

De Negentiende Eeuw

Documentatieblad Werkgroep 19e eeuw

Onder auspiciën van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden
<http://helikon.ubn.kun.nl/tijd/n/negnee>

Bestuur

P. Goutier, L. Jensen (penningmeester),
W. Krul, J. Reynaerts (secretaris), H. te
Velde (voorzitter), B. de Vries

Redactie

Maartje Janse (secretaris), Remieg Aerts,
Jan Hein Furnas, Leo Jansen, Eveline
Koolhaas-Grosfeld, Lieske Tibbe, Henk te
Velde

Uitgever & Abonnementsadministratie

Uitgeverij Verloren, Torrenlaan 23, 1211 1A
Hilversum / Postbus 1741, 1200 AS Hilver-
sum, 035-6819815, info@verloren.nl

Redactiesecretariaat

M.J. Janse, Universiteit Leiden
Instituut voor Geschiedenis
Postbus 9311, 3300 CA Leiden
e-mail: M.J.Janse@hum.leidenuniv.nl

Recensie-exemplaren

Voor besprekingen in onze rubriek
'Boekzaal der geleerde wereld' kunt u
contact opnemen met onze redacteur
Jan Hein Furnas
Instituut voor Geschiedenis UvA,
Spuistraat 134, 1012 VB Amsterdam,
e-mail: W.J.H.Furnas@uva.nl

© 2010 Werkgroep 19e eeuw

Niets uit deze uitgave mag worden
gereproduceerd en/of verspreid
zonder schriftelijke toestemming van de
uitgever.

ISSN 1381-3146

De Negentiende Eeuw is een uitgave van
de interdisciplinaire Werkgroep 19e eeuw
en verschijnt vier maal per jaar.

De Werkgroep 19e eeuw is opgericht in
1976 en stelt zich ten doel de studie van
dit tijdvak in al zijn facetten (bijvoorbeeld
kunst, literatuur, geschiedenis, natuurwe-
tenschappen, pedagogie) te bevorderen.
Tot de verdere activiteiten van de Werk-
groep behoort onder meer de organisatie
van een jaarlijks symposium.

Lidmaatschap van de werkgroep

De contributie voor het lidmaatschap
bedraagt €10,- per jaar (inclusief het tijds-
chrift *De Negentiende Eeuw*). Instellingen
betalen €11,- per jaar. Leden buiten de
Benelux betalen een toeslag van €3,- op
de contributie. U krijgt van de uitgever
een nota om het lidmaatschap te betalen.
Opzegging bij de uitgever voor de aanvang
van een nieuwe jaargang.

Losse nummers

Losse nummers en oude jaargangen kun-
nen, voor zover nog inleverbaar, worden
besteld bij de uitgever.

Omslagillustratie

George Sand (1804-1876), foto Felix Tour-
nachon (Nadar), ca. 1864, Nigel Gosling,
Nadar (New York 1976).



Uitgeverij
Verloren
Uitgeversverbond
Groep uitgevers voor
vak en wetenschap

Een mijnenveld vol explosieven

Kritiek in Nederlandse toneeltijdschriften rond 1800

LOTTE JENSEN

A minefield of explosives. Criticism in Dutch theatre periodicals around 1800

This article discusses the way criticism was practised in Dutch theatre periodicals around 1800. It focuses on four periodicals: *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg* (1795), *De Tooneelmatige Roskam* (1799), *Amstels Schouwtooneel* (1808-1809), and *De Tooneelkijker* (1815-1919). The most remarkable characteristic is their combative tone: they are filled with quarrels, arguments and personal conflicts. This might be explained by the fact that they were written by and for a small circle of theatre lovers, fertile ground for conflicts of interests. The propagated ideal of impartial criticism therefore was a contradiction in terms. However, the critics seemed to agree about one thing, namely that the decline of Dutch theatre was caused by the abundance of foreign plays. They had one enemy in common: the German writer August von Kotzebue. All internal conflicts were drowned out by the shared disapproval of his work.

Wat is het afschuwelijkste toneelstuk dat ooit geschreven is? Voor de recensent van het toneeltijdschrift *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg* (1795) was het een uitgemaakte zaak. *Bruder Moritz* (1791) van de Duitse auteur August von Kotzebue (1761-1819) was het grootste gedrocht dat ooit uit iemands pen gevloeid was:

Nimmer is 'er misschien een stuk geschreven schadelijker, verderfelijker, en vernielender voor alle goede zeden, nimmer is er een stuk uitgevonden dat de banden der samenleving, de rust der huisgezinnen, en de onderlinge verkeerling meer verscheuren kan, dan de reeds vooraf genoemde gedrochtelyke BROEDER MORITS.'

In een paginalange tirade werd het stuk tot op het bot gefileerd. Het grootste bezwaar was dat het zedenbederf zou aanwakkeren.

1 J.F. Helmers, *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg* (Amsterdam 1795) nr. 5, 38. Ik heb gebruik gemaakt van de fotomechanische heruitgave met inleiding door M. van Hattum (Amstelveen 1992). Het oorspronkelijke Duitse werk is getiteld *Bruder Moritz der Sonderling, oder Die Colonie für die Pelew Inseln* (1791). In 1792 verscheen een Nederlandse vertaling onder de titel *Broeder Morits, de zonderlinge, of De volksplanting van de Pelew-eilanden* (vertaler onbekend). Met dank aan de inspirerende discussies binnen het project Kunstkritiek van het Pierre Bayle Instituut (Radboud Universiteit Nijmegen), met name Helleke van den Braber en Inger Leemans. Vermeld zij hier ook dat Klaartje Groot (Rijksuniversiteit Groningen) werkt aan een dissertatie over de invloed van het Duitse toneel in Nederland rond 1800, met bijzondere aandacht voor de positie van Kotzebue.

De desbetreffende recensent – waarschijnlijk de Amsterdamse dichter Jan Fredrik Helmers² – was niet de enige die het op Kotzebue had gemunt. Decennialang fungeerde Kotzebue als een explosief in de Nederlandse toneelkritiek: geen auteur werd zo vaak en genadeloos afgebrand als deze Duitse veelschrijver. Het ging daarbij lang niet altijd om Kotzebue zelf, maar om wat hij representeerde: de almaar groeiende populariteit van buitenlandse toneelproducties van bedenkelijke kwaliteit. Critici verhieven en masse hun stem om te waarschuwen tegen de gevaren van het ‘heerschend Kotzebueïsme’: niet alleen dreigde het nationale toneel daardoor teloor te gaan, maar ook zedeloosheid en maatschappelijk verval lagen op de loer.³ Daartegenover stonden degenen die een genuanceerder of positief oordeel over Kotzebue en verwante auteurs velden. In kwantitatief opzicht waren zij weliswaar in de minderheid, maar in felheid deden ze beslist niet onder voor hun opposanten.

Het is niet overdreven om te stellen dat Kotzebue een ijkpuntfunctie vervulde in de toneelkritiek rond 1800: men was voor of tegen – een middenweg leek er niet te bestaan. Met name in de tijdschriften die geheel aan toneel gewijd waren, viel de naam van de Duitser zeer frequent. Een stellingname over zijn werk kon eenvoudigweg niet ontbreken, omdat deze illustratief was voor de eigen programmatische standpunten. Met Kotzebue als een rode draad wil ik een beeld schetsen van de wijze waarop kritiek werd bedreven in Nederlandse toneeltijdschriften rond 1800: welke taak zagen de critici voor zichzelf weggelegd en hoe positioneerden zij zich in het veld? Hoe verhield hun ideaalbeeld van de toneelcriticus zich tot de praktijk? Een viertal tijdschriften dat het felste tegen Kotzebue en consorten ageert, zal ik daarbij als uitgangspunt nemen: *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg* (1795), *De Tooneelmatige Roskam* (1799), *Amstels Schouwtooneel* (1808-1809) en *De Tooneelkijker* (1815-1819). De vertogen en kritieken in deze bladen riepen soms felle weerstand op en ontlokten een reeks van andere geschriften. Met name de periodieken van de boekverkoper en toneelliefhebber Anton Cramer, die, zelfs jaren na dato, nog ageerde tegen de standpunten van *De Tooneelkijker*, kunnen in dit verband niet onbesproken blijven. Hij was onder meer de auteur van *Het graauwe mannetje* (1819-1820), *Het kritisch lampje* (1822-1824), *Het tooneelklokje* (1824-1825) en *De arke noach's* (1827-1833).

De genoemde periodieken verschenen in een politiek turbulente periode: tussen 1795 en 1815 volgden de staatkundige omwentelingen elkaar in hoog tempo op en werd het land getransformeerd van een republiek in een monarchie. Vanzelfsprekend drongen de politieke ontwikkelingen ook door tot het

² Op grond van stilistische vergelijkingen heeft Marinus van Hattum aannemelijk gemaakt dat het tijdschrift door Helmers werd volgeschreven. Alleen bij de pagina's 9-26 aarzelt hij over Helmers' auteurschap. Zie M. van Hattum, 'Inleiding', in: J.F. Helmers, *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg*. Met inleiding door M. van Hattum (Amstelveen 1992) 2.

³ Het citaat is afkomstig uit *De Tooneelmatige Roskam* nr. 13 (27 mei 1799), 102. Zie voor de algemene weerstand tegen buitenlandse toneelstukken: Lotte Jensen, 'In verzet tegen "Duitschlands klatergoud". Pleidooien voor een nationaal toneel, 1800-1840', *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* (2006) 289-302.

toneel: het theaterleven was doordrongen van de nationale politiek. Auteurs schreven politiek beladen stukken, de repertoirekeuze van de schouwburg-commissarissen was politiek gekleurd, en ook in toneelbladen werd er gereflecteerd op de politieke actualiteit.⁴ Hoewel het mij in deze bijdrage niet zozeer om het politieke engagement van de toneelcritici is te doen, dient wel opgemerkt te worden dat de debattoon in de toneelbladen ongemeen fel is. Dat is opmerkelijk, omdat er in het politieke domein veeleer sprake was van een verzoeningsgezinde teneur, zeker in de decennia na 1800.⁵ In de toneelbladen uit deze tijd is van een dergelijke, sussende houding geen sprake, zeker niet waar het de zowel politiek als moreel uiterst controversiële Kotzebue betrof.⁶

Zoals bekend behoren de toneeltijdschriften tot de belangrijkste bronnen voor kennis van de achttiende- en negentiende-eeuwse toneelcultuur. Dankzij de bibliografie van Hans de Groot hebben we sinds 1980 de beschikking over een overzicht van toneeltijdschriften en -almanakken uit de periode 1762-1850.⁷ Sommige tijdschriften uit deze lijst hebben intussen aparte aandacht gekregen. Zo schreef Hanou over de allereerste Nederlandstalige toneeltijdschriften, namelijk *Schouwburg Nieuws* (1762-1765) en de *Hollandsche Tooneelbeschouwer* (1762-1763), Ruitenbeek analyseerde recensies uit onder meer *De Tooneelkijker*, Van Hattum bezorgde een heruitgave van *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg* en Jensen besprak de politiek-satirische kanten van *De Tooneelmatige Roskam*.⁸ Ook in oudere handboeken van Worp, Te Winkel en Albach is, verspreid door de werken heen, de nodige feitelijke informatie over de verschillende toneelbladen te vinden.⁹ De geschiedenis van het Nederlandse

⁴ Over de politieke kleur van toneelbladen in het algemeen en *De Tooneelmatige Roskam* in het bijzonder, zie Lotte Jensen, 'Ten strijde tegen het "Kotzebueïsme". *De Tooneelmatige Roskam*, in: *één- en-twintig geestige en satyrique vertoogen* (1799)', in: Rietje van Vliet (red.), *Satirische tijdschriften in de achttiende eeuw* (Nijmegen 2010, te verschijnen).

