bedraagt 49 procent.

De drie geselecteerde theaters, namelijk Nieuwpoorttheater, Kunstencentrum Vooruit en Publiekstheater, zijn representatief voor het professioneel, gesubsidieerd toneelaanbod in Gent. We hebben de data gewogen zodat de proportie toeschouwers per instelling in de steekproef evenredig is aan het aantal werkelijke toeschouwers per instelling in de populatie tijdens het jaar 2000. We deden dit op basis van publiekscijfers die de betrokken instellingen ons ter beschikking hebben gesteld.

3.2 Variabelen

Ervaring met theater. De frequentie van theaterbezoek tijdens de twaalf maanden voorafgaand aan het moment van bevraging gebruiken we als indicator voor ervaring met theater. Ze is tegelijk de basis voor de empirische segmentatie (zie tabel 1). Een eerste schil omvat de toeschouwers die het afgelopen jaar geen enkele theatervoorstelling hebben bijgewoond (de voorstelling waarop ze werden bevraagd niet inbegrepen). Dit zijn de passanten. De tweede groep – de belangstellende participanten – is minimaal één tot maximaal negen keer naar een voorstelling geweest. Het kernpubliek heeft het afgelopen jaar minstens tien keer ‘acte de présence’ gegeven en is hiermee het meest ervaren publieksdeel. De achterliggende reden van de keuze voor tien als cutting point ligt in het idee dat het kernpubliek – als connaisseurs – minstens maandelijks een voorstelling moet bijwonen (met de spreiding van de theaterbezoeken over het seizoen kunnen we hier jammer genoeg geen rekening houden).

Tabel 1: Bezoekfrequentie tijdens de afgelopen 12 maanden als indicator voor ervaring met theater

Schillen	Bezoekfrequentie theater	n	%
Passanten	$f = 0$	196	11,1
Participanten	$0 < f \leq 9$	1.047	59,1
Kernpubliek	$f > 9$	527	29,8
Totaal		1.921	100,0
Missing		151	

BRON: Publieksonderzoek theaters en musea in Gent, 2001.

Er zijn twee redenen voor de hercodering van deze aanvankelijk metrische variabele tot drie categorieën. Allereerst en allerbangrijkst vindt deze driedeling makkelijk aansluiting bij de theoretische literatuur over differentiatie binnen het kunstenpubliek. De onderzoeksvragen houden precies de constructvalidering in van deze driedeling. Ten tweede blijkt uit de frequentieverdeling van de variabele (tabel niet opgenomen) dat respondenten het kenmerk als ordinaal interpreteren. De verkregen antwoorden zijn niet exact metrisch, maar geven eigenlijk grootteordes weer met duidelijke antwoordpieken op ‘vijf’, ‘tien’, ‘twintig’.

Tabel 2: *Patroonmatrix van esthetische verwachtingen na factoranalyse met Promax-rotatie*

Factoren	Items	1	2	3	4	5
Magisch: emotivistisch	1 Ontroerend	0,74	-0,03	-0,03	0,04	0,02
	2 Emotioneel aangrijpend	0,89	-0,04	-0,09	0,02	0,05
	3 Inleven in personages	0,49	0,14	0,13	-0,00	-0,08
Magisch: escapistisch	4 Alledaagse bekommernissen vergeten	0,01	0,53	-0,03	0,01	0,04
	5 Ontspannend	-0,06	0,94	-0,02	0,02	0,02
	6 Komisch	0,19	0,38	0,11	-0,02	0,00
Cognitief	7 Realistisch	0,03	0,03	0,73	0,03	-0,10
	8 Voorspelbaar	-0,06	0,08	0,49	0,06	-0,13
	9 Bedoelingen toneelmaker duidelijk	0,01	0,07	0,52	-0,10	0,18
Normatief	10 Voorkennis vereist	-0,04	-0,20	0,58	0,05	0,14
	11 Politieke boodschap	0,02	-0,10	0,08	0,62	-0,08
	12 Kritisch commentaar op actualiteit	-0,07	0,11	-0,03	0,69	0,10
Mimetisch	13 Inzicht in sociale contacten	0,20	0,05	0,01	0,50	-0,05
	14 Vernieuwend	-0,05	0,06	0,01	-0,03	0,65
	15 Origineel qua encscenering	0,17	0,04	0,04	-0,11	0,62
	16 Uitdagen theaterconventies	-0,07	-0,05	-0,04	0,27	0,54

BRON: Publicksonderzoek theaters en musea in Gent, 2001.

Esthetische verwachtingen. Een eenvoudig meetinstrument om esthetische verwachtingen in kaart te brengen is niet voorhanden. De bestaande vragenreeks van Csikszentmihalyi en Robinson (1990) is complex en veronderstelt een te grote vertrouwdheid met kunst en kunstbeleving. De variabelen in dit onderzoek zijn gebaseerd op een nieuw ontwikkelde vragenreeks bestaande uit 29 Likert-items met een 6-puntschaal. De vragenreeks peilt welke aspecten toeschouwers belangrijk vinden in een toneelvoorstelling. Na exploratieve factoranalyse houden we 16 items over resulterend in vijf factoren, die makkelijk binnen het theoretische raamwerk van Van Heusden en Jongeneel (1993) geïnterpreteerd kunnen worden.⁴ De patroonmatrix is weergegeven in tabel 2. De correlaties tussen de factoren zijn opgenomen in het appendix achterin.

De eerste twee factoren indiceren elk een aspect van de magische verwachtingen. De eerste factor duidt op een emotivistische verwachting (Mooij, 1979), op het zich al dan niet kunnen inleven in de fictieve personages en – via identificatie – aangegrepen en ontroerd te worden. De tweede factor geeft een escapistische verwachting weer. Iemand prijst toneel niet vanwege zijn gevoelsmatige uitwerking, maar omdat het ontspannend, humoristisch is en even de alledaagse bekommernissen doet vergeten. Dit is theater als *entertainment*.⁵ Factor drie verwijst naar het realistische aspect van de cognitieve verwachtingen (vergelijk Mooij, 1979): het gebeuren op het podium moet in meer of mindere mate een spiegel zijn van wat de toeschouwer in zijn werkelijke omgeving kent en ervaart. De vierde factor verwijst naar de normatieve verwachtingen, naar de mate waarin de toeschouwer een maatschappijkritische kijk en sociaal engagement van theater belangrijk vindt. Factor vijf of de mimetische verwachting ten slotte, geeft aan dat de beoordeling al dan niet gestuurd wordt door de wens tot experiment en/of vernieuwing. Het uitdagen van de theaterconventies en de originaliteit van de regie verwijzen beide naar een verwachting om de toneelmatige omgang met de werkelijkheid te problematiseren. We hebben voor elke factor de gemiddelde itemscores gebruikt, zodat we makkelijk interpreteerbare cijfers krijgen, gaande van één tot en met zes, ofwel van ‘zeer onbelangrijk’ tot en met ‘zeer belangrijk’.

