

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/94843>

Please be advised that this information was generated on 2019-04-23 and may be subject to change.

Klaartje Groot, *Geliefd en gevreesd. Duits toneel in Nederland rond 1800*. Hilversum: Verloren, 2000. ISBN 978 9087 0420 35.

De weerzin van veel Nederlandse theatercritici jegens de vele uit het Duits vertaalde treurspelen die in de jaren rond 1800 op de planken werden gebracht was enorm. Door deze algemene afkeer werd de toon gezet voor latere geschiedschrijvers: het werk van auteurs als Kotzebue en Iffland zou slecht geschreven en moreel verwerpelijk zijn en zou niet in de schaduw kunnen staan bij eerdere en latere grote namen van het Duitse theater, zoals Lessing of Goethe. Dat beeld wordt volledig op zijn kop gezet in het proefschrift van Klaartje Groot. In een boek dat de lezer vaak doet vergeten dat het een promotieverhandeling is, opent Groot een schatkamer aan materiaal van en over de groep Duitse toneeldichters die aan het eind van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw *en masse* werden vertaald en opgevoerd in Nederland. Ze betreft daarbij de toneelstukken, de recensies, de context van de opvoering, maar ook de originele stukken, de kritieken daarop in Duitsland en de context van de werken, zowel contemporaine auteurs als invloedrijke voorgangers, van Shakespeare en Diderot tot Gottsched en Lessing.

Het beeld van de literatuur werd en wordt vaak bepaald door de eerste receptie door critici. Voor hen is de belangrijke taak weggelegd een selectie te maken uit het werk en daarover oordelen te vellen. Wanneer de critici van een generatie unaniem zijn in hun oordeel is het begrijpelijk dat dat oordeel door

schrijvers van handboeken en, later, historici wordt overgenomen. Een belangrijke vraag in de studie van Groot is dan ook waarop de Nederlandse toneelrecensenten hun negatieve oordeel baseerden. Waarom kon slechts enkele jaren eerder het werk van Lessing nog wel op waardering rekenen en werden de toneelstukken van Kotzebue stevast met de grond gelijk gemaakt? Door een grondige analyse van de kritieken en de stukken zelf laat Groot zien hoe een discrepantie tussen de Nederlandse verwachtingen en een nieuwe Duitse stijl aan dit onbegrip ten grondslag lag. Dat wil overigens niet zeggen dat het oordeel van de critici breed werd gedeeld. In tegendeel: het Duitse toneel, juist van auteurs als Kotzebue, was ongekennd populair. De in 1791 geopende Hoogduitse Schouwburg was een doorslaand succes, waarna toneelstukken ook in andere theaters massaal op de planken werden gebracht, zowel in het origineel als in vertaling.

De populariteit van het nieuwe Duitse toneel is af te leiden uit het grote aantal van oorspronkelijk Duitse stukken in de speellijsten van het theater, aan het aantal verschenen vertalingen, maar ook aan uitgaven van toneelgezelschappen. Onder de Nederlandse amateurtoneelspelers genoten Kotzebue en de zijnen kennelijk een enorme populariteit. Juist in deze jaren verloor het classicistisch drama aan terrein en richtten critici en publiek zich op verlicht, burgerlijk drama. Prozateksten kregen de overhand en ook de speelstijl veranderde. Het Duitse theater paste goed in deze ontwikkeling, ook al week het op een aantal punten af van de in de Republiek

gangbare poëtica. In Hollandse ogen waren de stukken onrustig van opbouw en bovenal 'losbandig' en 'wild'. Het Duitse theater van de Romantiek brak met vrijwel alle regels van wat in de Nederlandse republiek als beschaafd en normaal gold. Voor de Hollandse toneelkritiek stonden de klassieke toneelwetten nog fier overeind. Kotzebue brak fundamenteel met die wetten.

Een belangrijk bezwaar van critici in tijdschriften als *De toneelkijker* (1816-1819) of *De toneelmatige roskam* (1799) tegen het nieuwe Duitse toneel betrof de handeling. Zij hielden onverkort vast aan de Aristotelische regels van eenheid van plaats, tijd en handeling. In stukken van iemand als Kotzebue lopen vaak meerdere handelingen door elkaar. De Nederlandse toeschouwers raakten hierdoor niet alleen in de war, ze verloren de rode draad van het stuk uit het oog en raakten verveeld. Omdat de Duitse toneelstukken soms ook nog eens langer duurden dan men gewend was, ervoeren de critici het werk van Kotzebue als saai en vervelend. Veel van de verhaallijnen hadden bovendien geen duidelijke functie in het stuk. Een criticus riep de schrijvers dan ook op 'al het wanstaltige, al het overtollige [te] verwerpen' – wat in zijn ogen nogal wat was.