⁵ Zie bijvoorbeeld N.C.F. van Sas, *De metamorfose van Nederland* (Amsterdam 2004) 30, 86, 91-94, 380-383.

⁶ Van Zanten heeft de Nederlandse berichtgeving rond Kotzebues gewelddadige dood in 1819 geanalyseerd en laat zien dat de Nederlandse pers zowel het extreme gedrag van Kotzebue als de moordenaar Sand veroordeelde. Zie Jeroen van Zanten, "Met verscheidene dolksteken afgemaakt". Moraal en politiek in de berichten over de moord op August von Kotzebue', *De negentiende eeuw* 27 (2003) 39-49. Over Kotzebues controversiële positie: Frithjof Stock, *Kotzebue im literarischen Leben der Goethezeit. Polemik – Kritik – Publikum* (Düsseldorf 1971).

⁷ Hans de Groot, 'Bibliografie van in Nederland verschenen 18^{de}- en 19^{de}-eeuwse toneeltijdschriften (1762-1850) en toneelalmanakken (1770-1843)', *Scenarium* 4 (1980) 118-146.

⁸ André Hanou, 'Juli 1762. Publikatie van *Schouwburg Nieuws*, het eerste Nederlandstalige toneeltijdschrift. Begin van de toneelkritiek', in: R.L. Erenstein e.a. (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996) 326-331; Hennie Ruitenbeek, 'Negentiende-eeuwse toneelkritiek en de invloed op het schouwburgpubliek, in: K.D. Beekman, M.T.C. Mathijssen-Verkoijen, G.F.H. Raat, *De as van de Romantiek. Opstellen aangeboden aan prof. dr. W. van den Berg bij zijn afscheid als hoogleraar Moderne Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam*. (Amsterdam 1999) 243-244; Hennie Ruitenbeek, *Kijkcijfers. De Amsterdamse Schouwburg 1814-1841* (Hilversum 2002) met name 291-297; M. van Hattum, 'Inleiding', 1-7; Lotte Jensen, 'Ten strijde tegen het "Kotzebueïsme"'.
⁹ J. te Winkel, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*, DL VI, tweede druk (Haarlem 1925); J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland* (Groningen 1907), deel 2 en J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*. Uitgegeven met aan-

toneeltijdschrift moet echter nog geschreven worden, zodat een integraal beeld ontstaat van de ontwikkeling van het genre, en de daarin beoefende kritiek. Deze bijdrage beoogt daartoe een bouwsteen aan te dragen door in te gaan op de aard van de kritiek in een viertal bladen uit de overgangperiode van de achttiende naar de negentiende eeuw.

Voordat ik inga op deze periodieken, zijn een tweetal opmerkingen op zijn plaats. Ten eerste valt op dat de toneeltijdschriften rond 1800 vrijwel exclusief gericht zijn op het Amsterdamse theaterleven. De redactie van *De Tooneelmatige Roskam* stelde zich weliswaar ten doel om zo nu en dan ook opvoeringen buiten de hoofdstad kritisch te bespreken, maar in de praktijk kwam daar weinig van terecht.¹⁰ Alleen *Het Weekblad zonder tytel* (1801), waarvan slechts enkele afleveringen verschenen, was volledig gericht op het Rotterdamse theaterleven.¹¹

Ten tweede dient opgemerkt te worden dat toneelkritiek niet uitsluitend in toneeltijdschriften werd bedreven, maar dat toneelrecensies ook in andere periodieken verschenen, zoals algemeen-culturele tijdschriften, vrouwen-tijdschriften en regionale dagbladen. Niettemin is er alle reden toe om de toneeltijdschriften als een aparte categorie te benaderen.¹² Het belangrijkste verschil met de andere media is, uiteraard, de exclusieve focus van toneeltijdschriften op het toneel. Dat betekent dat er ook stelselmatig aandacht was voor andere toneelgerelateerde zaken, zoals theoretische beschouwingen, de werkomstandigheden van acteurs en actrices, de bestuurswijze van de schouwburgdirecties en de status van het nationale toneel. De kritieken waren daardoor ingebed in een totaalvisie op het toneel. Een tweede verschil is de meer persoonlijke toonzetting van de toneelbladen. De bladen hadden een hoog 'ons kent ons' gehalte: ze waren geschreven vóór en dóór toneelliefhebbers. De redactieleden vervulden zonder uitzondering zelf een actieve rol in de toneelwereld, bijvoorbeeld als auteur of directielid van de schouwburg. Dat maakt dat belangenverstrengeling al gauw op de loer lag: een redacteur die zelf veel toneelstukken vervaardigde had er natuurlijk alle belang om zijn eigen stukken te promoten en stelde repertoire-eisen die in het verlengde van de eigen artistieke, morele en politieke opvattingen lagen. Dat leidde nogal eens tot botsingen met andere belanghebbenden, zoals collegaschrijvers, directieleden van de schouwburg en spelers.

vulling tot 1872 door J.F.M. Sterck (Amsterdam 1920); Ben Albach, *Helden, draken en comedianten. Het Nederlandse toneelleven voor, in en na de Franse tijd* (Amsterdam 1956).

¹⁰ *De Tooneelmatige Roskam* nr. 1 (4 maart 1799), 7.

¹¹ Dit tijdschrift is door Huygens aan Tollens toegeschreven. Zie G.W. Huygens, *Hendrik Tollens. De dichter van de burgerij. Een biografie en tijdsbeeld* (Rotterdam, 's-Gravenhage 1972) 66-68. Zie over dit blad voorts Jensen, 'Ten strijde tegen het "Kotzebueïsme"'. Voor het Rotterdamse theaterleven rond 1800, zie de vele studies van Henk Gras, die zich met name richt op het schouwburgpubliek. Ik noem hier slechts: Henk Gras, 'De geschiedenis van de Rotterdamse schouwburg is die van het Nederlands toneel', *Historisch tijdschrift Holland* 32 (2000) 76-88.

¹² Dat geldt ook voor de toneelalmanakken, die zich onderscheiden van de toneeltijdschriften doordat ze veel meer primaire teksten opnamen. Recensies zijn er, mede door de lage verschijningsfrequentie, nauwelijks in te vinden. Voor de ontwikkeling van gespecialiseerde tijdschriften in Nederland: G.J. Johannes, *De barometer van de smaak. Tijdschriften in Nederland 1770-1830* (Den Haag 1995).

De eerste Nederlandse toneeltijdschriften

Voor een goed begrip van de toneelkritiek rond 1800 is het van belang om kennis te nemen van de vroegste ontwikkeling van het toneeltijdschrift. Al in de vroegste uitgaven zijn namelijk patronen te ontwaren, die ook karakteristiek zijn voor de latere toneelkritische praktijk: van meet af aan hadden critici onpartijdigheid hoog in het vaandel staan, maar ze verloren zich stelselmatig in kort- en langlopende vetes en polemieken. Vroeg of laat moesten bekenden uit de naaste omgeving het ontgelden en dat leidde nogal eens tot de oprichting van nieuwe periodieken.

De geschiedenis van het Nederlandstalige toneeltijdschrift gaat terug tot 1762. In dat jaar verschenen de eerste twee Nederlandstalige toneeltijdschriften: het *Schouwburg Nieuws* (1762-1765) en de *Hollandsche Tooneel-beschouwer* (1762-1763). Ze werden kort na elkaar gelanceerd, respectievelijk in juni en augustus, en bevatten besprekingen van stukken die in de Amsterdamse Schouwburg werden opgevoerd. Het *Schouwburg Nieuws* rapporteerde vanaf 1763 ook over 'Het Leydsche Schouwburgnieuws'. Kort daarvoor was er al een Franstalig toneelblad in Den Haag uitgekomen, namelijk *L'observateur des spectacles, ou anecdotes théâtrales*, van de hand van F. de Chevrier. Hierin werd verslag uitgebracht van Franse uitvoeringen in Den Haag en Amsterdam. Drie toneeltijdschriften in één jaar: het geeft aan dat er behoefte bestond aan een apart medium voor de podiumkunsten.¹³

Deze drie bladen bevatten alle ingrediënten die ook in latere toneeltijdschriften voorkomen: besprekingen van toneelwerken, verslagen van opvoeringen, vertogen over zedelijk doel en nut van het toneel, en nieuwsberichten. Opmerkelijk is het gegeven dat *De Hollandsche Tooneel-beschouwer* al kort na de oprichting een reeks van anti-geschriften ontlokte, namelijk *Vrymoedige Aenmerkingen op de Hollandsche Toneelbeschouwer* (1762), *Brief aan den Hollandschen Tooneelbeschouwer* (1762), *Brief aan den schryver der vrymoedige aenmerkingen, op de Hollandsche Tooneelbeschouwer* (1762) en *Gedachten over de vrymoedige aenmerkingen op de Hollandsche Tooneelbeschouwer* (1762). Aanleiding voor de controverse vormde de kritische opmerkingen in het tijdschrift over de acteerpresetaties van enkele spelers, onder wie Jan Punt en Marten Corver. De laatstgenoemde was mogelijk verantwoordelijk voor een van de verweerschriften.¹⁴ Hier manifesteert zich al het patroon van geschrift en anti-geschrift, dat ook zo typerend is voor de latere toneeltijdschriften.