Bezoekmotivatie. Deze variabele verwijst naar de redenen om een toneelvoorstelling bij te wonen – wat Letty Ranshuysen bezoekdoelen, -redenen en -motieven noemt (Ranshuysen, 1999). Op basis van een vragenreeks met 12 items onderscheiden we vier hoofdredenen, verkregen via factoranalyse.⁶

Tabel 3: *Patroonmatrix van bezoekmotivatie na factoranalyse met Promax-rotatie*

Factoren	Items	1	2	3	4
Intrinsiek: voorstelling	1 Vanwege de tekst	0,46	-0,01	0,06	-0,07
	2 Vanwege de regisseur	0,68	0,02	0,01	0,03
	3 Vanwege bepaalde acteurs	0,75	0,10	-0,06	0,01
	4 Vanwege het theatergezelschap	0,53	0,28	-0,10	0,04
Intrinsiek: algemeen	5 Theaterliefhebber	0,01	0,58	0,18	0,01
	6 Volgen van programmering van het huis	-0,02	0,82	-0,02	-0,00
Beroepsmatig	7 Vanwege mijn beroep	-0,05	0,13	0,73	0,02
Extrinsiek: genrevreemd	8 Aangeraden door iemand	0,08	-0,22	0,14	0,57
	9 Om er gezellig uit te zijn	-0,24	0,19	-0,15	0,50

Tabel 3: (Vervolg)

Factoren	Items	1	2	3	4
	10 Vanwege aandacht in de media	0,07	0,21	-0,01	0,60
	11 Meegevraagd door iemand	-0,13	-0,24	-0,04	0,58
	12 Omdat er vaak over gepraat wordt	0,13	0,03	0,05	0,72

BRON: Publiksonderzoek theaters en musea in Gent, 2001.

Een eerste factor duidt op bezoekmotivaties eigen aan de bezochte voorstelling, zoals belangstelling voor de tekst, regisseur, acteur(s) en uitvoerend gezelschap. Factor twee geeft een meer algemeen ‘theatrale’ bezoekmotivatie weer: het al dan niet hebben van een algemene interesse voor toneel en voor de programmering van de inrichtende instelling. De derde factor bevat maar één item en verwijst naar beroepsmatige bezoekredenen. Hiermee refereren we aan de aan- of afwezigheid van een artistiek professionele motivatie. Factor vier ten slotte, is een bezoekmotivatie extern aan het artistieke. Ze heeft te maken met het sociale gebeuren rondom een toneelvoorstelling: de aandacht in de media, vrienden of kennissen die de voorstelling hebben aangeraden of omdat er vaak over gepraat wordt. Ook hier maken we gebruik van de gemiddelde itemscores.

Socio-demografische kenmerken. Naast geslacht en leeftijd (in jaren) hebben we twee socio-demografische kenmerken opgenomen, met name opleidingsniveau en dagactiviteit. Opleiding operationaliseren we als het hoogst behaalde diploma, gehercodeerd tot een dichotome variabele vanwege de te geringe spreiding in opleidingsniveau binnen het theaterpubliek: bijna iedereen heeft minstens een diploma hoger secundair onderwijs behaald. Een eerste groep heeft ten hoogste een diploma hoger secundair onderwijs, de andere groep heeft een hogere opleiding genoten, dat wil zeggen, ofwel een universitaire studie ofwel hoger onderwijs buiten de universiteit (kortweg: HOBu). Dagactiviteit is herleid tot een trichotome variabele: het volgen van dagonderwijs, betaald werken en gepensioneerd/werkloos/huisvrouw of -man zijn.

4. Analyse

Tabel 4 toont de socio-demografische samenstelling van de drie publieksschillen. Terwijl de geslachtsverhouding bij de passanten nagenoeg gelijk is, zien we bij het kernpubliek – en nog meer bij de participanten – een lichte oververtegenwoordiging van vrouwen, respectievelijk 54,2 en 58,9 procent.

Qua leeftijd zien we vooral verschillen tussen de buitenste publieksschil en de twee binnenste. Toeschouwers die zelden of nooit een theatervoorstelling bijwonen, zijn namelijk jonger

Tabel 4: Socio-demografische samenstelling van het theaterpubliek per publieksschil

Variabele	Passanten		Participanten		Kernpubliek		Significantie	Bevolking	
	n	%	n	%	n	%		n	%
Geslacht							$\chi^2 = 6,22$, df = 2, p = 0,045		
Man	97	49,2	430	41,1	241	45,8		698	51,9
Vrouw	100	50,8	616	58,9	285	54,2		647	48,1
Leeftijd							$\chi^2 = 35,19$, df = 10, p = 0,0001		
16 – 24	63	32,3	268	25,6	109	20,7		196	14,6
25 – 34	61	3,3	215	20,51	36	25,8		219	16,3
35 – 44	25	12,8	196	18,7	90	17,1		256	19,0
45 – 54	34	17,4	219	20,9	102	19,4		255	19,0
55 – 64	9	4,6	123	11,7	74	14,0		180	13,4
65 en ouder	3	1,5	26	2,5	16	3,0		239	17,8
Opleiding							$\chi^2 = 11,29$, df = 2, p = 0,004		
Tot en met hoger secundair	90	46,4	430	41,3	180	34,2		996	76,7
HUBO of universiteit	104	53,6	612	58,7	346	65,8		303	23,3
Dagactiviteit							$\chi^2 = 14,24$, df = 4, p = 0,007		
Student	57	29,5	238	23,0	98	18,7		117	8,1
Gepensioneerd/ werkloos/huisvrouw	17	8,8	152	14,7	88	16,8		598	41,2
Betaald werkend	119	61,7	645	62,3	339	64,6		735	50,7

BRON: Publieksonderzoek theaters en musea in Gent, 2001 en Survey Administratie Planning en Statistiek, 2000 (voor de cijfers over de bevolking).

dan de rest van het theaterpubliek. 63,6 procent van de passanten is jonger dan 34 jaar tegenover 46,1 en 46,5 procent bij de meer ervaren groepen. Ook vergelijking van de gemiddelde leeftijd geeft eenzelfde beeld weer. Zo bedraagt die voor de passanten 33 jaar ($s = 13$), voor de participanten 37,5 jaar ($s = 14,4$) en voor het kernpubliek 38,4 jaar ($s = 14,3$).