Behalve de structuur van de toneelstukken, stuitte ook de aankleding van de personen en de ruimtes velen tegen de borst. Overbodige voorwerpen en personages en onwaarschijnlijke handelingen voerden de boventoon. De Amsterdamse toneelcriticus Barbaz besprak het stuk *Het vaderlyk huis* van August Wilhelm Iffland voor zijn *Amstelschouwtoneel* (1804) en voer uit tegen de

'hobbelpaarden, molentjes en ander kinderspeelgoed' die hij op het podium zag. Ook ergerde hij zich mateloos aan het ongeloofwaardige en verwerpelijke beeld van 'een kind dat brandewyn drinkt, en met zyne grootmoeder over de engelen, den duivel, de hel, en den vryen wil disputeert!' Alle verhevenheid, die traditioneel gold als het belangrijkste middel van het theater om zijn toeschouwers te verheffen, was van de planken verdwenen.

Groot brengt perspectief aan in deze discussie door te laten zien hoezeer ook de recensenten schatplichtig waren aan hun oosterburen. Veel van de kritiek in de Nederlandse tijdschriften blijkt terug te voeren te zijn op besprekingen van de oorspronkelijke opvoeringen. Ook daar verzette men zich tegen de banaliteit van veel van het nieuwe toneel, overigens evenals tegen Shakespeare-uitvoeringen waarin tegen dezelfde ongeschreven regels werd gezondigd. Tot rond 1800 waren de vernieuwingen in het burgerlijk drama ook daar taboe. Latere literatuurhistorici deden de populariteit van deze toneelstukken vaak af met een verwijzing naar de herkenbaarheid en toegankelijkheid ervan. Groot laat zien dat juist de politieke context een belangrijke reden was van de populariteit van bijvoorbeeld Zschokkes *Albällino* (1798). Dat avontuurlijke drama was zelfs de inspiratiebron voor een gelijknamig satirisch tijdschrift in 1800.

Misschien wel de belangrijkste bijdrage van *Geliefd en gevreesd. Duits toneel in Nederland rond 1800* is het inzicht in de schatplichtigheid van de Nederlandse toneelkritiek aan die in het land van oorsprong van de in deze studie besproken

toneelstukken. Voor een goed begrip in de ontwikkeling van het toneel en de waardering voor bepaalde auteurs en genres is een dergelijke analyse, zo blijkt, bijzonder nuttig. Het valt daarom te hopen dat de oproep waarmee Groot haar proefschrift afsluit, namelijk om ook onderzoek te doen naar de verwevenheid van de Nederlandse toneelreceptie met die in Frankrijk en Engeland, navolging zal krijgen.

Edwin van Meerkerk
(Radboud Universiteit Nijmegen)

Arend Fokke Simonsz, *De moderne Helicon*. Editie Lotte Jensen & Alan Moss. Nijmegen (Vantilt) 2010, 120 bladzijden, ISBN 9789460040573. Prijs € 13,50.

De bestudering van de achttiende-eeuwse literatuur en cultuur heeft in de afgelopen decennia een dermate grote vlucht genomen dat van een verwaarloosde periode eigenlijk nauwelijks nog sprake is. De achttiende eeuw heeft, in elk geval onder vakgenoten, haar suffe imago van pruikentijd reeds lang afgeworpen, en is tegenwoordig in de eerste plaats een eeuw van Verlichting, sociabiliteit en satire. In het voetspoor van pioniers als Piet Buijnsters en André Hanou zijn inmiddels vele studies over deze periode verschenen, en er is een hele reeks nieuwe edities van achttiende-eeuwse teksten uitgekomen.

De jongste telg in deze laatste categorie is de leeseditie met inleiding en toelichtende woordverklaringen die Lotte

Jensen en Alan Moss maakten van *De moderne Helicon*, een satirische droomvertelling van Arend Fokke Simonsz uit 1792. In hun inleiding proberen Jensen en Moss de tekst van Fokke Simonsz te contextualiseren, met name door hem te plaatsen binnen verschillende tradities, waaronder de burleske. Dat is geen overbodige luxe, aangezien deze tekst, zoals vrijwel alle historische literatuur, zonder kennis van de (cultuur- en literair-historische) context voor hedendaagse lezers amper nog te begrijpen is.

Fokke Simonsz' vertelling haalt het contemporaine literaire veld met veel humor, maar toch ook wel het nodige venijn, door de mangel. Plaats van handeling van deze satire is de beroemde berg Helicon, waar volgens de klassieke mythologie de god van de dichtkunst, Apollo, met zijn negen muzen huisde. De ik-figuur en spreker van het verhaal is hier tijdens een koortsdroom terechtgekomen en wordt door Apollo zelf op de berg rondgeleid. Maar van de oude glorie van de Helicon blijkt weinig meer over. De berg zelf is tegenwoordig "niet anders dan een gewoone duin" (p. 60), naar later blijkt omdat Apollo hem heeft afgegraven en het zand heeft verkocht (p. 92). Hij baat de berg namelijk commercieel uit, middels een rijmwinkeel, waarin dichters allerhande benodigdheden voor hun dichtwerk kunnen kopen, zoals zilte tranen (p. 74), angstig kloppende harten (p. 80) en albasten borsten (p. 84). Van zowel Apollo als de zanggodinnen is ook niet veel meer over; ze zijn allen oud en grijs, en hebben weinig fut meer. Over Thalia, godin van het blijspel, merkt Apollo op: "[H]