In de periode 1765-1795 verschenen in totaal zo'n twintig toneeltijdschriften, waaronder drie Franstalige bladen.¹⁵ De meeste tijdschriften hadden slechts

¹³ Zie over deze drie tijdschriften Hanou, 'Juli 1762'.

¹⁴ Zie De Groot, 'Bibliografie', nrs. 2.3.1-2.3.4. Volgens Ben Albach was Corver de auteur van de *Brief aan den Hollandschen tooneelbeschouwer* en Cornelis Jacob van der Lijn van de *Vrymoedige Aenmerkingen op den Hollandschen Tooneelbeschouwer*. Zie Ben Albach, *Jan Punt en Marten Corver. Nederlands toneelleven in de 18e eeuw* (Amsterdam 1946) 96 en 196.

¹⁵ Zie De Groot, 'Bibliografie'. De *Lachebek* (1780-81) staat mijns inziens ten onrechte op de lijst; slechts een beperkt deel van dit blad handelde over toneel.

een korte bestaansduur: na enkele maanden gingen ze al weer ter ziele. Tot de opmerkelijkste publicaties behoren *De Tooneelspel-beschouwer* (1783-1784), vermoedelijk van de hand van Jan Nomsz, en *De Tooneelspel-beoordeelaar* (1784), van een onbekende auteur. Het laatstgenoemde tijdschrift werd speciaal opgericht om het eerstgenoemde te bestrijden, waarbij geen enkel satirisch procédé geschuwd werd.

Beide bladen stonden geheel verschillende acteerstijlen en kunstrichtingen voor. *De Tooneelspel-beschouwer* was een voorstander van een nieuwere stijl van spelen, vertegenwoordigd door de acteur Carel Passé, terwijl *De Tooneelspel-beoordeelaar* de oudere speelwijze van Jan Punt en Frederik Duim verdedigde.¹⁶ Daarnaast kruisten ze de degenen over de opera: *De Tooneelspel-beschouwer* was faliekant tegen, *De Tooneelspel-beoordeelaar* voor.¹⁷

In de eerste aflevering van *De Tooneelspel-beoordeelaar* verscheen een positieve bespreking van het uit het Frans bewerkte zangspel *Zemire en Azor* (1783) van Pieter Pypers.¹⁸ Deze 'voortrefflyke Opera' liet volgens de auteur zien dat er alle reden was om de vertoning van opera's in de schouwburg aan te moedigen. Dat was tegen het zere been van *De Tooneelspel-beschouwer*, die Pypers stuk als een 'vod' en een 'kreupel' zangspel beschouwde. De zaak escaleerde al snel en de scheldkannonades volgden elkaar in rap tempo op. Een citaat volstaat om de teneur te illustreren:

Daar onze Antagonist, de raazende Tooneelspelbeoordeelaar, die, en dit is alles wat wy ten zynen opzichte zouden kunnen wenschen, door alle kundigen op zyne rechte waarde geschat, en, naar, verdienste, voor een krankzinnig mensch gehouden wordt; daar die dolleman, in zyn laatste papiertje, de edele kunst, die waarlyk ook een te rein voorwerp is om door zyne morsige klauwen behandeld te worden, geheel ongemoeid laat, hebben wy, ingevolge ons voorneemen, voor het tegenwoordige niets met hem te doen; behalven dat klinken de rinkeltjes waarmede hy thans speelt, niet tegenstaande zy een veel zachter en gemaatiger toon aangeven, zo geweldig valsch, dat het kakstoel autheurtye zig daardoor meer dan belachelyk maakt.¹⁹

De heissa rondom Pypers' opera ging maar door: aflevering na aflevering maakten de schrijvers van beide bladen elkaar af. Pypers zelf had alvast een voorschot genomen op het gekissebis door een uiterst vijandige voorrede bij zijn zangspel te schrijven, waarin hij bij voorbaat snoeihard uithaalde naar alle 'vuige, partydige en kwaadaartige paskwilschryvers'.²⁰

¹⁶ Vgl. De Groot, 'Bibliografie' 127 en J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama*, 282. Zie over beide tijdschriften en de toeschrijving van *De Tooneelspel-beschouwer* aan Jan Nomsz: Albach, *Helden, draken en comedianten*, 31-34.

¹⁷ Zie over de controverse en de bijdrage van Johannes Nomsz aan dit debat Th.M.M. Mattheij, *Waardering en kritiek. Johannes Nomsz en de Amsterdamse schouwburg 1764-1810* (Amsterdam 1980) 18-20.

¹⁸ Naar het Frans van Jean François Marmontel, *Zemire et Azor: comédie-ballet en quatre actes et en vers, mêlée de chants & de danses* (Parijs 1775).

¹⁹ *De Tooneelspel-beschouwer* (1784), 337.

²⁰ Pieter Pypers, *Zemire en Azor. Zangspel gevolgd naar het Fransche* (Amsterdam 1783).

Oppervlakkig gezien ging het om een ordinaire twist over één specifiek stuk, maar er ging een diepgaand meningsverschil achter schuil. De ene partij ijverde voor het behoud van het treurspel in Frans-classicistische stijl en verafschuwde zangspelen. Het publiek werd in hun optiek door muziek en spektakel bedweld, terwijl elke vorm van zedelijke lering achterwege bleef. De andere partij juichte de nieuwe mode toe en was van mening dat muziek een heilzame uitwerking op het publiek kon hebben. Er moest bovendien rekening gehouden worden met de smaak van het publiek, dat niet alleen gesticht, maar ook vermaakt wilde worden. In de kern draaide de discussie om de vraag welke functie het theater in de samenleving moest hebben: moest het toneel dienen als instrument om het zedelijke peil van de beschaving op te krikken of stond het vermaak voorop? En in het verlengde daarvan: in hoeverre was de klassieke regelgeving de norm in het theater? Deze vraagstukken waren bepaald niet nieuw – denk bijvoorbeeld aan de discussies rondom het spektakeltoneel van de zeventiende-eeuwse toneelschrijver Jan Vos (ca. 1610-1667) –, maar ze namen in de loop van de tijd steeds weer nieuwe gedaantes aan.

Kop-van-jut: Kotzebue

Vanaf ongeveer 1790 dook er een nieuwe kop-van-jut op die de discussies decennialang zou gaan beheersen: August von Kotzebue. Na een studie rechten verbleef hij lange tijd in Rusland, waar hij onder meer tot directeur van het keizerlijk Duitse theater te Sint Petersburg werd benoemd. Hij schreef meer dan tweehonderd toneelstukken, waaronder *Menschenhaß und Reue* (1789, vertaald als *Menschenhaat en berouw* in 1792), *Die Indianer in England* (1790, vertaald als *De Indianen in Engeland* in 1791) en de hierboven al genoemde *Bruder Moritz* (1791). Al gauw maakte hij in heel Europa furore met zijn prozastukken, die bomvol intriges en verrassende wendingen zaten en waarin de adel, de burgerlijke hypocrisie en schijnheiligheid te kijk werden gezet. De klassieke toneelwetten lapte Kotzebue aan zijn laars.²¹

Ook in Nederland verkreeg hij een dominante positie, zo blijkt uit de statistieken. Volgens de tellingen van Worp verschenen er in de periode 1800-1850 ongeveer 650 vertalingen, waarvan ongeveer de helft bewerkingen uit het Duits (300) waren. Kotzebue spant de kroon met zo'n 125 vertalingen.²² Zijn werk werd zeer vaak opgevoerd, zoals blijkt uit de door Ruitenbeek geïnventariseerde opvoeringsgegevens van de Amsterdamse Schouwburg tussen 1814 en 1841. Hij was in kwantitatief opzicht de meest succesvolle auteur – op straatlengte afstand gevolgd door Voltaire en Iffland. Absolute topper was *Menschenhaat en berouw*, dat maar liefds 23 jaar op het repertoire stond. Tot de langdurige succesvoorstellingen behoorden verder *Johanna van Montfaucon* (1800), *De gebannen amor, of de achterdochtige echtgenoten* (1810), *Het intermezzo of de*

²¹ Zie over Kotzebues werk: Stock, *Kotzebue im literarischen Leben der Goethezeit*.

²² Worp, *Geschiedenis van het drama*, 429-476.

*landjonker voor de eerste maal in de residentie (1810) en Tippijkerken, of het door list verijdelde huwelijk (1814).*²³

De eerste vermelding van Kotzebues werk is, voor wat betreft de Nederlandse toneeltijdschriften, te vinden in *De Tooneelspektator* (1792) van Nomsz. Dit tijdschrift wijkt in zoverre af van zijn voorgangers dat de pure leestekst als uitgangspunt diende voor de bespreking, en niet de opvoering. Gegevens over acteerprestaties ontbreken dan ook. Nomsz schreef menig treurspel dat op Frans-classicistische leest geschoeid was, en het verbaast dan ook niet dat hij in zijn tijdschrift stelling neemt tegen auteurs die de Frans-classicistische regelgeving schenden. Hij noemt Kotzebues naam niet, maar zijn werken figureren wel in een opsomming van in zijn ogen wanstaltige theaterstukken:

Wie kan zich eene Catalogue verbeelden, waarop een ons onteerende Waltron, eene godlooze Mahomet, een zotte Zelmire, een onnatuurlijke Indiaanen in Engeland, een noch zotter Menschenhaat en Berouw, een Olimpia [...] (eene eeuwige schandzuil voor de Vertalers!) eene Geveinsde Zotheid door Liefde, een bordeelachtige Doodelijke Minnenijd, en meer diergelijk niet nomewaardig tuig, de groote meerderheid uitmaakt? Intusschen blijven de fraaiste voortbrengsels van het menschelijk vernuft, achter de bank leggen.²⁴

Nomsz sprak vervolgens de wens uit dat opera's en vertalingen steeds spaarzamer vertoond zouden worden, opdat de dichters zich weer aangemoedigd zouden voelen hun vaderland met 'voortbrengsels van eigen Hollandsch vernuft' te vereren.