De verwachting die we hadden met betrekking tot opleidingsniveau – met name dat het

kernpubliek het hoogst opgeleid zou zijn – zien we bevestigd door de uitkomsten. 65,8 procent heeft een hogere opleiding genoten tegenover 58,7 procent bij de participanten en 53,6 procent bij de passanten. Het percentage toeschouwers met een hogere opleiding is in alle segmenten hoog in vergelijking met de verdeling in de bevolking, waar dat percentage om en nabij de 20 procent bedraagt (Roose & Waeghe, 2002). Ook in de groep passanten, waarvan we zouden verwachten dat de samenstelling meer gelijklopend is aan die van de bevolking, is de sociale kloof qua participatie groot. Theaterbezoek blijft een vrijetijdsbesteding voor hoger opgeleiden.

De data in verband met dagactiviteit tonen dat mensen met betaald werk in alledrie de publieksschillen het sterkst vertegenwoordigd zijn: 61,7 procent bij de passanten, 62,3 procent bij de participanten en 64,6 procent bij het kernpubliek. Ook het percentage gepensioneerden/werklozen/huismannen/-vrouwen stijgt naarmate we meer naar de binnenste schil gaan. Het omgekeerde is het geval met de proportie studenten: van 29,5 over 23,0 naar 18,7 bij het kernpubliek. Bij een veralgemening naar hét theaterpubliek moeten we voorzichtig zijn. Het feit dat Gent een universiteitsstad is met de hoogste concentratie aan hogescholen in Vlaanderen kan deze frequentieverdelingen beïnvloeden.

Via een MANOVA (Multivariate ANalysis Of VAriance) gaan we na of de verschillende publiekssegmenten gemiddeld genomen andere bezoekmotivaties hebben. Een MANOVA onderzoekt of er significante verschillen zijn tussen gemiddeldes van groepen voor iedere afhankelijke variabele, terwijl er rekening wordt gehouden met correlaties tussen die afhankelijke variabelen. De multivariate test tegen de nulhypothese (Pillai-Bartlett Trace = 0,246, $F = 61,85$, $df = 8$, $p < 0,001$) is significant, wat betekent dat op één van de variabelen de groepsgemiddeldes van elkaar verschillen.

Tabel 5: *Publieksschillen en bezoekmotivatie (schaal van 1 tot en met 6). Gemiddeldes op basis van MANOVA.*

	Voorstellings- specifieke bezoekmotivatie	Genre- specifieke bezoekmotivatie	Beroeps- matige bezoekmotivatie	Genre- vreemde bezoekmotivatie
Passant	3,03***	2,73***	1,87	3,14
Participant ^a	3,44	3,64	1,99	3,09
Kernpubliek	3,84***	4,41***	2,79***	2,70***

*** = $p < 0,001$ (via t-test met referentiegroep).

^a Fungeert als referentiegroep.

BRON: Publiksonderzoek theaters en musea in Gent, 2001.

Als we de scores per deelpubliek bekijken, zien we dat het kernpubliek gemiddeld genomen de genrespecifieke bezoekmotivatie als belangrijkste naar voren schuift (4,41). De liefde voor het genre vormt bij hen dus de primaire reden om een toneelvoorstelling bij te wonen – niet geheel

onverwacht uiteraard. Ook voorstellingsspecifieke redenen zijn belangrijk (3,84). Beroepsmatige en genrevreemde motieven sluiten de rij af, respectievelijk 2,79 en 2,70.

Bij de belangstellende participanten komt eenzelfde beeld naar voren, zij het minder uitgesproken dan bij het kernpubliek. Ook zij wonen een voorstelling hoofdzakelijk bij vanuit een intrinsieke interesse voor theater. Toch vinden ze genrevreemde motieven niet geheel onbelangrijk, althans in vergelijking met het kernpubliek (3,09 versus 2,70). Beroepsmatige motieven scoren bij hen het laagst (1,99).

Bij de passanten zien we een uitgesproken ander patroon wat bezoekmotivatie betreft. De passanten, die zo'n 10 procent van het totale publiek uitmaken, komen vooral naar theater om er eens gezellig uit te zijn, omdat ze zijn meegevraagd, omdat er vaak over gepraat wordt, etc.: 3,14 is namelijk hun hoogste score. Zij komen dus in mindere mate omwille van de tekst, de regisseur, de acteur(s) of het theatergezelschap in tegenstelling tot het kernpubliek en de belangstellende participanten (respectievelijke significante verschillen van 0,81 en 0,41). Ook beschouwen ze zichzelf in mindere mate als liefhebbers van het genre (gemiddelde score van 2,73), zoals dat bij de overige twee groepen wel duidelijk het geval is – met het kernpubliek als uitschieter.

De hypothese als zou enkel het kernpubliek professioneel met toneel bezig zijn, vindt enige bevestiging in de data. Niet dat zij beroepsmatige motieven als zeer belangrijk beschouwen – de liefde voor het genre is hun immers veel belangrijker – maar ze scoren wel beduidend hoger dan de passanten (een verschil van 0,92) en de participanten (een verschil van 0,80). De binnenste publiekscirkel kan inderdaad gezien worden als een onderdeel van de *art world*, zoals Becker betoogt (1984) – als een groep connaisseurs die vanuit hun professionele betrokkenheid en liefde voor het genre voor een trouwe en kritisch ingestelde aanhang zorgt.

Samenvattend, een empirische segmentatie van het theaterpubliek in drie groepen op basis van bezoekfrequentie lijkt gerechtvaardigd. Het feit dat de diverse segmenten verschillen op een reeks pertinente kenmerken is een argument van constructvalidering. Bovendien levert het een surplus aan informatie op in vergelijking met een profiel van de bezoeker louter op basis van publieksgemiddeldes (Roose & Waage, 2002). Zo'n analyse nivelleert immers alle interne verschillen binnen het publiek en versluiert als het ware de variabiliteit, een variabiliteit die in het kader van een aangepaste publiekswerving goed kan uitgespeeld worden. Op maat gesneden publiciteitsstrategieën behoren dan bijvoorbeeld tot de mogelijkheden.

Wanneer we expliciet het bestaan onderkennen van publieksschillen, krijgen we – zoals gezegd – een gedifferentieerder beeld van het hedendaagse theaterpubliek. Passanten of personen die slechts sporadisch een toneelvoorstelling bijwonen, blijken jonger en minder hoog opgeleid dan de rest van de toeschouwers. Ze komen niet zozeer vanuit een intrinsieke interesse voor het theater, maar omwille van genrevreemde redenen. Er eventjes gezellig uit zijn, uitgenodigd zijn door iemand of de aandacht in de media voor het stuk zijn hiervan enkele voorbeelden. In de groep belangstellende participanten zijn vrouwen oververtegenwoordigd, ze zijn doorgaans iets ouder en hoger opgeleid dan de passanten. Ook zij vinden een gezellig avondje uit belangrijk als bezoekmotivatie, maar het zijn toch de voorstellings- en genrespecifieke motivaties die bij hen de doorslag geven voor een bezoek. Beroepsmatige redenen voor deelname

zijn minder aan hen besteed. In het kernpubliek – oftewel de connaisseurs, de leden van de *art world* – zijn vrouwen lichtjes oververtegenwoordigd en zijn de hoger opgeleiden sterk in de meerderheid. Ze zijn iets ouder dan de rest van de toeschouwers en bestaan uit relatief minder studenten en meer gepensioneerden/werklozen/huisvrouwen/-mannen. Deze publieksgroep, die een kleine 30 procent uitmaakt van het totale theaterpubliek, participeert hoofdzakelijk uit liefde voor het theater en uit interesse voor tekst, regisseur, acteur(s) en toneelgezelschap. Verder blijkt hun professionele betrokkenheid met toneel als bezoekmotief belangrijker dan bij de rest van de toeschouwers. Genrevreemde bezoekenredenen doen bij deze ervaren bezoekers minder ter zake.

De verschillen tussen de diverse publiekssegmenten zijn echter niet ontstellend groot. Er is veeleer sprake van nuanceverschillen, van een lichte voorkeur voor deze of gene reden voor ‘een avondje theater’. De verschillen tussen de publiekssegmenten mogen dus niet verabsoluteerd worden. De personen uit de diverse publiekssegmenten zijn geen compleet andere toeschouwers. De verschillen geven niettemin een neiging aan, een nuance in de beleving van een toneelavond.

In het tweede deel van de analyse behandelen we het verband tussen ervaring met theater en verschillen in esthetische beleving. Tabel 6 vormt een eerste verkenning van de data en toont de gemiddelde somscores voor elk type esthetische verwachting per publieksschil (via MANOVA).

Tabel 6: Publieksschillen en esthetische verwachtingen (schaal van 1 tot en met 6). Gemiddeldes op basis van MANOVA.

	Emotivistisch	Escapistisch	Cognitief	Normatief	Mimetisch
Passant	3,85	3,97	2,65	3,29**	3,67***
Participant ^a	3,89	4,05	2,70	3,48	3,98
Kernpubliek	3,84	3,72***	2,62*	3,62**	4,32***

* = $p < 0,05$; ** = $p < 0,01$; *** = $p < 0,001$ (via t-test met referentiegroep).

^a Fungeert als referentiegroep.

BRON: Publieksonderzoek theaters en musea in Gent, 2001.

Als we de gemiddeldes in absolute termen binnen elk deelpubliek bekijken, zien we dat het kernpubliek de mimetische functie van theater als de belangrijkste beschouwt (4,32), tegenover de beide andere groepen die escapisme als esthetische voorkeur naar voren schuiven (passanten scoren hierop 3,97, participanten 4,05). Bij de participanten komen de mimetische verwachtingen wel als tweede uit de bus (3,98) tegenover de emotivistische bij de passanten (3,85). Bij de passanten komt de mimetische verwachting pas op de derde plek. We zien met andere woorden het belang afnemen van de mimetische functie ten voordele van de escapistische naarmate we de buitenste publieksschil naderen. De meest ervaren bezoekers verwachten van een theatervoorstelling dus in de eerste plaats dat ze plezier zullen beleven aan de confrontatie met een ori-

ginele encenering of met een vernieuwend en onconventioneel stuk. De andere deelpublieken vinden dat minder cruciaal en verwachten dat theater hen allereerst vervoert en ontspant. Niet dat het kernpubliek en de rest absoluut tegengesteld zijn aan wat ze belangrijk achten in een toneelstuk. De verschillen zijn niet ontzettend groot en wijzen opnieuw op nuanceverschillen in theaterbeleving. Het kernpubliek bijvoorbeeld hecht eveneens belang aan escapisme (én emotivisme) en de passanten/participanten vinden de mimetische functie niet onbelangrijk. Er is dus geenszins sprake van een absolute tweedeling tussen inspanning en ontspanning, zoals het klassieke Bildungsideaal voorhoudt: 'kunst kost moeite, dus wat geen moeite kost en bovendien nog eens plezierig en ontspannend is, kan geen kunst zijn' wordt hier niet bevestigd (de Swaan, 1986; Van Eijck, de Haan & Knulst, 2002). De normatieve en cognitieve verwachtingen ten slotte, worden door alle deelpublieken als minder belangrijk beschouwd.

Via tabel 7 komen we tot een interpretatie in conditionele termen. Hiervoor gebruiken we MANCOVA (Multivariate ANALysis Of COVariance), een techniek die gemiddeldes tussen groepen vergelijkt – in ons geval gemiddelde scores op esthetische verwachtingen tussen publieksschillen – terwijl ook metrische controlevariabelen in rekening gebracht kunnen worden (Bray & Maxwell, 1985). Deze techniek is vergelijkbaar met multivariate dummy-regressieanalyse (Hardy, 1993). We vergelijken namelijk de scores op de verwachtingen tussen de publieksschillen gecontroleerd voor de andere variabelen, in casu geslacht, leeftijd (in jaren) en opleiding – en komen tot een toetsing van de hypothesen. Dagactiviteit hebben we uit de analyse geweerd omdat de variabele te ruw is als indicator voor beroepstoestand. Bovendien geeft onderzoek aan dat de verklaaringskracht ervan op kunstbeleving gering is (DiMaggio & Useem, 1980; Ganzeboom, Kraaykamp & Kalmijn, 1987; Van Eijck, 2001). Via stapsgewijze achterwaartse eliminatie (op basis van F-tests met $\alpha = 0,025$ als criterium) hebben we besloten om één interactie-effect op te nemen, namelijk bezoeksfrequentie*geslacht. De Pillai-Bartlett Trace is 0,082 ($F = 15,73$, $df = 10$, $p < 0,001$) en dat betekent dat de groepsgemiddeldes op één van de verwachtingen van elkaar verschillen.