Nomsz legde expliciet de relatie tussen de opmars van Franse en Duitse vertalingen en het teruglopende aantal oorspronkelijk Nederlandse stukken. Wat bij hem een terloopse opmerking is, zal in de jaren erna uitgroeien tot hét standaardargument van de voorvechters van het nationale toneel: de overvloed aan buitenlandse import diende bestreden te worden, opdat de positie van het oorspronkelijk Nederlandstalige toneel sterker zou worden.²⁵ Tal van publicisten sprongen in de bres voor het nationale toneel: ze schreven pleidooien, ontwierpen prijsvragen en dienden subsidieverzoeken in bij de overheid. Ook de toneeltijdschriften profileerden zich als beschermheren van het nationale toneel en stelden zich teweeg tegen de opmars van 'vreemde wanproducten'. Het eerste toneeltijdschrift dat volledig met dat doel was ingericht, was *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg*.

²³ Ruitenbeek, *Kijkcijfers*, bijlage 4, 399-420. Ook in andere theaters domineert Kotzebues werk. Zie bijvoorbeeld de repertoirelijsten van F. Boulangé, *Koninklijke Nederduitse Schouwburg. Chronologische lijst van programma's uitgevoerd door de 'Zuid-Hollandsche Tooneelstukken' in de Koninklijke Schouwburg Den Haag*, deel 1: 1804-1814 (Amstelveen 1999), deel 2: 1815-1834 (Amstelveen 1989) en de gegevens voor de Leidse Schouwburg in Cobi Bordewijk, Juliette Roding, Vic Veldheer, Paul Bordewijk (eindred.), *Wat geeft die Comedie toch een bemoeijng! de Leidse Schouwburg, 1705-2005* (Amsterdam 2005) 116-118.

²⁴ *De Tooneelspektator* nr. 10 (12 nov.), 82.

²⁵ Het beeld dat het nationale toneel daadwerkelijk in verval zou zijn, is intussen genuanceerd. Zie hierover onder andere Gras, 'De geschiedenis van de Rotterdamse schouwburg' en 'Jensen, 'In verzet tegen "Duitschlands klatergoud"'.²⁶

De Amsteldamsche Nationale Schouwburg

De Amsteldamsche Nationale Schouwburg verscheen in het najaar van 1795, mede naar aanleiding van de opening van het nieuwe theaterseizoen.²⁶ Het was het turbulente jaar van de Bataafse revolutie waarin het land een ingrijpende staatkundige metamorfose onderging. De politieke omwenteling bracht ook veranderingen met zich mee in het Amsterdamse theaterleven. Twee daarvan kwamen prominent tot uitdrukking in het tijdschrift. Ten eerste verwees de titel naar de nieuwe naam die de schouwburg eerder dat jaar had gekregen. Op 21 januari 1795, twee dagen nadat de Franse troepen Amsterdam waren binnengetrokken, heropende het 'Comité Revolutionnaire' de schouwburg. Die werd bij deze gelegenheid omgedoopt tot 'Amsteldamsche Nationale Schouwburg', waarmee volgens Helmers uitgedrukt werd dat deze instelling 'het gantsche volk toebehoorde'.²⁷ Op het repertoire werden voortaan stukken geplaatst, waarin de idealen van de revolutie werden verheerlijkt.²⁸

Ten tweede werd de verschijning van dit nieuwe weekblad gemotiveerd door de wisseling van het schouwburgbestuur – een indirect gevolg van de politieke gelijkheidsidealisme. In juli 1795 was een geheel nieuw schouwburgbestuur aangetreden als gevolg van het groeiende ongenoegen over het beleid van de zittende regenten. Een groep van vijftien acteurs en actrices had onder meer een 'adres' opgesteld, waarin ze – geheel in de geest van de revolutie – meer inspraak eisten. Het nieuwe bestuur maakte direct korte metten met de invloed die de Amsterdamse charitatieve instellingen van oudsher uitoefenden; de commissarissen werden voortaan benoemd door de stedelijke regering en de opbrengsten vloeiden naar de stadskas.²⁹ De voortvarendheid van het nieuwe bestuur werd door Helmers toegejuicht. Deze nieuwe start achtte hij het juiste moment bij te dragen aan het 'herstel van het tooneel':

Het oude bestier des schouwburgs is vernietigd; eene menigte van acteurs is door de nieuwe directie aangenomen; het is dus thans geen ongeschikte tyd voor den beminnaar van taal-, dicht- en tooneelkunde, ook iets toe te brengen tot bevordering van den goeden smaak, tot herstel van het tooneel, en tot verbetering onzer vaderlandsche dichtkunst.³⁰

²⁶ De tweede en derde aflevering bevatten een bespreking van een opvoering van Rhijnvis Feiths *Murcius Cordus* (1795). Met dit stuk werd het Amsterdamse schouwburgseizoen op 12 september geopend (nr. 2 en 3, 9-26). Van Hattum aarzelt over het auteurschap van deze bijdrage (Van Hattum, 'Inleiding', 2).

²⁷ De uitspraak is van Helmers in *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg* nr. 5 (1795), 35. Zie ook H.H.J. de Leeuwe, '21 januari 1795. De Amsterdamse Schouwburg wordt heropend – twee dagen na het binnentrekken der Franse troepen. Het toneel tijdens de Bataafse vrijheid', in: Erenstein e.a. (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. 348-355, met name 348.

²⁸ Zie voor het repertoire in 1795 Hans de Leeuwe, *De Amsterdamse schouwburg in 1795. Het eerste jaar der Bataafse vrijheid* (Zutphen 2003).

²⁹ Hierover onder andere Te Winkel, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*, 302-304.

³⁰ *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg* nr. 1 (1795), 2.

Het driedelige doel was daarmee gegeven: het bevorderen van de goede smaak, het herstellen van het toneel en het verbeteren van de vaderlandse dichtkunst.

Het tijdschrift was gevuld met kritische besprekingen van toneelstukken die op de schouwburg werden vertoond. De kritiek werd gestuurd vanuit een duidelijke programmatische visie: het Frans-classicistische treurspel was de norm; de onbetwistbare leidsmannen waren Aristoteles en de Franse treurspeldichters Corneille, Voltaire en Racine. Anders dan in de hierboven genoemde bladen werd een al te persoonlijke toonzetting vermeden en gingen de oordelen – hoe negatief ook – gepaard met een grondige, theoretische argumentatie. Dat was zelfs het geval bij de beoordeling van het grootste 'monster' aller tijden: *Broeder Morits* van Kotzebue, dat op 27 oktober 1795 in de schouwburg was opgevoerd.

In een doorwrocht betoog wees Helmers drie hoofdgebreken aan. Ten eerste was er geen eenheid van handeling, maar het wemelde van de intriges. Ten tweede klonk de stem van de auteur door het gehele stuk heen, waardoor de personages volstrekt ongeloofwaardige taal spraken. Ten derde, en dit was het belangrijkste, was het stuk volstrekt zedeloos. Er werden bijvoorbeeld allerlei verwerpelijke denkbeelden over het huwelijk gepropageerd. Zo stelde de hoofdpersoon op zeker moment voor om met zijn eigen zuster te trouwen, om vervolgens in het huwelijk te treden met een arm weesmeisje. Dat was volstrekt ontoelaatbaar! Helmers stond ook stil bij andere stukken van Kotzebue waarin de Duitser de grenzen van het acceptabele overschreed. Met name de godsdienstschennis in *De Zonnemaagd* (1792), veroordeelde hij scherp.³¹

De vraag rijst waarom Helmers zo veel aandacht besteedde bij een in zijn ogen verwerpelijke auteur. Het antwoord hangt samen met de hoge eisen die hij aan het toneel stelde: het toneel diende de algemene zedelijkheid en beschaving te bevorderen. Dat de 'elendige herssenvruchten' van Kotzebue nu vaker te zien waren dan de achtenswaardige treurspelen van Racine of Voltaire, was in feite een bedreiging voor het welzijn van de samenleving:

Het is in dit geval niet alleen de goede smaak welken wy verdedigen moeten, neen; het zyn de zeden, zonder welk geen volk bestaan kan, en welker heiligste instellingen men thans op ons Nationaal tooneel, in een gesticht, het welk het gantsche volk toebehoort, door MORITS, omverre durft rukken. Ieder huisvader heeft 'er belang by.³²

Helmerts' appèl op normbesef had weinig effect, want kort erna werd *Broeder Morits* weer opgevoerd in de Amsterdamse schouwburg.³³ Over dit 'zedenedervende' en 'kunsteloze' 'monster' besloot hij verder te zwijgen, maar hij bekritiseerde het schouwburgbestuur sterk, dat het kennelijk ontbrak aan 'kieschen smaak'.³⁴ Reeds na zes afleveringen werd *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg* al weer gestaakt. De reden van opheffing is niet bekend.

³¹ *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg* nr. 5 (1795), 34-40.

³² Idem, 35.

³³ Namelijk op 7 november 1795.

³⁴ *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg* nr. 6 (1795), 42.

Tollens-biograaf Schotel heeft gesuggereerd dat een conflict met de schouwburgbestuurders aan ten grondslag lag – mogelijk was de scherpe kritiek op de programmering van Kotzebue verkeerd gevallen –, maar bewijzen daarvoor ontbreken. Waarschijnlijker is dat de beëindiging te maken had met de onregelmatige verschijningsfrequentie.³⁵

De Toneelmatige Roskam

Na enkele jaren van stilte volgde een nieuw toneeltijdschrift: *De Tooneelmatige Roskam* (1799).³⁶ Het doel van dit tijdschrift was hetzelfde als dat van *De Amsteldamsche Nationale Schouwburg*, namelijk de verbetering van het nationaal toneel. Toneelstukken moesten in dienst staan van 'de bevordering van goede zeden en nationale opvoeding'.³⁷ De toonzetting was echter veel harder: dit blad had een scherpe, bijtende, satirische toon. De schrijver(s) schuwde(n) geen middel om het bestaande repertoire van de Amsterdamse schouwburg te bekritisieren: vele 'wanscheppels' gingen onder het fileermes en persoonlijke aanvallen werden niet gemeden. *De Tooneelmatige Roskam* hekelde dat het een lieve lust was en wist in korte tijd menige vijand te creëren.

De Tooneelmatige Roskam protesteerde vooral tegen het feit dat treurspelen van goede kwaliteit ongespeeld bleven, terwijl de 'onbeschaamdste prullen' ten tonele werden gevoerd. Het was een schande dat de Frans-classicistische drama's vervangen werden door 'Hoogduitsche drama's, *incroyable* balletten, geheimzinnige opera's, brandstigtingen, betoveringen, herscheppingen, mirakels, ja, zelfs door natuurlyke bakkelaai-partytjes en pissende koeijen inkluis'.³⁸ De schouwburg moest voor eens en altijd van dit soort 'drek en vuiligheid' gezuiverd worden, aldus *De Tooneelmatige Roskam*.