Tabel 7 toont de verschillen in gemiddelde scores op elk van de esthetische verwachtingen voor elke categorie van de variabelen. Zo geeft het intercept de score weer van de referentiecategorie (dit is een vrouwelijke participant van gemiddelde leeftijd of 37,5 jaar, die een hogere opleiding heeft genoten). De andere scores zijn gemiddelde afwijkingen ten opzichte van deze referentiecategorie.

Het voorspelde positieve verband tussen ervaring met theater en mimetische verwachtingen, zoals vermeld in hypothese 1, wordt ondersteund door de data. De gemiddelde scores stijgen naarmate je de binnenste publieksschil nadert. Het significante interactie-effect, namelijk 0,24, duidt er echter op dat dit verband verschilt naar geslacht. Zo zijn de verschillen tussen de diverse segmenten minder uitgesproken bij vrouwen dan bij mannen. Vrouwelijke passanten scoren gemiddeld 3,80 en het vrouwelijke kernpubliek gemiddeld 4,35, terwijl die scores bij mannen respectievelijk 3,58 (of $4,12 + (-0,30) - 0,32 + 0,08$) en 4,29 (of $4,12 + (-0,30) + 0,23 + 0,24$) zijn. Een hogere bezoeksfrequentie – meer veldspecifieke ervaring dus – doet dus het geslachtsverschil in mimetische verwachtingen teniet. Samengevat, de data wijzen op een duidelijk positief lineair verband tussen veldspecifieke ervaring en de wens om vernieuwende en

Tabel 7: *Ervaring met theater en esthetische verwachtingen (schaal van 1 tot en met 6): gemiddeldes en afwijkingen op basis van MANCOVA.*

	Emotivistisch	Escapistisch	Cognitief	Normatief	Mimetisch
Intercept	4,04***	4,12***	2,61***	3,55***	4,12***
Bezoekfrequentie ^a					
Passant	0,08	0,01	0,03	-0,12	-0,32***
Kernpubliek	-0,11°	-0,31***	-0,13**	0,05	0,23***
Geslacht ^b					
Man	-0,32***	-0,19**	-0,20***	-0,13*	-0,30***
Leeftijd	0,01***	0,003°	0,02***	0,004**	0,001
Opleiding ^c					
Tot en met hoger secundair	-0,01	0,05	0,28***	-0,03	-0,03
Bezoekfrequentie* geslacht					
Passant*man	-0,14	-0,15	-0,03	-0,08	0,08
Kernpubliek*man	0,14	-0,05	0,12	0,18*	0,24**
R ² (in %)	3,1	3,7	11,4	2,1	6,9

° = $p < 0,10$; * = $p < 0,05$; ** = $p < 0,01$; *** = $p < 0,001$.

^a Participanten zijn referentiegroep.

^b Vrouwen zijn referentiegroep.

^c Personen met een hogere opleiding (universiteit of HOBu) zijn referentiegroep.

BRON: Publieksonderzoek theaters en musea in Gent, 2001.

theatraal uitdagende stukken te zien, een verband dat meer uitgesproken is bij mannen dan vrouwen.

Deels in lijn met de eerste hypothese is dat het belang van escapisme – als onderdeel van de magische functie – verschilt tussen het kernpubliek en de rest van de toeschouwers en dit zowel bij mannen als bij vrouwen (het interactie-effect is niet significant). Bezoekfrequentie hangt dus samen met het al dan niet belangrijk vinden dat een toneelvoorstelling ontspannend is en mensen even laat opgaan in een andere wereld. Opmerkelijk hier is opnieuw de invloed van geslacht: mannelijke participanten bijvoorbeeld vinden escapisme gemiddeld genomen minder belangrijk dan vrouwelijke participanten. Het verschil gaat van 4,12 naar 3,93. De grootte van dit verschil is niet indrukwekkend maar niettemin statistisch significant. Min of meer hetzelfde geslachtsverschil vinden we trouwens terug bij de andere deelpublieken. Deze voorliefde van vrouwen voor meer escapistische kunst en entertainment komt ook naar voren in andere empirische onderzoeken. Zo is er bijvoorbeeld de Australische replicatie van Bourdieu's *La Distinction*, waaruit blijkt dat vrouwen meer hun voorkeur uitspreken voor romantische en escapistische literatuur en voor dito films (Bennett, Emmison & Frow, 1999). Deze geslachts-

verschillen kunnen binnen het theoretische raamwerk van de esthetici of Bourdieu echter nauwelijks gekaderd worden. Pogingen tot verklaring ervan zijn dan ook zeldzaam. Hiervoor moeten we terugrijpen naar algemene sociobiologische en sociologische theorieën over geslachtsverschillen inzake emotionele beleving (Grossman & Wood, 1993; Kring & Gordon, 1998). We kunnen binnen het bestek van deze bijdrage hieraan geen verdere aandacht besteden. Wel is het één van de theoretische hiaten binnen het onderzoeksdomein en het verdient als dusdanig een plaats op de onderzoeksagenda (Katz, 1991).

De gemiddelde scores op de meer emotionele component van de magische verwachtingen verschillen niet tussen de diverse deelpublieken, tenzij op het randje van statistisch significant tussen de participanten en het kernpubliek, namelijk $-0,11$. De verschillen zijn dermate klein dat we kunnen besluiten dat bezoeksfrequentie geen samenhang vertoont met het belang dat toeschouwers hechten aan de emotionele component van theater, een verwerping van de eerste hypothese. Iedere publieksschil vindt het belangrijk dat een voorstelling aangrijpend of ontroerend is. Geslacht en leeftijd blijken hier trouwens belangrijkere predictoren: vrouwen vinden deze component gemiddeld belangrijker dan mannen (een verschil van $0,32$) en er is een positief verband tussen leeftijd en emotivistische beleving.

Tussen de cognitieve functie en bezoekservaring bestaat een zwak negatief verband, niettemin een verband zoals de eerste hypothese postuleert. Er is vooral een verschil – net zoals bij beide magische componenten – tussen het kernpubliek en de rest van de toeschouwers: het vrouwelijke kernpubliek vindt een realistische en voorspelbare voorstelling minder belangrijk dan vrouwelijke passanten en participanten, hoewel de verschillen relatief klein zijn (respectievelijk $-0,16$ en $-0,13$). De domeinspecifieke ervaring boet hier waarschijnlijk in aan belang ten voordele van een meer algemene ervaring via opleiding, zoals we in hypothese 2 hebben geformuleerd op basis van Bourdieu en Holt. Opleidingsniveau is positief geassocieerd met het belang dat wordt gehecht aan de weergave van de alledaagse werkelijkheid in een voorstelling. Deze associatie staat los van bezoeksfrequentie. Vrouwelijke participanten met ten hoogste een diploma secundair onderwijs bijvoorbeeld scoren gemiddeld $0,28$ hoger op cognitieve verwachtingen dan vrouwelijke participanten met minimum een hogere opleiding. Dit valt makkelijk te begrijpen binnen een Bourdieuaans denkkader: voor de lager opgeleiden hebben toneelvoorstellingen immers een soort ‘praktisch nut’, ze reiken een spiegel aan van de realiteit. Voorkennis is overbodig, want ze geven een beeld van ‘het leven zoals het is’ ... Dit is tegelijkertijd de enige esthetische verwachting die samenhangt met opleidingsniveau. Voor het overige moeten we de tweede hypothese verwerpen. Esthetische verwachtingen hangen over het algemeen sterker samen met domeinspecifieke ervaringen dan met opleidingsniveau – hier gebezigd als een indicator voor de alledaagse ervaringen en besommeringen à la Bourdieu en Holt (Mockros, 1993). Ook het geringe zij het significante verband met leeftijd als ruwe indicator voor ervaring kunnen we op basis hiervan interpreteren. Bovendien is opleidingsniveau bij het theaterpubliek een relatief begrip. De spreiding is immers gering: bijna iedereen heeft een hogere opleiding genoten en studenten – toch een aanzienlijk deel van het publiek in Gent – hebben hun hoogste opleidingsniveau nog niet behaald.

Er bestaat een zwakke positieve relatie tussen bezoeksfrequentie en het belang dat toeschou-

wers hechten aan de normatieve functie. Gezien het significante interactie-effect verschilt dit verband volgens geslacht: de daling in gemiddelde score per publiekssegment is meer uitgesproken bij mannen dan bij vrouwen. Vrouwelijke passanten scoren gemiddeld 0,12 lager en het kernpubliek 0,05 hoger dan dito participanten (als we de hoofd- en interactie-effecten sommeren), terwijl dit bij de mannen respectievelijk 0,21 en 0,23 is. Bij het kernpubliek is het verschil in gemiddelde score tussen mannen en vrouwen praktisch nihil, namelijk 3,65 versus 3,60. In die zin kunnen we het belang dat het publiek hecht aan stukken met een maatschappijkritische en/of politieke boodschap van welke aard dan ook, als een prerogatief van de meer ervaren toneelbezoekers beschouwen bij mannen. Bij vrouwen speelt bezoekfrequentie als predictor van normatieve voorkeuren een kleinere rol.

5. Conclusie en discussie

Theorievorming omtrent samenstelling, verwachtingen en receptiestrategieën van een theaterpubliek is relatief sterk ontwikkeld, maar het vastleggen van een consistent en empirisch toetsbaar theoretisch raamwerk is niet evident. De Theorievorming is immers tot ontwikkeling gekomen vanuit heel diverse wetenschappelijke tradities, zoals de literatuurwetenschap, de sociologie, de ontwikkelingspsychologie, enzovoort – tradities die niet alle hetzelfde (neo-)positivistische paradigma genegen zijn. Het is dan ook niet eenvoudig om deze theorieën om te zetten in een empirisch toetsbaar kader. In deze bijdrage hebben we geprobeerd een stap in die richting te zetten.

In het eerste deel hebben we het profiel van de hedendaagse theaterbezoeker scherper willen stellen. Via een gedifferentieerde visie op theaterpubliek hebben we kwalitatief verschillende publieksschillen kunnen onderscheiden, die op basis van meer traditioneel publieksonderzoek grotendeels onzichtbaar zijn gebleven (Eversmann e.a., 1993; Roose & Waage, 2002).

De eerste onderzoeksvraag omtrent de constructvalidering van de indeling van het publiek in drie publieksschillen komt heel sterk overeen met wat we op basis van de theoretische literatuur kunnen verwachten (Becker, 1984; Knulst, 1995; Laermans, 2002). Het kernpubliek of de frequentste bezoekers zijn gemiddeld het hoogst opgeleid en zijn iets ouder dan de rest van het publiek. Ze komen voornamelijk vanuit een intrinsieke interesse voor theater – in sommige gevallen zelfs vanuit een professionele betrokkenheid – en hebben een voorkeur voor onconventionele, vernieuwende en maatschappijkritische stukken. Toch moeten we het beeld van deze groep als verfijnde connoisseurs wat bijspijkeren: ook emotivisme en escapisme zijn niet onbelangrijk als esthetische preferenties. De tweede publieksschil hebben we de belangstellende participanten genoemd. Zij komen in de eerste plaats ook vanwege een liefde voor theater. Beroepsmatige motieven doen bij hen minder ter zake. Genrevreemde bezoekmotivatie, zoals een avondje uit of de aandacht in de media, krijgt in vergelijking met het kernpubliek wel een belangrijker plaats toebedeeld. Bij het derde deelpubliek, de passanten met name, zijn dit de belangrijkste bezoekredenen. Ze zijn iets jonger en lager opgeleid dan de overige deelpublieken en komen hoofdzakelijk vanuit interesses extrinsiek aan het theater. Het is hun veeleer om de

ontspanning en het divertissement te doen, om emotioneel geraakt te worden en om even de alledaagse besognes te ontvluchten. Vormexperimenten en vernieuwend theater behoren in mindere mate tot hun esthetische voorkeuren. De hier genoteerde verschillen tussen de publiekssegmenten zijn niet ontzettend groot en het gaat veeleer om nuances in deze of gene richting van de theaterbeleving.