Het tijdschrift richtte zijn pijlen op degenen die het verantwoordelijk achtte voor de slechte programmering: de schouwburgcommissarissen. In maart 1798 was er een geheel nieuw bestuur toetgetreden, nadat de schouwburg in een staatsinstelling was veranderd. Dat bestuur bestond uit de volgende vier leden: Willem Frederik Taalman Kip, Rijklof Cornelis van Goens, Hendrik Ogelwight jr. en Samuel Ipersusz. Wiselius.³⁹ De toespelingen op hun wanbeleid waren niet van de lucht. In de ene na de andere aflevering werd hun repertoirekeuze geheld, die louter zou zijn ingegeven door geldmotieven. Zang- en toneelspelen van vermeende lage kwaliteit trokken volle zalen en genoten om die reden de voorkeur boven treurspelen in de klassieke traditie. Een tweede punt van kritiek betrof hun vrije entreebeleid: allerlei personen hoefden niet voor hun kaartjes te betalen, omdat ze zogenaamd iets van waarde zouden hebben gepresteerd.

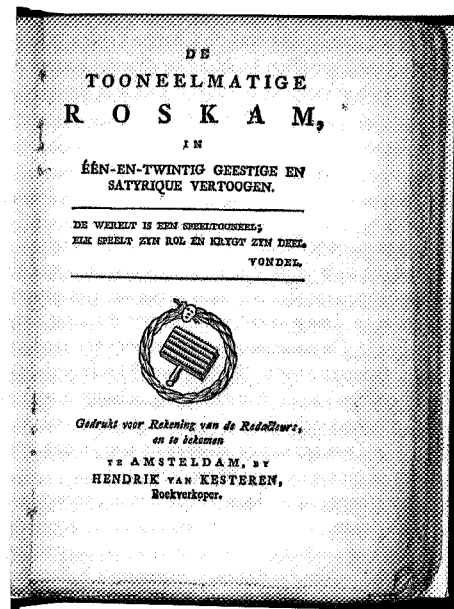
³⁵ Zie Van Hattum, 'Inleiding', 4-5.

³⁶ Voor een uitvoerige beschrijving en inhoudelijke analyse van dit tijdschrift, zie Jensen, 'Ten strijde tegen het "Kotzebueïsme"'.³⁷

³⁷ *De Tooneelmatige Roskam* nr. 1 (4 maart 1799), 3.

³⁸ Idem, 1.

³⁹ Albach, *Helden, draken en comedianten*, 44.



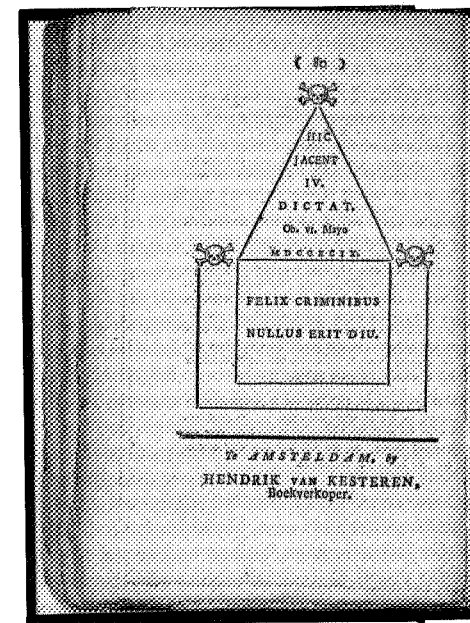
Afb. 1 Eerste aflevering van De Tooneelmatige Roskam (1799). Universiteitsbibliotheek Amsterdam (UvA) Bijzondere Collecties.

De kritiek op de schouwburgcommissarissen was spijkerhard en nietsontziend. Zo werden stukken van hun hand stelselmatig afgekraakt en aangehaald als schoolvoorbeelden van de prullaria waarmee de schouwburg overspoeld werd. Met name het werk van Ogelwight, die tal van vertalingen van Franse blij- en zangspelen op zijn naam had staan, moest het ontgelden. Maar die kritiek was nog mild vergeleken bij de expliciete doodswens die geuit werd aan het adres van de commissarissen. In een bijdrage van 'Medeschryver Spotgraag' werden de horoscopen van 'vier ons wel bekende snaaken' getrokken. Er volgden vier uiterst venijnige persoonsbeschrijvingen, waarin de ene een nog naargeestiger levenseinde kreeg toegewenst dan de ander. Een voorbeeld: 'Hy zal aan de teering sterven, indien hy zich niet hoe eer hoe beter voor de kop schiet'.⁴⁰ De schrijver nam vervolgens de vrijheid om alvast een praalgraf te ontwerpen dat op het pestkerkhof kon worden opgericht, met de volgende tekst: 'HIC JACENT IV DICTAT. OB. VI MAYO MDCCXCIC FELIX CRIMINIBUS NULLUS ERIT DIU'.⁴¹ Ofwel: hier liggen vier dicators, gestorven op 6 mei 1799. Niemand die kwaad doet, zal lange tijd gelukkig zijn. Bepaald geen verzoenings-

⁴⁰ De Tooneelmatige Roskam nr. 10 (6 mei 1799), 77.

⁴¹ Idem, 80.

Afb. 2 In de Tooneelmatige Roskam werd medogenoze kritiek uitgeoefend op het beleid van de schouwburgcommissarissen. In het blad werd zelfs al een praalgraf voor hen ontworpen met als tekst: 'Hic jacent iv dictat. Ob. VI Mayo mdccxcic felix criminibus nullus erit diu' ofwel: hier liggen vier dicators, gestorven op 6 mei 1799. Niemand die kwaad doet, zal lange tijd gelukkig zijn. De Tooneelmatige Roskam (6 mei 1799), 80. Universiteitsbibliotheek Amsterdam (UvA) Bijzondere Collecties.



gezinde gedachte! Deze expliciete doodswens geeft wel aan dat hoe compromisloos De Tooneelmatige Roskam opereerde. Er werd genadeloos uitgehaald tegen diegenen die een deugdelijk toneelbeleid en -repertoire in de weg zouden staan, ofwel de commissarissen. Behalve de schouwburgcommissarissen nam De Tooneelmatige Roskam nog iemand anders stevig onder handen: de (nu vergeten) schrijver Jan Coenraad Meyer, auteur van een vertaling van Die Zauberflöte (1791) van Mozart, naar een libretto van Emanuel Schikaneder. Maar liefst drie hele afleveringen werden gewijd aan de Nederlandse versie, De Toverfluit (1799), omdat het om het grootste 'prul der prullen' ging. Elke scène, elk personage en elke handeling werd belachelijk gemaakt – alleen voor de muziek had de recensent nog een goedkeurend woordje over.⁴² Zo zien we dus een ander repeterend patroon in de toneeltijdschriften: er wordt een ultimatum gedrocht uitgezocht, waarop alle frustraties botgevierd kunnen worden. Voor De Tooneelspel-beschouwer was dat Pypers' Zemire en Azor, voor De Amsteldamsche Nationale Schouwburg Kotzebues Broeder Morits en voor De Tooneelmatige Roskam Meyers Toverfluit. De genoemde stukken represen-

⁴² De Tooneelmatige Roskam nr. 6 (8 april 1799), nr. 7 (15 april 1822) en nr. 8 (22 april 1799).

teerden alle het ultieme verval van het toneel in Nederland, waar opera's, balletten en melodrama's de dienst uit maakten ten koste van kwaliteitsstukken.

En Kotzebue? In *De Tooneelmatige Roskam* viel zijn naam om de paar pagina's in een misprijzende zin. Soms werden specifieke werken genoemd, maar veel vaker fungeerde hij als een soort algemene verzamelterm voor alle slechte tendenzen in de theaterwereld. De strijd tegen 'het heerschend Kotzebueïs-mus' omvatte dan ook veel meer dan de strijd tegen Kotzebue alleen. Het was ook het gevecht tegen schraapzuchtige boekverkopers, geldbeluste vertalers en commerciële schouwburgdirecteuren en dus tegen het verval van het toneel in het algemeen.⁴³ En daartoe waren volgens *De Tooneelmatige Roskam* alle mid-delen gewettigd, inclusief doodsverwensingen.

Het is niet bekend wie de auteur(s) van *De Tooneelmatige Roskam* was (wa-ren). Doorgaans wordt het op naam gesteld van de letterkundige P.G. Witsen Geysbeek,⁴⁴ maar een lastig detail is dat hij zelf een actief vertaler van Franse en Duitse toneel- en zangspelen was. Kotzebue-vertalingen van zijn hand zijn bij-voorbeeld *De negers* (1796), *De verwarde schaking* (1798), *De bloedverwan-ten* (1799) en *Het schimpdicht* (1801). De vraag rijst natuurlijk hoe dat te rij-men valt met het afkeurende standpunt van *De Tooneelmatige Roskam*. Hield Witsen Geysbeek er een dubbele agenda op na om zichzelf van inkomsten te verzekeren? Of is de auteur toch iemand anders, bijvoorbeeld Arend Fokke Simonsz, Cornelis Loots, David Jacob van Lennep of Nomsz?⁴⁵ Hoe het ook zij, *De Tooneelmatige Roskam* verdween al weer na eenentwintig afleveringen van het toneel. In de slotaflevering werd gemeld dat het blad in handen van een bende struikrovers was gevallen en dusdanig mishandeld en verscheurd was, dat er geen uitzicht meer was op herstel. Geen ongeloofwaardige metafoor, als we de opruiende toonzetting van het blad in ogenschouw nemen.

Na de opheffing werd de functie van kritische waakhond voortgezet door enkele andere periodieken, namelijk *De Arke Noach's* (1799-1800), diens op-volger *Sem, Cham en Japhet* (1800) en *Het Weekblad zonder tytel* (1801).⁴⁶ De eerste twee waren niet exclusief op het toneel gericht, de laatste wel. Ze hadden gemeenschappelijk dat ze eveneens op ironiserende wijze de nieuwe trends in de schouwburg bestreden. In een beginselverklaring meldde *Het Weekblad zonder tytel*, dat gericht was op de Rotterdamse schouwburg, 'lage paskwilen' te willen vermijden. 'Vrymoedigheid en bescheidenheid' zouden centraal staan. Inderdaad was het tijdschrift veel milder van toonzetting dan *De Tooneelmatige Roskam*: het bevatte luchtige anekdotes, korte recensies en

43 Zie met name *De Tooneelmatige Roskam* nr. 13 (27 mei 1799), 102.

44 Zie Jan Izaak van Doorninck, *Vermomde en naamlooze schrijvers opgespoord op het gebied der Nederlandsche en Vlaamsche letteren*. Deel 2: *Naamlooze geschriften* (Amsterdam 1970, herdruk van uitgave 1885) 491; Worp, *Geschiedenis van het drama*, 282; Te Winkel, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*, deel VI, 305; Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg*, 234; Huygens, *Hendrik Tollens*, 66. De Groot, 'Bibliografie', 129; Hanou, 'Juli 1762', 331.