Deze gedifferentieerde visie op publiek kan de basis vormen voor een even gedifferentieerd denken over publieksbeleid. De onderlinge verhouding tussen de diverse deelpublieken en de aanbodzijde hangen eigenlijk samen (voor de samenhang tussen samenstelling publiek en aanbodskenmerken, zie Maas, Verhoeff & Ganzeboom, 1990). De publiekswerking van een instelling die zich specialiseert in het brengen van toegankelijk en traditioneel geënceneerd tekst-theater – onderdeel van de literaire canon – zal voornamelijk afgerekend worden op de aanwezigheid van belangstellende participanten en hun evaluatie. Centra die experimenteel theater programmeren, rekenen vooral op een acte de présence van het kernpubliek. Als zij geen passanten weten aan te trekken, hoeft dit binnen deze zienswijze niet noodzakelijk te leiden tot een ‘slechte’ evaluatie. Verder hoeft de discussie over de onderlinge verhouding of de aanwezigheid van de diverse publieksschillen niet steeds gevoerd worden op het niveau van de culturele instelling zelf.

Deze kijk op het theaterpubliek – en het kunstenpubliek in het algemeen – laat toe beleidsdoelstellingen nauwkeuriger af te bakenen. Gaat het beleid in het streven naar meer participatie aan de kunsten opteren om het aantal incidentele bezoekers te verhogen (een groter publieksbereik) of gaat het de incidentele bezoekers proberen ‘om te vormen’ tot belangstellende participanten (publieksverdieping)? Het ene hoeft het andere in de hier geformuleerde visie uiteraard niet uit te sluiten, maar ze veronderstellen elk op zich een andersoortige aanpak van de instelling en de omkaderende landelijke, regionale of gemeentelijke overheid.

In het tweede deel hebben we ons geconcentreerd op de esthetische verwachtingen en voorkeuren van deze publiekssegmenten. Op basis van cognitieve ontwikkelingstheorieën (Parsons, 1987; Mockros, 1993) hebben we bezoekfrequentie als veldspecifieke ervaring gelinkt aan esthetische verwachtingen. Uit de analyse komt naar voren dat die domeinspecifieke ervaringen een rol spelen in de ontwikkeling van esthetische preferenties. Bij de cognitieve verwachtingen valt de invloed van bezoekfrequentie grotendeels weg en spelen vooral alledaagse ervaringen een rol – in lijn met de meer materialistische theoretische perspectieven van Bourdieu en Holt. De mate waarin de invloed van alledaagse ervaringen de bovenhand haalt op het effect van domeinspecifieke ervaring hangt dus af van de onderzochte esthetische voorkeuren.

Geslacht komt als belangrijke variabele naar voren bij theaterbeleving. Deze empirische vaststelling mondt echter zelden uit in het ontwikkelen van genderspecifieke theorievorming omtrent theaterbeleving in het bijzonder en kunstenbeleving in het algemeen (Bihagen & Katz-Gerro, 2000). Noch de esthetici in hun theorievorming, noch Bourdieu en zijn discipelen schenken hieraan de aandacht die het nochtans verdient. Het gaat wel om een ‘omgekeerde’ genderkloof: vrouwen blijken beter vertegenwoordigd dan mannen.

Hoewel we op statistische gronden enkel een uitspraak kunnen doen over de samenhang tussen de variabelen, hebben we de verbanden als asymmetrisch geïnterpreteerd. Dit wil zeggen

dat we veronderstellen dat ervaring of bezoekfrequentie de aard van de beleving beïnvloedt en niet omgekeerd. Het zou ook kunnen dat juist doordat mensen andere esthetische verwachtingen hebben, ze vaker toneelvoorstellingen bijwonen. Om echter empirisch uitsluitsel over de richting van het verband te kunnen geven, is een cross-sectioneel design ontoereikend. Hiervoor is longitudinaal onderzoek noodzakelijk. Uit de analyses blijkt ook dat de proportie verklaarde variantie van de modellen beperkt is. Dit is gedeeltelijk het gevolg van de grote socio-economische homogeniteit van de onderzochte populatie.

De doelstelling van dit artikel ligt vooral in het theoretische geldigheidsveld. In die zin vormt het beperkte ruimtelijke geldigheidsveld – met name de bezoekers van één middelgrote stad – geen cruciale beperking. Toch is een verdere validering van de onderzoeksresultaten in ruimere of andere deelpopulaties een eerste evidente stap in verder onderzoek omtrent generaliseerbaarheid. Kunstenparticipatie behelst uiteraard meer dan het wijdverspreide theaterbezoek. Een tweede generalisering die nog voor onderzoek open ligt, is de vraag naar segmentatievormen bij deelname aan andere vormen van kunst. Zowel het publiek van de beeldende kunst, als dat van erfgoed, muziek en dans komt in aanmerking en dit zowel in de sfeer van de schone kunsten als van de populaire kunst.

Noten

1. Henk Roose is als junior onderzoeker verbonden aan de Onderzoeksgroep Methodologie van de Universiteit Gent. Correspondentieadres: Universiteit Gent, Korte Meer 3, 9000 Gent. E-mail: henk.roose@ugent.be. Hans Waeghe is docent methodologie aan de Universiteit Gent. Dit onderzoek wordt gesubsidieerd door het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie Cultuur (PBO99) en het Steunpunt Re-creatief Vlaanderen. Beide auteurs willen John Lievens, Filip Agneessens en Jan Vandoorne bedanken voor hun nuttige suggesties bij een eerdere versie van dit artikel.
2. Becker definieert *art world* als volgt: 'Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art.' (Becker, 1984: 34). Deze term was al in ongeveer dezelfde betekenis gebruikt door Danto, A. (1964). *The artworld. The Journal of Philosophy*, 66, 571-584.
3. Voor een gedetailleerde beschrijving van die fasen ontbreekt hier de ruimte. Wat voor ons belangrijk is, zijn de algemene lijnen. Voor een beknopt overzicht zie Carol Mockros in *Poetics* (1993).
4. 13 items werden verwijderd wegens te scheef verdeeld of vanwege hun te lage ladingen op de factoren. Uiteindelijk werden vijf factoren weerhouden op basis van het klassieke criterium ('eigenwaarde groter dan één'). Dit gebeurde via Principal Axis Factoring met Promax-rotatie. Het percentage verklaarde variantie is 44,5.
5. Item zes haalt de drempelwaarde van 0,45 niet en zou op statistische gronden eigenlijk uit de analyse moeten worden geweerd. We hebben er toch voor gekozen het item op te nemen vanwege de theoretische beschrijvende meerwaarde die het geeft aan factor twee.
6. We hebben opnieuw een Principal Axis Factoring met Promax-rotatie uitgevoerd. De vier geëxtraheerde factoren met eigenwaarde hoger dan 1 verklaren een totaal van 44,8 procent van de variantie. De factor-correlatiematrix is terug te vinden in de bijlage.

Literatuur

- Becker, H.S. (1984). *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press.
- Bennett, T., Emmison M. & Frow, J. (1999). *Accounting for tastes: Australian everyday cultures*. Cambridge University Press.
- Bihagen, E. & Katz-Gerro, T. (2000). Culture consumption in Sweden: the stability of gender differences. *Poetics*, 27, 327-349.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: les éditions de minuit.
- Bray, J.H., Maxwell, S.E. (1985). *Multivariate analysis of variance*. Series quantitative applications in the social sciences, Newbury Park: Sage Publications.
- Child, I.L. & Iwao, S. (1968). Personality and aesthetic sensitivity. *Journal of Personality and Social Psychology*, 8, 308-312.
- Csikszentmihalyi, M. & Robinson, R.E. (1990). *The art of seeing. An interpretation of the aesthetic encounter*. Malibu, California: The J. Paul Getty Trust.
- Danto, A. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy*, 66, 571-584.
- DiMaggio, P., Useem, M. (1978). Social class and arts consumption: the origins and consequences of class differences in exposure to the arts in America. *Theory and Society*, 5, 141-161.
- DiMaggio, P. (1992). Cultural boundaries and structural change: the extension of the high culture model to theater, opera and the dance. In Michèle Lamont & M. Fournier (eds.), *Cultivating differences: symbolic boundaries and the making of inequality* (pp. 21-57). Chicago: University Press.
- Dingena, M. & Vlugt, J.J.R. van der (1998). *Doelgroepenmarketing in de cultuur- en vrijetijdsmarkt. Een verkennend onderzoek*. Den Haag: Marketing Planning Centre Nederland.
- Eijck, K. van (2001). Social differentiation in musical taste patterns. *Social Forces*, 79, 1163-1186.
- Eijck, K. van, Haan, J. de & Knulst, W. (2002). Snobisme hoeft niet meer: de interesse voor hoge cultuur in een smaakdemocratie. *Mens en Maatschappij*, 77, 153-177.
- Eversmann, P., Eynden, S. van den & Spoelstra, B. (1993). *Theaterfestival 1992, Publieksonderzoek. Een onderzoek naar de samenstelling, bezoekgedrag, perceptie en waardering van het publiek bij het Theaterfestival te Den Haag en Antwerpen*. Amsterdam: Instituut voor Theaterwetenschap, UvA.
- Ganzeboom, H., Graaf, P. de & Kalmijn, M. (1987). De culturele en de economische dimensie van beroepsstatus. *Mens en Maatschappij*, 62, 153-175.
- Ganzeboom, H. (1989). *Cultuurdeelname in Nederland. Een empirisch-theoretisch onderzoek naar determinanten van deelname aan culturele activiteiten*. Maastricht: Van Gorcum.
- Grossman, M. & Wood, W. (1993). Sex differences in intensity of emotional experience: a social role interpretation. *Journal of Personality and Social Psychology*, 65, 1010-1022.
- Haan, J. de & Knulst, W. (2000). *Het bereik van de kunsten. Een onderzoek naar veranderingen in de belangstelling voor beeldende kunst en podiumkunst sinds de jaren zeventig*. Rijswijk: Sociaal en Cultureel Planbureau.

- Hardy, M.A. (1993). *Regression with dummy variables*. Series quantitative applications in the social sciences, Newbury Park: Sage Publications.
- Heusden, B.P. van & Jongeneel, E.C. (1993). *Algemene literatuurwetenschap. Een theoretische inleiding*. Utrecht: Het Spectrum.
- Holt, D.B. (1997). Distinction in America? Recovering Bourdieu's theory of tastes from its critics. *Poetics*, 25, 93-120.
- Holt, D.B. (1998). Does cultural capital structure American consumption? *Journal of Consumer Research*, 25, 1-25.
- Katz, T. (1991). *The stratification of cultural consumption: a cross-national comparison of Italy, West Germany, Israel, Sweden and the United States* (onuitgegeven doctoraatsscriptie), University of California, Berkeley.
- Knulst, W. (1995). *Podia in een tijdperk van afstandsbediening. Onderzoek naar achtergronden van veranderingen in de omvang en samenstelling van het podiumpubliek sinds de jaren vijftig*. Rijswijk: Sociaal en Cultureel Planbureau.
- Kring, A.M. & Gordon A. (1998). Sex differences in emotion: expression, experience and physiology. *Journal of Personality and Social Psychology*, 74, 686-703.
- Laermans, R. (2002). *Het Vlaams cultureel regiem*. Onderzoeksrapport in opdracht van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie Cultuur.
- Maas, I., Verhoeff, R. & Ganzeboom, H.B.G. (1990). *Podiumkunsten en publiek, Een empirisch-theoretisch onderzoek naar omvang en samenstelling van het publiek van de podiumkunsten*, Rijswijk, Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur.
- Mockros, C.A. (1993). The development of aesthetic experience and judgment. *Poetics*, 21, 411-427.
- Mooij, J.J.A. (1979). *Tekst en lezer. Opstellen over algemene problemen van de literatuurstudie*. Amsterdam: Atheneum.
- Parsons, M.J. (1987). *How we understand art. A cognitive developmental account of aesthetic experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ranshuysen, L. (1999). *Handleiding publieksonderzoek voor podia en musea*. Amsterdam: Boekmanstudies.
- Roose, H. & Waage, H. (2002). *Cultuurpubliek – publieke cultuur. Een publieksonderzoek in Gentse theaters en musea*. Gent: Dienst kunsten, Stad Gent.
- Swaan, A. de (1986). *Kwaliteit is klasse: de sociale wording en werking van het cultureel smaakverschil*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Tesselaar, S. (1996). *Theatermarketing met cases uit de proeftuinen*. Delft: Eburon.

Appendix

Tabel 8: Factor-correlatiematrix esthetische verwachtingen

	1	2	3	4	5
1	1,00	0,46	0,46	0,24	0,24
2	.	1,00	0,32	-0,00	-0,02
3	.	.	1,00	0,31	0,13
4	.	.	.	1,00	0,51
5	.	.	.	.	1,00

BRON: Publiksonderzoek theaters en musea in Gent, 2001.

Tabel 9: Factor-correlatiematrix bezoeksmotivatie

	1	2	3	4
1	1,00	0,12	-0,01	0,05
2	.	1,00	0,50	0,22
3	.	.	1,00	0,03
4	.	.	.	1,00

BRON: Publiksonderzoek theaters en musea in Gent, 2001.