45 In het blad zelf worden tal van suggesties gedaan over de identiteit van de redacteur(s), mede om de lezers op een dwaalspoor te zetten. Zie hierover: Jensen 'Ten strijde tegen het "Kotzebueïs-mus"'.
46 Zie over de genoemde tijdschriften: Jensen 'Ten strijde tegen het "Kotzebueïs-mus"'.
47 *Het Weekblad zonder tytel* nr. 4 (1801), 27-28.
48 Zie het laatste nummer van *Amstels Schouwtooneel* 86 (30 dec. 1809), 378-384.
49 *Amstels Schouwtooneel* nr. 14 (4 april 1808), 293-294.
50 *Amstels Schouwtooneel* nr. 1 (4 jan. 1808), 2.

gedichten over het toneel. Toch kregen ook in dit blad sommige schrijvers flink de wind van voren (onder wie Witsen Geysbeek, Arend Fokke Simonsz en Pieter Pypers), al onttaarde de kritiek zelden in persoonlijke aanvallen. Na zes nummers werd het blad gestaakt. Het ontbreken van diepergaande theoretische beschouwingen en het bewust vermijden van 'lage personele gispingen' werden als mogelijke oorzaken van het lage debiet genoemd.⁴⁷ Een interessante opmerking, want de suggestie wordt gewekt dat rellen en geruzie bij konden dragen aan de afzet van een tijdschrift.

Amstels Schouwtooneel

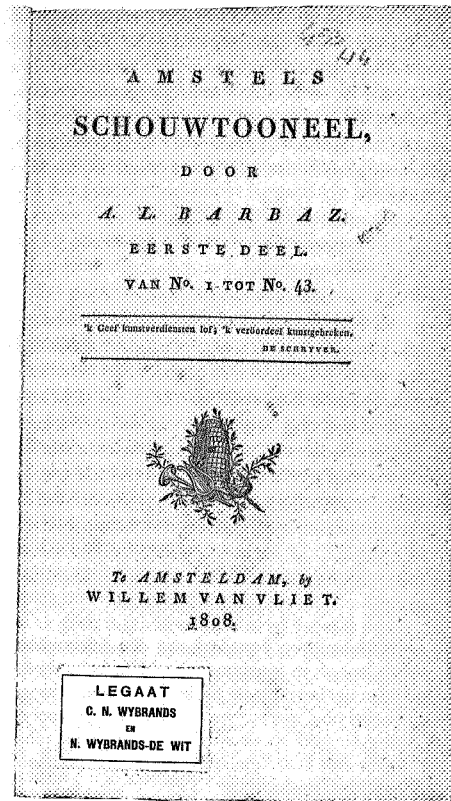
Amstels Schouwtooneel (1808-1809) kan als het eerste succesvolle Nederlandsta-lige toneeltijdschrift worden beschouwd: het had een regelmatige verschijnings-frequentie en maakte twee jaargangen vol. Dat hadden er gemakkelijk meer kun-nen zijn, maar de redacteur, Abraham Louis Barbaz (1770-1833), gaf te kennen dat hij het een te zware belasting vond om nog langer elke dag de opvoeringen in de schouwburg te bezoeken. Hij verlangde naar rust om andere letterkundige werkzaamheden meer aandacht te kunnen geven.⁴⁸ Aan de populariteit van het tijdschrift lag het zeker niet: als we Barbaz op zijn woord mogen geloven, werd het blad door vrijwel elke liefhebber van de schouwburg gelezen, ook buiten de stad.⁴⁹

In een uitvoerige beginselverklaring schreef Barbaz te willen breken met de traditie van 'bedilzuchtige' en 'partydige' toneeltijdschriften. De ideale criticus stelde zich volgens hem als volgt op:

Geen bytende of stekelige aanmerkingen op bestuurders van den schouwburg, tooneeldichters, of spelers, zullen 'er ooit in worden geplaatst; de beoordeelin-gen zullen nooit in personelykheden onttaarten, maar slechts kunstaanmerkingen wezen; deze zullen heusch en onpartydig, doch tevens vrymoedig en somtyds mogelyk wel eens scherp zyn, naar gelang der voorkomende gelegenheden, echter altyd op den toon welke een' bescheiden kunstbeminnaar voegt, die anderen en zichzelfden poogt te onderrichten en te vermaken.⁵⁰

Het is een topos die we ook in de andere toneelbladen tegenkomen: de ideale criticus velt een eerlijk, maar onpartijdig oordeel. Persoonlijke aantijgingen zijn uit den boze.

Barbaz wist dit ideaalbeeld tot op zekere hoogte in de praktijk te brengen: hij schreef weloverwogen en theoretisch onderbouwde toneelbeschouwingen, waarbij hij controverses meed. Dat wil niet zeggen dat hij zijn persoonlijke voorkeuren niet kenbaar maakte, integendeel. Hij sprak met grote regelmaat zijn afkeer uit jegens de 'nieuwe smaak voor dramaas, operaas en balletten', zo-



Afb. 3 Eerste aflevering van Amstels Schouwtooneel van de toneelcriticus en -schrijver Abraham Louis Barbaz (1770-1833). Universiteitsbibliotheek Amsterdam (UvA) Bijzondere Collecties.

als *Aballino*, *De Toverfluit*, *Oberon* en *De dood van Rolla*. Ook Shakespeare kreeg er van langs, omdat hij volgens Barbaz geen kaas van toneelwetten had gegeten.⁵¹ Tot zijn ontzetting wist dit soort 'vreemde tooneelvertooningen' massa's mensen naar de schouwburg te lokken die voorheen niet eens wisten wat een schouwburg was en hooguit naar de kermis gingen. Dat nieuwe publiek gedroeg zich echter zo schaamteloos en luidruchtig, dat het 'kunstlievend publiek' in de verdrukking raakte.⁵²

Barbaz had een uitgesproken voorkeur voor toneelstukken in de Frans-classicistische traditie en rekende De Marre, Huydecoper, De Lannoy en Nomsz tot

⁵¹ *Amstels Schouwtooneel* nr. 74 (9 okt. 1809).

⁵² *Amstels Schouwtooneel* nr. 6 (8 febr. 1808), 36-40.

de beste Nederlandse toneelschrijvers. Toch velde hij opvallend vaak een genuanceerd oordeel over een schrijver als Kotzebue. Na veel wikken en wegen noemde hij bijvoorbeeld *Menschenhaat en berouw* 'noch prulwerk, noch meesterstuk'. Het stuk bevatte namelijk zowel 'grootte schoonheden en grootte gebreken'.⁵³ Ook *De breinaalden* kon er mee door, althans wat betreft de handel en de stijl.⁵⁴ Barbaz waagde het zelfs een top drie van beste stukken van Kotzebue samen te stellen, namelijk *Menschenhaat en berouw*, *De onechte zoon* en *De verzoening, of de broedertwist*. Hij noemde het een zegen voor het vaderlandse toneel dat Witsen Geysbeek het laatstgenoemde werk had vertaald.⁵⁵ Wel was het beter Kotzebues stukken te zien spelen dan te lezen, want ze zaten vol slordigheden.⁵⁶

Toch slaagde ook Barbaz er niet in de rol van onpartijdige criticus vol te houden. Tot tweemaal toe raakte hij in een conflict verzeild dat hij via het medium van zijn tijdschrift uitvocht. Het eerste geschil betrof in een zijn ogen onheuse beoordeling van zijn blijspel *De lichtzinnige* (1807) die in *De Schouwburg van in- en uitlandsche letterkunde* was verschenen.⁵⁷ Barbaz reageerde zeer geprikkeld en sprak de hoop uit dat de schouwburgcommissarissen dit toneelstuk snel weer zouden laten opvoeren, want dit zou de beste wraak vormen op zijn 'belediger'.⁵⁸ Hierop schreef de anonieme auteur van een reeks brieven over het nationale toneel, *Tooneelkundige brieven* (1808), dat Barbaz wel erg onbeschaafd op de kritiek reageerde. Barbaz was te vooringenomen met zijn eigen stukken en betoonde zich te gevoelig over het gegeven dat die niet vertoond werden. Zijn onpartijdigheid was, kortom, ver te zoeken.⁵⁹

Het tweede geschil betrof de acteewijze van Dirk Sardet in *De lichtzinnige*. Barbaz was ontevreden over Sardets speelwijze en luchtte daarover zijn hart in zijn blad.⁶⁰ Opnieuw was het de auteur van de *Tooneelkundige brieven* die Barbaz een halt toeriep. Hij vond het laf om iemand op deze wijze in het openbaar te honen en verweet Barbaz een flinke dosis verwaandheid. Barbaz haalde daarop hard uit naar de schrijver van de *Tooneelkundige brieven* en liet zich volledig meeslepen in de controverse. Aflevering na aflevering kwam hij terug op het conflict dat een steeds persoonlijker en haatdragender karakter kreeg. Een gevoelig punt in de discussie was het vermeende opportunisme van Barbaz. De auteur van de *Tooneelkundige brieven* vroeg zich af hoe het mogelijk was dat een oorspronkelijk patriots auteur als Barbaz, die vrijheid en gelijkheid hoog in het vaandel had staan, een allegorische voorstelling had vervaardigd ter ere van het bezoek van Lodewijk Napoleon aan de Amsterdamse schouwburg op 3 mei 1808.⁶¹ Volgens Barbaz was hij beslist geen weerhaan die met alle

⁵³ *Amstels Schouwtooneel* nr. 33 (17 okt. 1808), 309.

⁵⁴ *Amstels Schouwtooneel* nr. 6 (8 febr. 1808), 46.

⁵⁵ *Amstels Schouwtooneel* nr. 48 (30 jan. 1809), 44.

⁵⁶ *Amstels Schouwtooneel* nr. 33 (17 okt. 1808), 311.

⁵⁷ *Schouwburg van in- en uitlandsche letterkunde* vol. 5 (1808), 45-62.

⁵⁸ *Amstels Schouwtooneel* nr. 8 (22 feb. 1808), 72.

⁵⁹ *Tooneelkundige brieven, geschreven in het najaar 1808. Ten vervolge op de brieven uit Amsteldam, over het nationaal tooneel en de Nederlandsche letterkunde van C.F. Haug* (Amsterdam 1808) 7-8; 10-11.

⁶⁰ *Amstels Schouwtooneel* nr. 12 (21 maart 1808), 108-112.

⁶¹ *De Tooneelkundige brieven*, 12.

winden meedraaide, maar werd hij geleid door 'den fakkel der bedaarde en overwegende reden en ondervinding'.⁶²

Ondanks zijn ideaalbeeld van de onpartijdige criticus raakte ook Barbaz uiteindelijk verzeild in een hoogoplopend conflict. Dat had alles te maken met zijn persoonlijke betrokkenheid bij het toneel: inderdaad gebruikte hij zijn tijdschrift herhaaldelijk om zijn eigen stukken te promoten. Zo adviseerde hij de schouwburgcommissarissen om zijn werk vaker te programmeren en nam hij geregeld voorpublicaties op. Hij was bepaald niet gespeend van eigenliefde en reageerde als door een wesp gestoken als anderen hem daarop aanspraken.

In de laatste aflevering sprak Barbaz sprak de hoop uit dat iemand anders zijn werk zou continueren. Kort daarop volgde echter de Franse Inlijving (1810-1813), waarbij de tijdschriftenmarkt als gevolg van de strenge censuurwetten volledig lam werd gelegd. Het zou tot 1815 duren voordat Barbaz' wens werd ingewilligd, namelijk met het verschijnen van *De Tooneelkijker*.

De Tooneelkijker

De Tooneelkijker – het meest toonaangevende en bestudeerde toneeltijdschrift uit de vroege negentiende eeuw – verscheen tussen en 1815 en 1819 en ontloopte zich al snel tot een vurige beschermheer van de 'nationale smaak'.⁶³ Het tijdschrift had als doel het nationale toneel op een hoger peil te brengen door 'de verheffing onzer Taal en onsterfelijke Dichtkunst, de reiniging van ons Tooneel en de verbreiding en instandhouding van den roem onzer nu geheel vereenigde Natie'.⁶⁴ Alle besproken toneelstukken werden langs de Frans-classicistische meetlat gelegd; het treurspel genoot daarbij de voorkeur boven andere genres en oorspronkelijke toneelstukken waren te verkiezen boven vertalingen.

De redactie was anoniem, maar de leden ervan moeten in de kring van de behoudende geesten worden gezocht die het nationale toneel naar Frans-classicistisch model trachten te hervormen.⁶⁵ Zeer waarschijnlijk behoorden Jan van 's Gravenweert, Samuel Iperuszn. Wiselius, Arent van Halmael en mogelijk ook Daniël Hooft Jacobszoon ertoe.⁶⁶ De redactie pretendeerde geheel onafhankelijk te opereren, vrij van partijde belangen: 'Wy zijn noch hongrig,

62 *Amstels Schouwtooneel* nr. 39 (28 nov. 1808), 359.

63 Over *De Tooneelkijker*, zie onder andere Te Winkel, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*, dl. VI, 428-443, Ruitenbeek, *Kijkcijfers*, 291-293, 298-315 en Ruitenbeek, 'Negentiende-eeuwse toneelkritiek'.

64 Zie het voorbericht bij de tweede druk van de eerste twee afleveringen van *De Tooneelkijker*, p.2. Deze tweede druk verscheen omdat de eerste oplage van 300 exemplaren al snel uitverkocht bleek te zijn.

65 Over de behoudende tendenzen in het Nederlandse toneel in de eerste decennia van de negentiende eeuw: Willem van den Berg & Piet Couttenier, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900* (Amsterdam 2009) 125-135.

66 Ruitenbeek, *Kijkcijfers*, 292; voor de participatie van Van Halmael: Albach, *Helden, draken en comedianten*, 162; voor Hooft: Ruitenbeek, 'Negentiende-eeuwse toneelkritiek', 244-245.

noch Dichters, noch partijangers, noch bezoldigden van den eenen of anderen Tooneelspeler (of Kunstenaar, gelyk men verkiest,) noch baatzuchtigen'.⁶⁷ Gezien de nauwe betrekkingen van elk van de genoemde redacteurs met het theaterleven moeten we die bewering met een korreltje zout nemen. En zoals het ook de andere toneeltijdschriften verging, raakte *De Tooneelkijker* al snel in allerlei conflicten verzeild. Dat kwam vooral omdat de eigen opvattingen compromisloos werden verdedigd en de kritieken bepaald niet mals waren. Allerlei bekende acteurs en actrices moesten het ontgelden, bijvoorbeeld omdat ze hun teksten niet goed kenden en 'onnatuurlijk' spel lieten zien. Steen des aanstoots was daarnaast de rubriek Prullaria, waarin verwerpelijke stukken werden opgesomd. Dat vrijwel ieder toneelstuk daarin belandde, zal uiteraard niet hebben bijgedragen aan het vergroten van de vriendenkring.

Al na de eerste aflevering van was het raak. Daarin verscheen een uiterst negatieve bespreking van *De ekster en de dienstmaagd* (1815) bewerkt uit het Frans door C. Vreedenberg. Volgens de recensent was het een typisch product van de 'verdwaalden geest van Melodrama'schrijvers'.⁶⁸ Vrijwel onmiddellijk kwam een verweerschrift op de markt met twee afbeeldingen. Op de ene was een ekster met een lauwertakje in de bek te zien, op de andere een zwarte jongeling die geschrobd werd. Even zinloos was de arbeid van *De Tooneelkijker*, luidde het commentaar bij de tweede prent.⁶⁹

Niet lang daarna ontstond het volgende conflict, waarin schrijver en acteur Marten Westerman een centrale rol speelde. Tot twee keer toe werd zijn werk zeer negatief besproken door *De Tooneelkijker*. Zijn blijspel *De Menschliedende kozak* (1815) was zonder pardon naar de prullenmand verwezen en het historische toneelspel, *De admiraal de Ruiter, te Napels* (1815) werd afgebrand, omdat hij de vaderlandse geschiedenis zou verkwanselen door deze in de vorm van een melodrama aan het publiek te presenteren. Westerman klom in de pen en laakte de autoritaire, elitaire en minachtende toon die *De Tooneelkijker* aansloeg.⁷⁰ Hij vond het bovendien laf dat ze hun kritieken anoniem de wereld inzonden. De schrijvers van *De Tooneelkijker* verdedigden zich op hun beurt door te stellen dat anonimiteit nodig was, omdat ze anders voortdurend aan persoonlijke onaangenaamheden zouden worden blootgesteld. En dat ze kritisch moesten kunnen zijn, sprak vanzelf, omdat de schouwburg overheerst werd door prullaria. Het was dan ook een noodzakelijke taak om, als 'ijveraars voor goeden smaak', anderen te wijzen op hun gebreken.⁷¹

Een derde conflict, dat ook binnen het eerste half jaar na oprichting rees,

67 *De Tooneelkijker* vol. 1. (1816), 3.

68 *De Tooneelkijker* vol. 1 (1816), 9. De recensie is van de hand van A.L.M., achter wie waarschijnlijk Van 's Gravenweert schuil ging (Ruitenbeek, *Kijkcijfers*, 292).

69 Aan de schrijvers van het tijdschrift *De Tooneelkijker*. Amsterdam [1815]. In reactie hierop verscheen *Iets over de laatste vertooning van den Ekster; Door de schrijvers van den Tooneelkijker*. (Amsterdam 1816).

70 M. Westerman aan de schrijvers van het tijdschrift, *de Tooneelkijker* (Amsterdam [1816]).

71 'De schrijvers van het Tijdschrift de Tooneelkijker aan den Heer M. Westerman', *De Tooneelkijker* vol. 1 (1816), 194-206, aldaar 205.

draaide om Kotzebue. *De Tooneelkijker* constateerde met afgrijzen dat *De onechte zoon* het 'troetelkind van het Amsterdamsch gemeen' was. De lagere volksklasse verkneukelde zich maar wat graag over de wijze waarop hoge lieden belachelijk gemaakt werden, terwijl dieverij en bedelarij door Kotzebue verontschuldigd werden. In *De Vaderlandsche letteroefeningen* nam een zekere G. het op voor zijn stadgenoten door *De Tooneelkijker* erop te wijzen dat het wel heel onbehoorlijk was om zo neerbuigend over de eigen bevolking te schrijven. *De onechte zoon* mocht dan geen volmaakt stuk zijn, er schulde meer goeds in dan *De Tooneelkijker* ons wilde doen geloven.⁷²

In korte tijd wist *De Tooneelkijker* dus menige vijand te creëren. De pijlen waren vooral gericht op de de overvloed aan buitenlandse toneelstukken waarmee de schouwburg overspoeld werd. De grootste kwaaddoener was, hoe kon het ook anders Kotzebue: het was de 'Kotzebusiaanschen wansmaak' die van de bühne verdreven moest worden.⁷³ De Duitse veelschrijver was veruit de meest besproken auteur in *De Tooneelkijker*. Van de 96 voorstellingen die in de eerste jaargang besproken werden, waren er maar liefst 17 van de hand van Kotzebue (=18%). Hij representeerde alles waar *De Tooneelkijker* tegen streed, namelijk het verval van de zeden en de goede smaak. Een heel enkele keer kon er een complimentje van af, maar dan was het omdat dat het stuk meeviel ten opzichte van Kotzebues grootste 'wanproducten'. De woede van *De Tooneelkijker* richtte zich echter niet uitsluitend op Kotzebue, maar ook op de schouwburgdirectie, die zich uitsluitend door financiële motieven zou laten leiden bij de programmering van nieuwe stukken.⁷⁴

Een van de meest opvallende kenmerken van *De Tooneelkijker* is, dat verreweg de meeste aandacht uitging naar de zogenaamde 'prullaria'. Wat verwerpelijk was, kreeg oneindig veel meer aandacht dan wat deugde, ook wanneer de kritiek collega-schrijvers en bekende acteurs trof. Geen wonder dat er dan ook hoog-oplopende conflicten ontstonden, waarbij over en weer harde woorden vielen. Kotzebue zou in zijn vuistje gelachen hebben, zeker wanneer hij zou hebben geweten dat er zelfs twee blijspelen over *De Tooneelkijker* werden geschreven.

Tegen *De Tooneelkijker*

Tot twee keer toe werd *De Tooneelkijker* op de hak genomen in een toneelstuk: *De Tooneel-kritiek of de recensenten ontmaskerd* (1815) door C. van der

72 *Vaderlandsche letteroefeningen* (1816), 142-149. Mogelijk is de auteur dezelfde als de opsteller van *Bedenkingen tegen het maandschrift Den Tooneelkijker* (Amsterdam [1816]). Ook over Kotzebues *Menschenbaat en berouw* werd getwist. *De Tooneelkijker* was kritisch, terwijl een anonieme auteur het voor Kotzebue opnam in *Gedachten over de laatste vertooning van Menschenhaat en berouw: aan een vriend briefswijze medegedeeld, door eenen Amsterdammer, die, gedurende vijftien jaren, uit zijn vaderland afwezig is geweest* (Amsterdam 1816).

73 *De Tooneelkijker* vol. 1 (1816), 572-573.

74 Zie bijvoorbeeld de recensie van De Spanjaarden in Peru in *De Tooneelkijker* vol. 1 (1816), 341-353. Zie ook *De Tooneelkijker* vol. 1 (1816), 505-506.

Vijver en *De Tooneelkijkers of de ijveraars voor goeden smaak* (1817) wellicht van Barbaz. Twee zaken werden met name op de korrel genomen: de anonimiteit van de redacteurs en hun hypocriete gedrag. Beide auteurs wilden laten zien dat er achter de hoog verheven idealen van de recensenten louter eigenbelang, eerezucht en financiële motieven schuilgingen. In het eerstgenoemde blijspel worden de recensenten Hexameter en Alexandrijn ontmaskerd als de auteurs van een toneeltijdschrift. Waarschijnlijk gaat het hier om Van 's Gravenweert en Wiselius.⁷⁵ De heren blijken liever in de koffiekamer van de schouwburg te vertoeven dan opvoeringen bij te wonen. Ze baseren hun kritieken op eerder verschenen werken. Op zeker moment overwegen ze zelfs een recensie uit *De Tooneelmatige Roskam* over te schrijven.⁷⁶ In het andere blijspel speelt de 'Prullekast' een grote rol. Een zekere Frans verstoopt zich in de kast en is getuige van een vergadering van het deftige Kollegie der Tooneelkijkers. De leden van de vergadering overladden zichzelf met complimenten, terwijl ze een kritische brief resoluut ter zijde leggen. Frans komt uiteindelijk tevoorschijn en wijst het Kollegie op hun laakbaare werkwijze. Uiteindelijk belandt het tijdschrift *De Tooneelkijker* zelf in de 'Prullekast'. Mogelijk wilde Barbaz zijn gram halen over het feit dat *De Tooneelkijker* zijn werk negatief had besproken.⁷⁷

Het is al bij al geen vleidend beeld dat van de kritische toneelpraktijk wordt neergezet: het is een wereld waarin recensenten, schrijvers en acteurs ruziënd over elkaar heen buitelen en elkaar het licht in de ogen niet gunnen. Bedrog, vriendjespolitiek en huichelarij maken er de dienst uit.

De Tooneelkijker wist niet alleen tijdens zijn bestaan veel verzet op te roepen, maar ook na de opheffing klonk de kritiek nog jarenlang door.⁷⁸ Het meest uitdrukkelijk gebeurde dat in een reeks periodieken van de boekverkoper Antor Cramer (1785-1833). Achtereenvolgens publiceerde hij *Het graauwe mannetje* (1819-1820), *Het kritisch lampje* (1822-1824), *Het toneelklokje* (1824-1825), *Pandora, in het bezit van het toneelklokje* (1825-1826) en *De arke noach* (1827-1833).⁷⁹ Deze bladen kenmerken zich door een sterk persoonlijke, veelal hekelende toonzetting. Die hekeling betrof vooral de schouwburgbestuurder die zich door oneigenlijke motieven zouden laten leiden bij hun programmering. Enkele van de vermeende oud-redactieleden van *De Tooneelkijker* hadden intussen zitting genomen in het vernieuwde schouwburgbestuur, namelijk Hooft (van 1820 tot 1825) en Van 's Gravenweert (vanaf 1824), waardoor de kritiek hen rechtstreeks trof.⁸⁰ Cramer nam bovendien uitdrukkelijk afstan-

75 Zie Ruitenbeek, 'Negentiende-eeuwse toneelkritiek', 243-244.

76 Zie Cornelis van der Vijver, *De Tooneelkritiek of de recensenten ontmaskerd* (Amsterdam 1812-23).

77 Zie de bespreking van Barbaz' treurspel *Don Louis de Vargas* in *De Tooneelkijker* (1816), 302-3.

78 In 1823 verscheen nog *De nieuwe Tooneelkijker*, dat als een vervolg op *De Tooneelkijker* was gepresenteerd. Er verscheen slechts één aflevering.

79 Zie over Cramers periodieken: Ruitenbeek, *Kijkcijfers*, 293-295. Mogelijk kwam ook *Iemand*

Niemand (1819) uit zijn koker.

80 Over de samenstelling van het schouwburgbestuur: Ruitenbeek, *Kijkcijfers*, 44-50.

van *De Tooneelkijker* door geen 'deftige toneelkritiek' te willen schrijven, maar zich op alle standen te richten.⁸¹ De ondertitel van *Het kritisch lampje* luidde veelzeggend: *Lectuur voor alle standen*. Het tijdschrift bevatte bovendien een rubriek Parodiën – een ironische verwijzing naar de prullaria-afdeling van *De Tooneelkijker*.

Cramer hield er stelselmatig een andere visie op na dan *De Tooneelkijker*. Over Kotzebues *Menschenhaat en berouw* was hij bijvoorbeeld goed te spreken:

Menschenhaat en berouw is eene zedeloze drama, zeggen velen, maar alle standen offeren reeds vele jaren dezen menschenhater hunnen dubbeltjes. Nu ja, het kwade jaagt men veelal na, maar tot heden toe heb ik geen berouw, meermalen luid gezegd te hebben: "dit stuk bevat vele goede, schoon geschetste, karakteristieke omtrekken".⁸²

Met een treurspel van Nomsz wist hij daarentegen niet goed raad. Moest hij *Zoroaster* naar de rubriek parodiën verwijzen? Hij hoopte dat het aantal treurspelen gereduceerd zou worden, want hij had er weinig mee op. De oude Tooneelkijkers zouden er ongetwijfeld wel raad mee geweten hebben, want zij doorliepen 'met eene klokantaarn' de 'schuilhoeken der dichters en ontmaskerden hunnen kunstgrepen'.⁸³

Cramers bladen maken een grillige indruk, mede door de sterk persoonlijke toonzetting. Het is niet bekend of zijn tijdschriften een even grote aftrek genoten als *De Tooneelkijker*. De schouwburgbestuurders namen de kritische aantijgingen in elk geval serieus, blijkens hun poging om deze 'schotschriften' te laten verbieden.⁸⁴

Balans

Als iets duidelijk wordt uit deze terreinverkenning, dan is het wel dat de toneelkritische praktijk in hoge mate gekenmerkt wordt door persoonsgebonden kritiek: de bijdragen hadden een hoog 'ons kent ons' gehalte en dat leidde nogal eens tot botsingen. Vrijwel alle critici streefden onpartijdigheid na, maar ze raakten zonder uitzondering verzeild in conflicten. En als de vlam eenmaal in de pan sloeg, vlogen de hekelende opmerkingen, neerbuigende aantijgingen en sarcastische toespelingen al snel over en weer. Soms werd dusdanig hard op de man gespeeld, dat er van de gepropageerde zedelijkheid en fatsoenlijkheid maar weinig over bleef. Degenen die het hardste riepen een einde te willen maken aan de Kotzebueaanse invloeden, maakten er dan zelf een ware Kotzebueaanse zedensoap van.

81 *Het kritisch lampje* nr. 1 (1822), 10.

82 *Het kritisch lampje* nr. 1 (1822), 14.

83 *Het kritisch lampje* nr. 1 (1822), 10.

84 Ruitenbeek, *Kijkcijfers*, 294.

Een van de verklaringen hiervoor kan zijn dat het toneeltijdschrift en de beoefening van toneelkritiek binnen dit genre van betrekkelijk jonge datum waren. Vastomlijnde taakopvattingen en duidelijk omschreven spelregels waren er nog niet. Toneelcritici waren in hun zoektocht naar de juiste vorm en toonzetting zo druk doende hun eigen territorium te legitimeren én af te grenzen, dat geschillen onvermijdelijk waren. Daarnaast speelde waarschijnlijk ook mee dat de bladen alleen tijdens het toneelseizoen verkocht werden – het was dus nodig de aandacht van het publiek te trekken.⁸⁵ Een derde verklaring hangt samen met de aard van het medium: de bladen werden geschreven vóór en dóór toneelliefhebbers. De redactieleden waren zelf ook actief als toneelschrijver en zeer nauw betrokken bij het theaterleven. Er stonden simpelweg teveel eigen belangen op het spel, om een onafhankelijk oordeel te kunnen vellen. Alleen al om die reden was het gepropageerde ideaal van de onpartijdige toneelcriticus een *contradictio in terminis*. Toneelcritici bewogen zich in een spanningsveld waar geruzie en gekonkel onvermijdelijk leken.

De toneelkritische praktijk rond 1800 laat zich misschien het beste omschrijven als een mijnenveld vol explosieven. Spelers in dat veld – critici, auteurs, de acteurs en de commissarissen – profileerden zich door hun eigen programma naar voren te schuiven, ook of misschien wel juist als dat ten koste ging van anderen.

Maar paradoxaal genoeg was er, ondanks alle geruzie en gekonkel, ook een zekere eenstemmigheid. Kotzebues werk gaf bij vlagen weliswaar aanleiding tot hevige discussies, maar over het algemeen waren de critici het er wel over eens dat het verval van het nationale toneel veroorzaakt werd door de overvloed aan buitenlandse prulstukken, met Kotzebue als de grote aanstichter van dit alles. Bij tijd en wijlen werd er ook een interne vijand aangewezen, maar het werkelijke gevaar kwam toch vooral van over de grenzen. In die zin werkte Kotzebue eerder als een bindend element dan een splijtzwam; wellicht legitimeerde hij zelfs het bestaansrecht van de Nederlandse toneelcriticus.

Lotte Jensen, lotte.jensen@wxs.nl

85 Vgl. Johannes, *De barometer van de smaak*, 107.